POLÍTICAS DE LA REPRESENTACIÓN (POST) PORNOGRÁFICA: Del Mainstream a la Queer-action.

TESIS DOCTORAL

Doctoranda:
Susana Vellarino Albuera

Director de la Tesis:
Alfonso del Río Almagro
Departamento de Escultura
Universidad de Granada

Programa de Doctorado:
Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada
Granada, agosto de 2012

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Susana Vellarino Albuera
D.L.: GR 722-2013
ISBN: 978-84-9028-430-8

AGRADECIMIENTOS[1]

[1] Como sugiere la apuesta en esta investigación, en el margen, en los pies de página, en los intersticios, se encuentran las claves de aquello que es esencial para nuestras vidas, nuestras identidades y nuestros deseos. En el margen, por tanto, es donde nos ubicamos en este caso para lo que ha sido esencial en este proyecto profesional y vital. En este punto de fuga se abre un espacio para mencionar a quienes fueron y han sido fundamentales en este proceso.

Mi más cálido agradecimiento a Alfonso del Río, director de la tesis y amigo, con quien he recorrido un largo y fructífero camino desde que nos encontráramos la primera vez, hace ya más de una década. Gracias por tu paciencia, tu comprensión, y tus valiosas orientaciones.

Me gustaría mencionar al personal de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes por su predisposición y ayuda desde los comienzos en que me lancé a esto de la investigación y di con las estanterías de este edificio.

Infinitas gracias a mi madre y mi padre, por enseñarme a luchar desde muy pequeña por aquello que quería, por demostrarme que no hay circunstancias difíciles que detengan a lxs valientes y por apoyarme siempre. Gracias por vuestro empuje.

A mis amigxs, que os habéis adaptado pacientemente a mis ritmos imposibles y que habéis estado ahí, durante todo el proceso, dando ánimos, aportando logística, ocio y vuestros conocimientos. Horas y horas derramadas con vosotrxs que se encuentran también en estas páginas.

Y a Pilar. Por todo. Los tiempos, los espacios, la ayuda infinita, el descanso necesario, la complicidad, la paciencia, la implicación, las aportaciones teóricas y prácticas. El trayecto ha sido vital y tú me has acompañado en todo momento. Gracias por estar ahí, por hacer que todo sea mucho más intenso.

ÍNDICE

[011] **0.- HERRAMIENTAS PARA LA INMERSIÓN**

[015] **1.- LOCALIZACIONES. EQUIPO. GRABACIÓN**

[015] **1.1.- ACOTACIONES. MARCO TEMPORAL- SOCIAL-CULTURAL-ARTÍSTICO**
[021] 1.1.1.- RECORRIDOS INDICIADOS, FUSIONES ARTÍSTICAS O BUSCANDO LA HUELLA IMBORRABLE DEL PORNO

[028] **1.2.- CERCANÍAS CONTEXTUALES Y MOTIVACIONES PERSONALES**

[032] **1.3.- HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN**
[033] 1.3.1.- CONSIDERACIONES SOBRE NUESTRA HIPÓTESIS

[043] **1.4.- OBJETIVOS**

[044] **1.5.- METODOLOGÍA**

[045] **A.- CONSIDERACIONES Y POSTURAS METODOLÓGICAS**
[045] 1.5.1.- CONOCIMIENTOS SITUADOS. EL PUNTO DE PARTIDA
[049] 1.5.2.- DECONSTRUCCIÓN. LO QUE DESAPRENDIMOS CON EL *LEGO*
[052] 1.5.3.- REUBICACIÓN FOUCALTIANA DEL PODER. DE LA PROHIBICIÓN A LA PRODUCCIÓN
[065] 1.5.4.- PERFORMATIVIDAD O LA REPRESENTACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN
[073] 1.5.5.- TECNOLOGÍAS DEL SEXO. DE VUELTAS CON FOUCAULT
[090] 1.5.6.- POLÍTICAS QUEER - TEORÍA QUEER. LA CALLE TOMA LA ACADEMIA
[099] 1.5.7.- ESTUDIOS CULTURALES – ESTUDIOS VISUALES. ARTE, CULTURA, IMAGEN Y LABERINTOS DISCIPLINARIOS

[105] **1.6.- FASES DEL PROYECTO**

[108] **1.7.- RUTAS METODOLÓGICAS / ESTRUCTURACIÓN DEL TRABAJO**

[123] **2.- ACLARACIONES EN TORNO A LA PORNOGRAFÍA**

[123] **2.1. EL PROBLEMA DE LA DEFINICIÓN**
[123] 2.1.1.- LA FUNCIÓN DE LA DEFINICIÓN PROBLEMÁTICA.
[134] 2.1.2.- EL PORNO ES UNA REPRESENTACIÓN.

[140] **2.2.- FOTOGRAFÍA Y VERDAD. REPRESENTACIÓN VS SIMULACRO. LA FICCIÓN DEL DOCUMENTAL**

[151] **2.3.- EL DISCURSO CONSTRUYE REALIDADES. ENTRE MACKINNON Y FOUCAULT.**
[155] 2.3.1.- La Performatividad y el Movimiento Anti-Pornografía.

[158] **3.- Los Comienzos de la Industria Pornográfica. Deep Throat. 1972-1981**

[158] **3.1.- Introducción**

[158] **3.2.- Deep Throat (Garganta Profunda)**

[159] **3.3.- Ficha Técnica**

[160] **3.4.- Aspectos Formales-Técnicos. Cómo la Representación Pornográfica consigue el Grado Cero de la Representación**
3.4.1.- Consideraciones en torno a los elementos formales
3.4.2.- Argumento. La raíz del problema
3.4.3.- Narración o cómo generar un hilo conductor entre las escenas de sexo
3.4.4.- Repetición y variación. Estrategias para llenar un largo con escenas de sexo
3.4.5.- Tiempo fílmico. Sexo en tiempo "real"
3.4.6.- Espacio fílmico. Cuestiones de interiorismo
3.4.7.- La fragmentación como principio organizador de la realidad. Encuadre. Campo y fuera de campo
3.4.8.- Planos. La intimidad de lo próximo
3.4.9.- Ángulo de toma o dónde se ubica el público
3.4.10.- Profundidad de campo. La hipervisión
3.4.11.- Y se hizo la luz
3.4.12.- Edición. El montaje del sexo
3.4.13.- Cuando el hardcore prometía tener Banda Sonora

[173] **3.5.- La mafia y el comienzo de la industria cinematográfica del porno**

[174] **3.6.- El Porno y la Política. El sexo oral y los presidentes de los Estados Unidos**

[178] **3.7.- La revolución sexual y el problema del clítoris**

[181] **3.8.- Intertextualidad y transtextualidad en *Garganta Profunda***

[186] **4.- La Estandarización de la Institución Pornográfica. 1981-1985**

[186] **4.1.- El final del Porno Chic**

[190] **4.2.-El "frenesí de lo visible": *Blow Job* y *Blow Up*. Warhol, Antonioni y *Peeping Tom***

[203] **4.3.-Primera Revolución del Vídeo o el Neoliberalismo de la Imagen**
[204] 4.3.1.- Primer Asalto: Formatos tecnológicos o VHS frente a BETA

[207] 4.3.2.- SEGUNDO ASALTO: TELEVISIÓN Y VÍDEO. UNA RELACIÓN PARENTO-FILIAL CONFLICTIVA
[209] 4.3.3.- TERCER ASALTO: VÍDEOARTE. ELECTRÓNICA Y PERFORMANCES SIN CINTAS DE VÍDEO
[216] 4.3.4.- CUARTO ASALTO: TIBURÓN SALE AL RESCATE O CÓMO HOLLYWOOD SIGUE LOS PASOS DE WILDE
[219] 4.3.5.- QUINTO ASALTO: BRINGING THE PORN HOME O CÓMO EL PORNO OCUPA EL SOFÁ. LA CONQUISTA DEL SOFÁ

[224] **4.4.- LOS NUEVOS CÓDIGOS DE REPRESENTACIÓN**

[230] **4.5.- *CUM SHOT* COMO RECURSO NARRATIVO, FORMAL E IDEOLÓGICO**

[243] **4.6.- DEL PORNO COMO GÉNERO A LOS GÉNEROS DEL PORNO**

[254] **4.7.- EL PORNO VÉRITÉ. JOHN STAGLIANO Y EL DOGMA DEL GONZO**

[261] **5.- SEGUNDA REVOLUCIÓN DEL VÍDEO. ROD HUDSON, MEESE Y LA VIDEOCÁMARA HD. 1986 - 1989**

[261] **5.1.- SEGUNDA REVOLUCIÓN DEL VÍDEO O CÓMO CONVERTIRSE EN ESTRELLA**

[265] **5.2.- APLICACIONES ARTÍSTICAS DEL VÍDEO TRAS LA CAMCORDER**

[267] **5.3.- LA CENSURA. LA PORNIFICACIÓN DEL ESTADO O CÓMO MEESE Y MACKINNON IMPULSARON EL NEGOCIO**

[277] **5.4.- EL SIDA**

[294] **6.- DEL COMIENZO DE LOS NOVENTA Y LA EXPANSIÓN DE SUS TENTÁCULOS. 1990 - 2001**

[294] **6.1.- TV WAR, LA ERA DE LAS CIVILIZACIONES Y EL PORNO GLOBALIZADO**

[294] 6.1.1.- COMIENZAN LAS GUERRAS CONTRA UN NUEVO ENEMIGO PARA REACTIVAR LA ECONOMÍA. EUROPA CRECE
[297] 6.1.2.- NUEVOS RETOS PARA EL PORNO
[299] 6.1.2.1.- DVD – INTERNET

[301] **6.2.- NUEVAS TECNOLOGÍAS. INTERACCIÓN E INDIVIDUALIDAD**
[301] 6.2.1.-BATALLAS DE NUEVA GENERACIÓN
[304] 6.2.2.-INTERNET, GUERRA Y PORNOGRAFÍA

[310] **6.3.- DROGAS-FÁRMACOS-CUERPO-PORNOGRAFÍA. EL CHUTE DE PRECIADO O CÓMO SER PRACTICANTE EN EL RÉGIMEN FÁRMACO-PORNOGRÁFICO**

[314] **6.4.- EL NUEVO PORNOCHIC**
[315] 6.4.1.- TOMA 1: CLINTON Y BLOW JOBS VS. RELACIÓN SEXUAL. Y LA FELLATIO NO SE HIZO SEXO Y HABITÓ ENTRE NOSOTROS

[317] 6.4.2.- Toma 2: Los Medios, las Masas y el Porno. Nuevas Alianzas
[324] 6.4.3.- Toma 3: El PornoChic se extiende. El Sexo Vende. Los Mercados se Disparan

[327] **6.5.- Stagliano vs Blake. Del largometraje al minimalismo audiovisual**
6.5.1.- ¿Argumento?
6.5.2.- Desestructura narrativa o los comienzos del cine postmoderno
6.5.3.- Intertextualidad o cómo el sexo es la única verdad
6.5.4.- Repetición y variación. Los ritmos y los números sexuales
6.5.5.- Tiempo fílmico. Tiempo "real" vs Manipulación del Tiempo
6.5.6.- Espacio fílmico. Dónde se ubica el sexo
6.5.7.- La fragmentación como principio organizador de la realidad
6.5.8.- Ángulo de toma o las referencias diferenciadas
6.5.9.- Profundidad de campo. La hipervisión y el desenfoque verídico
6.5.10.- Iluminación. Cuartos oscuros y la luz de los dioses
6.5.11.- Movimientos de cámara
6.5.12.- Edición. El montaje del sexo
6.5.13.- Voz en off y Sonidos Lejanos
6.5.14.- Estética. Puesta en escena

[341] **6.6.- Principales géneros pornográficos heterosexuales hardcore**

[356] **6.7.- Productoras**

[363] **6.8.- Creación de estrellas**

[368] **7.- LA POSTPORNOGRAFÍA. UNA NUEVA MANERA DE HACER PORNO. 1989-2012**

[369] **7.1.- Pornografía desde el margen. Las fisuras del sistema pornográfico**
[370] 7.1.1.- Porno LGTB
7.1.1.1.- Representaciones LGTB dentro del Porno Heterosexual
7.1.1.2.- Pornografía Lésbica
7.1.1.3.- Pornografía Gay
7.1.1.4.- Pornografía Transexual
[380] 7.1.2.- Porno hecho por mujeres// para mujeres y parejas // Porno Feminista
[384] 7.1.3.- Alt Porn / Porno alternativo / indie / kinky
[389] 7.1.4.- Porno S/M

[391] **7.2.- Arte desde el margen. Las fisuras del sistema artístico**
[391] 7.2.1.- Cine. New Punk Cinema. DIY
[394] 7.2.2.- Cine. New Queer Cinema
[396] 7.2.3.- Performances Corporales. Performances Feministas

[398] 7.2.4.- Arte Obsceno. De Mapplethorpe a McCarthy

[407] **7.3.- Contracultura y Activismo. Los Movimientos Sociales**

[408] **7.4.- Presupuestos postpornográficos o cómo hacer de la contracultura un dildo high tech**

[409] 7.4.1.- Políticas de representación queer

[411] 7.4.2.- De la enunciación a la mirada. Mulvey y el público impreciso

[412] 7.4.3.-Alta cultura de las representaciones marginales. Y representaciones marginales de la alta cultura

[413] 7.4.4.- Otras corporeidades sexuales. Otras sexualidades. Otras realidades

[415] 7.4.5.- La performance del sexo, el carácter teatral de la pornografía

[416] 7.4.6.-Vanguardia y pornografía. Representación experimental y producto comercial

[417] 7.4.7.- Performance cinematográfica y sex shop artístico

[418] **7.5.- Algunas Propuestas Postpornográficas. Del Tantra Porno de Sprinkle al Terrorismo Queer de LaBruce**

[420] 7.5.1.- Annie Sprinkle. Del Deep Throat al Laboratorio Artístico del Amor

[422] 7.5.2.- Bruce LaBruce. El Cronenberg que Warhol llevaba dentro

[425] 7.5.3.- Aspectos Formales-Técnicos. Recetas revolucionarias

7.5.3.1.-Argumento

7.5.3.2.-Estructura narrativa o cómo dinamitar el porno y la revolución en un mismo movimiento

7.5.3.3.-Intertextualidad conceptual y capas estético-narrativas

7.5.3.4.- Las escenas de sexo ya no son documentales

7.5.3.5.-Tiempo fílmico. Tiempo "real" vs Manipulación del Tiempo

7.5.3.6.- Espacio fílmico

7.5.3.7.-La fragmentación y los planos dislocados. Campo y fuera de campo

7.5.3.8.- Ángulo de toma o Puntos de Vista

7.5.3.9.-La hipervisión bloqueada. Profundidad de campo. Iluminación

7.5.3.10.- Movimientos de cámara

7.5.3.11.- Edición. El montaje del sexo

7.5.3.12.- Arengas revolucionarias a ritmo de videoclip

7.5.3.13.- Estética. Puesta en escena

[437] **8.- Conclusiones**

[456] **9.- Bibliografía**

[485] **Anexo I.- Índice de Ilustraciones**

[495] **Anexo II.- Imágenes**

0.- HERRAMIENTAS PARA LA INMERSIÓN

Primer Movimiento

Fresh Acconci [✪1,2,3] (1995) es un trabajo de colaboración entre Mike Kelley y Paul McCarthy. Un vídeo de 44:41 minutos basado en cinco performances de Vito Acconci (*Claim Excerpts,* 1971 - *Contacts,* 1971 - *Focal Point,* 1971 - *Pryings,* 1971 – *Theme Song* [✪4], 1973).

En principio la estrategia utilizada nos suena familiar, una relectura de obras relevantes en la historia más o menos reciente del arte. En mente podemos tener *Seven Easy Pieces* de Marina Abramovic, un ciclo de performances llevadas a cabo en el *Solomon R.* Guggenheim Museum, en el 2005. El 10 de noviembre presentaba *Seedbed* [✪5,6] de Vito Acconci, una performance original de 1972 en la que el artista se masturbaba durante ocho horas diarias bajo una plataforma dentro de una galería mientras implicaba a lxs[2] espectadorxs con su voz.

Pero lo que Kelley y McCarthy ponen en marcha no es el reconocimiento a una serie de obras imprescindibles, ni un homenaje a la figura de Acconci. Estos artistas se mueven a través de estrategias posmodernas de montaje y reciclaje, desde un punto de vista perverso que hace de la cita un juego aparentemente banal y al mismo tiempo complejo. Las performances de Acconci las llevan a cabo modelos y bailarinxs profesionales jóvenes, atractivxs y guapxs y con este giro producen una serie de movimientos múltiples y de conexiones perversas con el arte del cuerpo en primera línea:

El ambiente artístico de la costa este y la costa oeste de los Estados Unidos (Acconci es de Nueva York y McCarthy y Kelley se mueven en Los Angeles). La estética desaliñada de la juventud de los años setenta, y el culto a la belleza y la juventud y la obsesión por la moda en el arte de los noventa. La performance artística de los setenta y la performance erótica del Playboy de los noventa. La inmediatez del vídeo de los setenta y la puesta en escena de las películas de clase B de Hollywood...

> *"I am interested in making pieces that are not centred on one critique of culture or art but which have multiple references. A piece like Fresh Acconci (1995) is a reference to art now, to a resurgence of the 1970s and an interest in youth in the art world. There are also references to Hollywood B movies and soft porn made in the Hollywood hills. There is a formula for making those movies. In Fresh Acconci, the New York art scene is sandwiched with Hollywood. Two kinds of esthetics overlap. The tape itself crosses lines of what is politically correct, exploitation and softening or obscuring the meaning."*[3]

Fresh Acconci se presenta como una referencia a una referencia que al mismo tiempo era referencia en sí misma (*Theme Song,* por ejemplo, es un conjunto de significantes puestos en marcha que aludían a otros significantes coetáneos, de los medios de comunicación, de los referentes emocionales, del sexo, ...). Lo que nos

[2] En todo el texto, y siempre que sea posible, utilizaremos la x para obviar las categorías dicotómicas que las normas lingüísticas nos imponen. Habiendo barajado diferentes soluciones, optamos por la que mayor aceptación está teniendo entre los grupos activistas trans. Cuando utilicemos las convenciones genéricas será siempre de manera política y el contexto indicará el motivo de tal uso.

[3] Paul McCarthy en "There's a Big Difference Between Ketchup and Blood. Interview with Marc Selwyn, 1993." En: RUGOFF, Ralph; STILES, Kristine; DI PIETRANTONIO, Giacinto. *Paul McCarthy*. London: Phaidon , 1996, p. 139.

interesa de esta pieza, más allá de que supone el cambio radical que se va a experimentar en los noventa en relación a la representación del sexo, es su carácter de versión, de interpretación, de cita, su desplazamiento, su deslocalización, su movimiento perverso por entre los significantes y significados visuales.

Segundo Movimiento

Douglas Crimp, en uno de sus textos de los últimos años[4], utiliza para hablar de las transformaciones acontecidas en las últimas décadas, dentro del ámbito de la crítica artística, la metáfora de un territorio, que nosotrxs vamos a expandir hasta el territorio más general de la representación. En su caso, un pub al que era asiduo en los años 70, y que se encontraba dividido en dos espacios por donde frecuentaban personajes diversos de la escena artística del momento. Una primera sala donde se ubicaba la esfera artística de renombre y un cuarto en la parte de atrás donde la escena se tornaba un tanto queer. Esta segunda sala nos recuerda en mucho a los cuartos oscuros, los rincones sacrílegos que siempre se ubican en las trastiendas de los locales, una vez atravesada la antesala de la visibilidad[5].

Crimp, que, durante parte de su carrera como crítico de arte, perteneció metafóricamente al primer cuarto, fue comprendiendo cómo éste se iba transformando en una heterotopía para sí mismo, atravesándolo y ubicándose en la parte trasera del local. Ese movimiento hacia la trastienda ha sido realizado no sólo por la crítica de arte azuzada por el activismo de algunos de sus miembros más destacados, sino por el conjunto de análisis de la representación que no pueden obviar las herramientas de la cultura a partir de las que se construyen los diferentes estatus de verdad y visibilidad.

> *"Hay otras* (heterotopías) (...) *que presentan el aspecto de puras y simples aperturas, pero que, por lo general, ocultan curiosas exclusiones; todo el mundo puede entrar en esos emplazamientos heterotópicos, pero, a decir verdad, eso no es más que una ilusión: se cree penetrar y se está, por el mismo hecho de entrar, excluido."*[6]

Tercer Movimiento

Una DJ en una sala delante de un ordenador programa música mientras alguien navega por la red y proyecta la interfaz de su pantalla en una de la paredes. Interactuando con dichas imágenes una artista plástica se mueve por la sala reproduciendo los movimientos de la proyección al ritmo de la música. La escena es fotografiada por un teléfono móvil que envía las imágenes a la red, donde se fusionan con las películas que la persona que navega está visionando, proyectando dichas imágenes en la pared.

---

[4] CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Tres Cantos: Akal, 2005.

[5] En el mismo texto, Crimp refiere cómo las mujeres eran excluidas de ambos espacios, exceptuando algunos personajes que eran invitados a participar del papel de diva que les era reservado.

[6] FOUCAULT, Michel. *Estética, ética y hermenéutica.* Barcelona: Paidós, 1999, p. 439.

Son semionautas[7], navegan entre los signos produciendo nuevos recorridos, creando nuevas cartografías, movimientos híbridos en mapas trazados en múltiples capas.

> *"(...) los artistas actuales programan formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo dado. Moviéndose en un universo de productos en venta, de formas preexistentes, de señales ya emitidas, edificios ya construidos, itinerarios marcados por sus antecesores, ya no consideran el campo artístico (aunque podríamos agregar la televisión, el cine o la literatura)como un museo que contiene obras que sería preciso citar o "superar", tal como lo pretendía la ideología modernista de lo nuevo, sino como otros tantos negocios repletos de herramientas que se pueden utilizar, stocks de datos para manipular, volver a representar y a poner en escena."*[8]

Concreciones

El contexto en el que se produce esta investigación nos ubica en un momento en el que los **sistemas de representación visual** se presentan como herramientas culturales de producción de sentido, de realidad y de carne. La sociedad occidental de la que partimos nos remite a una parrilla de imágenes interconectadas donde se ha hecho urgente la revisión de los sistemas de representación como tecnologías políticas a través de las cuales la subjetividad se configura como tal. Los discursos articulados a partir de complejos aparatajes jurídicos, legales o académicos han derivado hacia la disolución de sus principios en una traducción visual que inunda nuestra comprensión y producción de lo real.

En este contexto en el que la información polimórfica de las sociedades postindustriales fluye a través de herramientas representacionales, se hace necesario un análisis de los mecanismos por los que se representa y se produce la realidad.

La **representación del sexo** se ha convertido en las últimas décadas en uno de los negocios más rentables de nuestras sociedades. Aunque por industria del sexo entendemos aquellos negocios que se dedican a la representación pornográfica (bien sea a través de audiovisual, bien sea a partir de la fotografía o el cómic), lo cierto es que la representación del sexo estructurada en la industria pornográfica conforma gran parte de las representaciones con las que se construye nuestra cultura visual, estando presente en ámbitos tan aparentemente alejados de la pornografía como la sanidad, los discursos académicos sobre la sexualidad, la publicidad, el cine, la economía o la política. No obstante y a pesar de la proliferación de discursos sobre el sexo se advierte cómo las políticas que operan en estas representaciones obedecen a planteamientos de discurso único, donde el monopolio de la verdad se torna una red difusa de figuraciones que componen el panorama cultural que nos conforma. Por todo ello, se hace imprescindible un análisis de la representación pornográfica, atendiendo a la construcción política sobre el cuerpo y la sexualidad presentes en la misma.

---

[7] BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009. (Primera edición*: Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain.* Dijon: Les presses du réel, 2002), p. 15.

[8] Ibidem., pp. 13-14.

A lo largo de la década de los 90 se producen una serie de trabajos que, recuperando parte de los puntos de fuga de la representación del sexo de décadas anteriores, articulan un discurso político que bebe de múltiples fuentes y que fusiona la alta y la baja cultura, los discursos académicos con el activismo político y ponen en evidencia la tecnología política subyacente a la representación de la sexualidad dentro de la pornografía. Estableciéndose así unos **sistemas de representación del sexo alternativos**, metapornografías que tratan de desentrañar los mecanismos por los que la pornografía tradicional ha logrado su efectividad productiva como aparato cultural, generando al mismo tiempo representaciones visuales que proponen otro sistema de gestión de la sexualidad, la carne y la identidad.

Como Bourriaud nos recuerda, la producción artística ha pasado de un espacio cerrado a una red de conexiones en las que la **postproducción** intercala insertos múltiples, donde el proceso de edición es el encargado de generar políticas que produzcan nuevos modos de gestión de la realidad. El término de *estética relacional*, que propone Bourriaud, supone un conjunto de prácticas que parten de las relaciones humanas y de su contexto social más que de los espacios asépticos y privados del arte.

> *"The artwork is no longer an end point but a simple moment in an infinite chain of contributions."*[9]

Postproducción es la palabra clave en la que se pueden generar estos trabajos donde se asiste a un proceso de collage y montaje. Estrategias de producción que aplican y reciclan el conjunto de tecnologías de las que se sirve la cultura para su funcionamiento. Como afirma Bourriaud:

> *"(...)to communicate or have relations with other people, you need tools. Culture is this box of tools."*[10]

Esas herramientas son utilizadas para generar representaciones y relaciones que conforman nuestro sistema de creencias y de vivencias, en un movimiento único y difuso que habitualmente queda al margen de los análisis en torno a la sexualidad y a la representación de la misma.

Particularidades identitarias

La pornografía constituye una de las heterotopías mejor diseñadas, cuya lógica de exclusión es omnívora y multifuncional. El espacio de construcción de la sexualidad normal, en relación a la anormal, supone uno de esos lugares en los que los más representados somos aquellos que nos encontramos más excluidos de los mismos.

La pornografía heterosexual tradicional se nutre de representaciones de sexualidades no normativas para erigir el único régimen sexual hegemónico y validado. Un territorio poroso que no hace sino traducir a su particular lenguaje la lógica de exclusión de una sociedad cimentada en discursos interconectados donde las

[9] BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction.* New York: Lukas & Sternberg, 2005, p. 20. [El trabajo artístico ya no es un punto y final, sino un simple momento en una cadena infinita de contribuciones].

[10] BOURRIAUD, Nicolas. "Public relations. Nicolas Bourriaud interviewed by Bennett Simpson." *ArtForum* (New York), Abril (2001), pp.47-48.

biopolíticas se ponen en práctica desde diferentes plataformas productivas, aprovechando todas y cada una de las tecnologías de los diferentes sistemas de poder.

Es en parte por esa hiperproducción y exclusión identitaria por la que el discurso pornográfico se nos presenta como el lugar donde la carne es discursiva y la identidad es performativizada a través de tecnologías sexuales difusas y eficaces. Un lugar en el que somos representadxs pero donde no nos reconocemos, una performance hecha desde el afuera que hiperproduce identidades a las que se nos niega, por eso mismo, la posibilidad de habitar el espacio hiperidentitario desde el que se nos da forma.

Es el descubrimiento vivencial de la pornografía como territorio heterotópico desde el que nos planteamos abordar este trabajo, un compendio de reflexiones en torno a las fisuras del discurso dominante sobre la sexualidad, a través de los diferentes sistemas de funcionamiento productivo puestos en marcha por el mismo. Un movimiento hacia el background de la representación que se presenta como no representación, el making off de la *verdad del sexo*.

1.- LOCALIZACIONES. EQUIPO. GRABACIÓN

1.1.- ACOTACIONES. MARCO TEMPORAL- SOCIAL-CULTURAL-ARTÍSTICO

El 30 de octubre de 1938 Orson Welles se encuentra emitiendo una adaptación radiofónica de la obra de H. G. Wells ***La Guerra de los Mundos***[11] [✪ 6]. No imaginaba entonces que estaba inaugurando la estrategia de poder por excelencia de los siguientes 70 años. Lo que resulta novedoso en estas décadas, el mecanismo que se explicita en la intervención radiofónica de Welles, es el poder que los discursos del miedo van a tener cuando se unen a los medios de comunicación de masas. En este caso la radio, pero más adelante la televisión y el cine, apoyados por la fotografía de prensa, se convertirán en plataformas performativas de gestión de las sociedades y de producción de realidad. La veracidad, la inmediatez, la amenaza, la seguridad, más tarde la espectacularización (que se convertirá en la condición imprescindible de la verdad) y la interactividad, serán los elementos con los que se elaborarán los discursos del miedo que han construido, en gran parte, la sociedad en la que nos encontramos. De la relevancia de la **industria cultural** ya nos avisaban Adorno y Horkhheimer en 1947, cuando la televisión era aún un proyecto en ciernes.

> *"La violencia de la sociedad industrial actúa en los hombres de una vez y para siempre.(...) De cualquier película sonora, de cualquier programa radiofónico, se puede deducir lo que no podría atribuirse como efecto a ninguno de ellos tomado aisladamente, sino al conjunto de todos ellos en la sociedad. Inevitablemente cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya."*[12]

[11] Novela bélica de ciencia ficción de 1898 en la que unos extraterrestres invaden el Londres de principios del siglo XX. Con final feliz (los marcianos acaban destruidos por las bacterias terrestres) en la obra se puede apreciar, a través de diferentes pasajes, la crítica a la Europa colonial y a sus políticas invasoras; así como un adelanto de lo que constituirá el segundo gran discurso del miedo en occidente: la invasión del cuerpo.

[12] HORKHEIMER, M; ADORNO, T. W. *Dialéctica de la Ilustración*. Volumen 3. Madrid: Akal, 2007 (Primera edición: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido, 1947), p. 140.

Es la red de esta industria, su capacidad de funcionar de manera coordinada, el sinfín de nodos aislados que consigue poner en marcha a un tiempo y en una misma dirección, lo que le proporciona su capacidad totalizadora. Las diferentes herramientas que utiliza para su particular construcción de la verdad. El documento indiscutible que resulta de aquellos discursos que se constituyen a sí mismos como tales. Esa capacidad de autoconfirmación funciona como una espiral de veracidad centrípeta a partir de recursos individuales, cuya genealogía da cuenta de la construcción de inapelabilidad de la realidad, y por tanto, de la verdad.

La industria cultural que ha apoyado gran parte de su poder en las pantallas, ha convertido a éstas en auténticas ventanas al mundo, podríamos decir, a la realidad. No en vano la primera fotografía, de 1827, a partir de la que se va a construir el imperio del saber científico-visual democrático y globalizado, como lo conocemos en nuestros días, fue titulada: *Point de vue du Gras* [✪ 8] y traducida a diferentes idiomas como *Vista desde la ventana en Le Gras* (*View from the Window at Le Gras*, *Vista da janela em Le Gras*, *Vista dalla finestra a Le Gras*,...). Se estaban sentando las bases de lo que iba a ser el principal mecanismo de construcción de la realidad. El punto de vista (uno) que funciona como una ventana al mundo. Una ventana no mediada, directa, científica,... que si bien podría ser, y de hecho se utilizará desde los comienzos como herramienta artística, creativa, no por ello va a romperse su imperecedero vínculo directo con la verdad.

El "espejo del mundo", que será otra de las definiciones de la primera pantalla visual industrializada y globalizada, que algunos dirían democrática y que se convertirá en la principal aliada de los discursos disciplinarios que Foucault ubicaría como pertenecientes al régimen de poder biopolítico. Régimen que comienza en el siglo XVIII con el desarrollo de las diferentes **disciplinas científicas** que tendrán como fin último la regulación de la vida[13].

Si la **fotografía** ya había planteado, desde prácticamente sus inicios a mediados del siglo XIX, la posibilidad de movilización, manipulación, construcción y control de las masas y la capacidad de producción de verdad, **los nuevos medios tecnológicos** (la mayoría de los cuales serán ideados en contextos económico-bélicos[14] y reabsorbidos por políticas corpo-económicas) supondrán, desde el final de la II Guerra Mundial hasta nuestros días, el instrumento más poderoso y rentable del poder difuso que se instaura en las sociedades postindustriales.

La Guerra de los Mundos se radia en Estados Unidos cuando el país está empezando a emerger de la mayor **crisis económica del bloque capitalista** hasta la época. 70 años más tarde otra crisis económica occidental amenazaba con echar abajo el sistema neoliberal al que diariamente, desde entonces, se le aplican técnicas de rescate

[13] A diferencia del Régimen de Poder Soberano que regulaba sobre la muerte. Para una revisión de uno de los primeros textos de Foucault sobre los diferentes regímenes de poder consultar FOUCAULT, Michel. *La Historia de la Sexualidad*, Volumen I: *La Voluntad de Saber*. Madrid: Siglo XXI, 2006 (Primera edición: *Histoire de la sexualité, t. I, La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976. La primera edición en castellano es de 1977, publicada por Siglo XXI Editores de México.)

[14] La radiodifusión jugó un importante papel en la I Guerra Mundial, mientras que el final de la II Guerra Mundial marca el impulso de la televisión como herramienta necesaria para el establecimiento de la sociedad de consumo y la propaganda anti-comunista que caracterizará a la Guerra Fría, apoyada por el cine. Arpanet, el origen del actual Internet, fue un proyecto de investigación financiado por el Departamento de Defensa de los Estados Unidos en 1969, en plena carrera armamentística y espacial con la URSS.

para que aún sobreviva. La destrucción amenaza al sistema, pero el sistema permanece. Es lo que tienen de particular las organizaciones que absorben la incoherencia como elemento inherente a sí mismas.

A día de hoy, cuando aún se están resolviendo cuestiones en torno al colonialismo, al sistema neocolonialista y sus estrategias de apropiación, invasión, gestión del otro y producción de subjetividades, un nuevo neocolonialismo parece perfilarse en el horizonte. Aún no podemos discernir las consecuencias concretas que tendrá en nuestros cuerpos e identidades, en los territorios y su gestión, en el flujo comercial y corporal globalizado. La tierra de nuevo se pone en primera línea de fuego (y es, y no es, una metáfora baladí). Ya no hace falta llevar ejércitos (sólo en zonas petrolíferas), ni plantear complicadas gestiones económicas, ahora basta la inversión en grandes territorios cultivables, ante la inminente crisis alimenticia que se nos avecina. Y esto al mismo tiempo que se producen intraneocolonialismos europeos que recuerdan a estrategias de hace siete décadas.

Tiempos convulsos en los que han aparecido nuevas estrategias político-económicas de gestión de los territorios, los cuerpos y las identidades. Nuevos flujos de capital y de cuerpos. El sistema neoliberal neocapitalista se recicla a sí mismo, nos obliga a trazar conexiones que dan cuenta del paisaje que habitamos y que nos habita y de reinterpretar y resignificar las transformaciones acaecidas en las últimas décadas.

Algo ha cambiado en estas décadas, un **nuevo régimen de poder**, coexistente con aquellos que ya señalara Michel Foucault y apuntado por él. Beatriz Preciado lo identifica como el *Sistema de Poder Fármaco-Pornográfico*, caracterizado entre otras cosas porque el discurso mediático sustituye al discurso médico del Régimen de Poder Disciplinario que apuntara Foucault.

> *"(...) régimen postindustrial, global y mediático que llamaré a partir de ahora, tomando como referencia los procesos de gobierno biomolecular (fármaco-) y semiótico-técnico (-porno) de la subjetividad sexual, de los que la píldora Playboy son paradigmáticos, "farmacopornográfico". Si bien sus líneas de fuerzas hunden sus raíces en la sociedad científica y colonial del siglo XIX, sus vectores económicos no se harán visibles hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, ocultos en principio bajo la apariencia de la economía fordista y quedando expuestos únicamente tras el progresivo desmoronamiento de esta en los setenta.*[15]"

Y es precisamente en los setenta donde colocamos el primer nódulo de nuestra investigación. El año 1972 dará el pistoletazo de salida para la industria pornográfica tal y como hoy la conocemos y marcará el punto inicial de nuestra investigación, un punto complejo e interrelacionado con otros que nos permitirán hacer recorridos hacia atrás y adelante, en un movimiento que privilegia la espiral más que la línea recta.

El mismo año que se estrena *Deep Throat* (la primera película hardcore que se exhibe en un cine para el gran público), Money y Ehrhardt, del ámbito de la psicología, la medicina y la sexología, publican *Man and woman, boy and girl: the differentiation and dimorphism of gender identity from conception to maturity*[16] [✪ 9], traducido al castellano como *Desarrollo de la Sexualidad Humana*, un compendio que extendía y expandía los conocimientos de las ciencias sexuales y sus preceptos, una práctica

[15] PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008, p. 32.
[16] MONEY, John; EHRHARDT, Anke A. *Man and woman, boy and girl: the differentiation and dimorphism of gender identity from conception to maturity*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972.

habitual desde que en el periodo en el que se inicia la Guerra Fría se invirtieran grandes cantidades de dinero, por parte, sobre todo, de los Estados Unidos, en investigación sexual y desarrollos farmacológicos relacionados. Estos procesos tienen algunos hitos históricos como la Revolución Sexual de los años sesenta, que marcaría el advenimiento de una nueva era, heredera de los programas de diseño de subjetividades de las décadas anteriores.

El mismo año que Welles radia *La Guerra de los Mundos*, Kinsey comienza las entrevistas sobre la sexualidad que le aportarían los datos científicos necesarios para concluir años más tarde con dos obras que darían lugar a la Revolución Sexual antes mencionada, fruto de la cual emerge la industria pornográfica: *La Sexualidad Masculina*[17] y *La Sexualidad Femenina*[18]. Dentro del programa de políticas corporales que tan bien recogerán las performances de los años setenta, el sexo se va empoderando en los primeros puestos en el espacio político. Las políticas sexuales convivirán con las políticas económicas y bélicas, formando el triángulo productivo que permitiría el cambio de régimen de poder que se iniciaba en los años setenta.

El del miedo y el del sexo serán dos de los discursos más productivos de la historia contemporánea, motores de la economía (junto con la industria farmacéutica y el discurso médico que no deja de ser un híbrido entre la muerte – obsesión final que mantiene vivo el miedo- y la vida, entre la guerra[19] y el sexo), que se apoyan y promueven nuevas tecnologías y flujos de capitales (económico, humano y territorial), imponentes gestores de cuerpos e identidades. Estos dos discursos, han dado forma a la sociedad contemporánea tal y como hoy la conocemos y han funcionado como plataformas de producción de realidad, de carne y de imágenes.

El miedo, ese gran motor de la humanidad, se ha venido articulando de forma espectacular, invadiendo (y aquí utilizamos un término puramente bélico-geo-político-económico-corporal y esencial para estos discursos) todos y cada uno de nuestros ámbitos y modos de vida y de existencia. No en vano, el trastorno por excelencia en nuestras sociedades (postindustriales multiglobalizadas, tecnologizadas y endeudadas) es el *trastorno de ansiedad*, una disfunción psicosocial que consiste básicamente en una reacción exagerada de miedo ante ausencia de estímulos amenazantes, y que acaba convirtiéndose en miedo a sentir miedo. Un trastorno que consume en la industria farmacéutica una cantidad que ronda los 50 millones de ansiolíticos al año[20] sólo en nuestro país, lo que sitúa a la industria farmacéutica cerca de la billonaria industria pornográfica y bélica, en relación a rentabilidad y beneficios.

Lo orgánico y lo político articulados en torno a un par de discursos, cuyos ejes argumentales parecen fruto de un guión de cómic juvenil elemental, pero que han supuesto la fuerza motriz de la sociedad occidental de las últimas décadas. Una película de terror de clase B donde la sangre-ketchup y los descuartizamientos simulados no la

[17] KINSEY, A.; *POMEROY*, W.; *MARTIN*, C. *Sexual Behavior in the Human Male*. Philadelphia: W.B. Saunders Company, 1948.

[18] KINSEY, A.; *POMEROY*, W.; *MARTIN*, C.; GEBHARD, P. *Sexual Behavior in the Human Female*. Philadelphia: W.B. Saunders Company, 1953.

[19] La guerra es una de las metáforas que guían nuestro universo, la guerra como enfrentamiento bélico, como lucha de territorios, como reacción ante la enfermedad, como espacio relacional. La guerra está presente en todas y cada una de las políticas que atraviesan nuestros cuerpos y nuestras identidades y se utiliza de modelo único para infundir el pánico en una sociedad que sólo parece moverse a través de estados extremos de excitación (léase placer y miedo).

[20] Juan José Miguel Tobal, catedrático de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid, en presentación del *VII Congreso de la Sociedad Española para el Estudio de la Ansiedad y el Estrés*, Benidorm, septiembre 2009.

privan de su capacidad de acción, sino que la convierten en documento histórico sobre sí misma.

Dichos discursos del miedo se han asentado básicamente en el **concepto de *Invasión***. Inmersos en el largo proceso de descolonización que abarca desde el siglo XIX hasta nuestros días[21], el concepto de invasión ha mostrado ser especialmente productivo y no se ha dudado en usarlo hasta la saciedad. Da igual el ámbito que elijamos en nuestro particular recorrido, podemos encontrar ecos de tales discursos allá donde nos instalemos, porque atraviesa de parte a parte la construcción política de nuestras vidas. La invasión está íntimamente relacionada con la construcción del *otro* o de *lo otro*, términos ampliamente flexibles que se desplazan de lugar según los requerimientos necesarios de cada momento histórico, de cada territorio y de cada necesidad política.

La invasión, como decimos, tanto territorial como corporal, nos sitúa en el abismo del fragmento, en la abyección de lo otro, de lo despedazado, disgregado, en el lado del exceso.

> *"Pornography and horror films are two such systems of excess. Pornography is the lowest in cultural steem, gross-out horror is next to lowest."*[22]

Estos dos géneros fílmicos, en la apreciación de Williams, son, junto con el melodrama, los géneros del cuerpo (*body genres*) o *corpo-géneros*, aquellos que deben su éxito al grado en que nuestros cuerpos emulen las emociones excesivas de los cuerpos que vemos en pantalla (tener un orgasmo en el film pornográfico, estremecerse de miedo en una película de terror). La manera y la forma en que esto tiene lugar es variada y la fragmentación es fundamental en el proceso.

> *"Both genres show the body in bits and pieces. Pornography does so largely through the use of extreme close-ups like the meat shot and the money shot, whereas gore utilizes both close-ups (of wounds, weapons) and the literal spectacle of the body in bits and pieces (dismembered limbs, exposed viscera)"*[23]

Esta fragmentación que aúna muerte y sexo, miedo y excitación, es la base de nuestra sociedad espectacularizada. Una sociedad que se ha ido constituyendo maleable en las pantallas, y que ha transformado en las últimas décadas a lxs consumidorxs en figurantes.

---

[21] El 8 de diciembre de 2000 la Asamblea General de Naciones Unidas, celebra el cuadragésimo aniversario de la *Declaración de Garantías de Independencia para las Colonias y los Pueblos* de 1960 (89 naciones votaron a favor y se abstuvieron las principales potencias coloniales), y declara el período 2001-2010 *Segundo Decenio Internacional para la Eliminación del Colonialismo* (resolución 55/146). En 1988 se había declarado el periodo 1990-2000 Primer Decenio. No hay que olvidar que en la Exposición Universal de Bruselas de 1958 se expusieron africanos (del Congo, colonia de Bélgica) vestidos con taparrabos, en un parque vallado a través de cuyas rejas los visitantes de la exposición terminaron arrojándoles plátanos. Mientras tanto el pabellón de la URSS exhibía un modelo del Sputnik y el de Estados Unidos se dedicaba a artículos de consumo y electrodomésticos.

[22] WILLIAMS, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly*, 44, 4 (Summer, 1991), p. 3.

[23] PINEDO, Isabel Cristina. *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing.* Albany: State University of New York Press, 1997, p. 62.

> *"Vemos así asomar, después de la sociedad de consumo, la sociedad de los figurantes donde el individuo se mueve como un trabajador temporario de la libertad, un figurante del espacio público que trabaja por bolos."*[24]

En este espacio poliédrico nos situamos, en un marco temporal que nos excede y excedemos, en una cartografía interactiva que nos acerca a las políticas del sexo y nos desplaza a través de un conjunto caleidoscópico de imágenes.

> *"Según la hermosa descripción heideggeriana, nos encontraríamos sumidos en la "era del fin de la imagen del mundo", en la época del fin de la Weltbilde: la era en que pensar una representación orgánica y eficaz del mundo se ha vuelto imposible, impracticable. Que ella coincida justamente con la era de la espeluznante proliferación de las imágenes –del estallido auténticamente viral de una iconosfera que satura y recubre el mundo casi en su totalidad, sin dejar rincón alguno libre de su presencia infinita– no debería extrañarnos: al fin y al cabo, esa muerte de la "imagen del mundo" no podría producirse sino por multiplicación, por fragmentación –como cuando un espejo se rompe en una miríada de facetas y la única imagen del mundo que le es ya dado ofrecer irradia en una infinidad de direcciones, en una irreductible dimensión poliédrica que pone en quiebra el orden mismo de la representación."*[25]

Nuestra propuesta es una genealogía pretendidamente dislocada, un recorrido no lineal que nos permitirá concentrarnos allá donde se produzcan núcleos descentrados de periferias acumulativas. Comenzaremos, como hemos dicho, con los años setenta. Después de la ficción de la invasión de la luna y la cancelación del proyecto *Apolo* por falta de presupuesto, en plena guerra fría contra el comunismo y la homosexualidad, un par de años antes de que el día de los Derechos Humanos se emitiera el informe genocida de Kissinger[26] y en plena Guerra de Vietnam. La década que comenzaría con la Primera Crisis del Petróleo puesta en marcha por la OPEP, el caso Watergate, la crisis del cine de Hollywood y la primera exhibición de cine pornográfico en salas comerciales, la caída de las ventas en preservativos y el aumento del uso de la píldora (con la consecuente medicalización generalizada y la industria farmacéutica trabajando a pleno rendimiento, circunstancias que se repitirían con la crisis del Sida y el Prozac en los ochenta y la Viagra en los noventa), la resaca de las Revueltas Estudiantiles y de la Revolución Sexual y después de los disturbios de Stonewall y en plena crisis de la representación.

---

[24] BORRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. (Primera edición: *Esthétique relationnelle.* Dijon: Presse du réel, 1998), p. 143.

[25] BREA, José Luis. "El inconsciente óptico y el segundo obturador". En: *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura.* Murcia: Mestizo, 1996, p. 44.

[26] El *National Security Study Memorandum* (NSSM) 200, o *Informe Kissinger*, fue encargado por Nixon y redactado por el Consejo de Seguridad Nacional, la mayor autoridad de la política exterior de los Estados Unidos, donde se establece la Política en relación a la Población. Desclasificado en 1989 (una verdadera pena que no tuviese tiempo Foucault de leerlo) declara que la superpoblación de los países del Tercer Mundo es una amenaza para la seguridad nacional. Las soluciones planteadas contemplan recomendaciones eugenésicas donde se invierte en industria farmaceútica, investigación en sexualidad y desarrollo de los medios de comunicación como medio de educación-propaganda. Los satélites que luchan contra el comunismo servirán para difundir la planificación familiar a los países pobres, para que dejen de reproducirse.

Señalar una fecha de cierre del periodo abarcado por nuestra investigación no sería más que un ejercicio fantasmático e irresponsable. La propia estructura, metodología e intenciones de un trabajo como el nuestro no permite un cierre a la manera entendida en el proceso de investigación clásico. Abordamos cuestiones que permanecen abiertas, producciones que se reinventan cada día y cada día se complejizan o se hacen más entendibles. Estamos insertos en el flujo de imágenes, información y sexo del que hablamos y por el que nos desplazamos. El cierre es hoy, mientras escribo estas líneas, que seguramente modificaré mañana (y entonces el cierre será mañana), mientras veo el telediario y me invaden las noticias de estos días, los mensajes de la música que escucho mientras escribo, las imágenes que me atraviesan al pasear por la ciudad, o la última exposición a la que asisto y la última película porno que veo... Al mismo tiempo las fechas nos resultan relevantes, no hay más que echar un vistazo a la propia estructura de este trabajo, las fechas nos importan y, sobre todo, nos orientan. Y, en ese sentido podemos seguir señalando fechas relevantes, espacios de fuga: como 2001, el año de la globalización del terrorismo y la vuelta a la conquista del petróleo, 2004, con el lanzamiento de Facebook, 2008, año en que se otorga el premio a mejor director y directora de porno a Stagliano y Belladona o 2012, con *Colapso y Recuperación* de la mano de Kassel. [✪10,11]

1.1.1.- Recorridos Indiciados, Fusiones Artísticas o Buscando la Huella Imborrable del Porno.

El objeto de estudio de esta investigación es la pornografía audiovisual hardcore y las metapornografías articuladas en el margen político de contestación a la primera. La cultura y la contracultura del hardcore pornográfico. El motivo de centrar nuestro análisis en el audiovisual hardcore está relacionado con la estructura de la propia industria. Siendo el centro de la misma, a nivel no sólo de beneficios, sino de logística, funcionamiento y demás, pretende permanecer en el margen del paisaje social. Perseguida, denostada, ocultada, denunciada,..., el audiovisual hardcore está en la base misma de nuestra sociedad informatizada, espectacularizada y sexualizada. Colaborador absoluto de la política, las ciencias, la tecnología,..., ha sido y es una perfecta plataforma para las políticas sexuales e identitarias.

Su relación con las tecnologías de la mirada lo convierten en un privilegiado de los discursos sobre la verdad y la carne. Y en un espacio de resistencia al mismo tiempo. Los análisis críticos sobre la representación del sexo han partido de la pornografía pero principalmente del audiovisual pornográfico, abriendo nuevas grietas en la red de discursos que conforman nuestra sociedad y nuestras vidas. Las postpornografías o metapornografías parten del exceso del audiovisual que se empeña en mostrarnos la verdad del sexo y, utilizando una caja de herramientas procedente de la pornografía, las prácticas artísticas, los márgenes cinematográficos, el activismo político, etc., subvierten los discursos y desestabilizan el sistema.

Los análisis realizados sobre pornografía han pivotado entre las luchas de los sectores anti-pornografía y pro-sexo, y los análisis que se han encargado de los posibles efectos nocivos de la exposición a la misma dentro del contexto de la censura. Para encontrarnos con otro tipo de análisis tenemos que esperarnos a los debates en torno al objeto de estudio de los estudios culturales, la aparición de los estudios visuales y las investigaciones desarrolladas en el ámbito de la cinematografía a partir de finales de los

años ochenta. Linda Williams es un referente, por no decir el referente, en este tipo de estudios. Su perspectiva abrió nuevas vías a la hora de abordar el tema de la pornografía y sus investigaciones permitieron establecer puentes que conectaran ámbitos tan alejados como el porno y la política gubernamental, las políticas sexuales o las políticas raciales. Junto a Williams podemos destacar otros nombres como: Laurence O'Toole, Brian McNair, Tristan Taormino, Thomas Waugh, Mandy Merck, Laura Kipnis, Jon Lewis, Cherry Smith,... En cualquier caso, una producción de textos que ve la luz a finales de los ochenta y que durante los noventa se multiplica considerablemente. Más adelante veremos cómo este aumento en la producción tendrá que ver con una cierta pornificación de la cultura y con los movimientos sociales y activistas que rompieron con algunos de los discursos sobre el sexo y sus ubicaciones.

Dos cosas son destacables de lo dicho hasta ahora, la pornografía como objeto de estudio es relativamente reciente y las producciones de textos se han dado por parte de académicos del mundo anglosajón. Este último hecho se relaciona con dos cuestiones básicas para nuestro análisis: la industria pornográfica desde que nace como tal, es y se ha mantenido hasta el día de hoy como una industria estadounidense, desde donde se ha exportado el negocio y las representaciones. La lógica productiva del porno se localiza y se extiende desde las colinas al otro lado de Hollywood. Aunque la descentralización de Internet está alterando el panorama, la industria sigue teniendo su centro en Los Ángeles. De ahí también que nuestro estudio se localice en las producciones que la industria ha generado desde Estados Unidos, si queremos atender a la pornografía mainstream, el mainstream sale de San Fernado Valley.

Por otro lado, **una de las definiciones productivas de la pornografía (y del arte) es que ambos términos son incompatibles**. Esta tecnología de exclusión semiótica hace difícil rastrear las producciones que han ido trazando discursos, conservadores o alternativos, en relación a la representación sexual dentro del ámbito artístico (de hecho, de los teóricos que se han ocupado de la pornografía como producto visual, muy pocos pertenecen al ámbito de las artes plásticas). No obstante, dentro de la genealogía perversa que nos proponemos, vamos a citar algunos acontecimientos del espectáculo expositivo que marcan un rastro a seguir y en los que el museo o la galería han estado más solícitos a tratar la representación del sexo.

> *"Muchos intereses, estamos tentados en afirmar que demasiados, se han entrecruzado en el arte de nuestro siglo y también en el proceso de historiarlo. La crítica, enmarañada en la madeja de marchantes, galeristas, políticos, gestores e instituciones, levantando castillos y cavando fosas, lanzando movimientos y tendencias a la fama y desterrando a otros a desiertos aparentemente sin regreso, en ocasiones, ha desplazado a la historia haciendo flaco favor al arte y a sí misma."*[27]

Proponemos la siguiente guía por un recorrido inconexo e imprescindible:

Justo al comienzo de la Guerra Fría el arte se mostraba crítico con el arte en un proyecto que denunciaba la respuesta del Expresionismo Abstracto a la situación del momento. En 1951 tenía lugar en San Francisco la *Common Art Accumulation*, que recreaba la Bay Area Funk. En esta exposición destaca la obra de E. Kienholtz con sus

[27] GUASCH, Ana Mª. "Introducción a la Primera Edición". *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Del Serbal, 2009 (Primera edición: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Del Serbal, 1997), p. 15.

esculturas environnments. Con factura de lo que sería más tarde el pop, critica el sexo, la religión, la política y el propio arte. De marcado carácter provocador supuso un encontronazo con la crítica.

Existe una trayectoria de la importancia del cuerpo en acción donde podemos unir los **happenings** de Allan Kaprow de los años 60, las manifestaciones **Fluxus**, o las incursiones de Claes Oldenburg que en su ciclo de happenings de 1962 (*Store Days*, Ray Gun Theatre, Nueva York) ✪ diseccionaba el espacio en tres estancias dominadas por la prisión-dormitorio, lo doméstico-la caza, la muerte y el sexo, como si de un panóptico Benthamiano se tratase. Un proyecto visual de las reflexiones foucaultianas que aún no habían llegado y que revolucionarían los discursos sobre el sexo y las metodologías de acercamiento al objeto de estudio.

Esto en Estados Unidos, porque los sesenta dieron en Europa algunas manifestaciones reseñables. Como el *Primer Festival de la Libre Expression* (París, 1964, organizado por J.J. Lebel) donde tiene lugar el happening de Carole Schneeman *Meat Joy* [✪12], una celebración de cuerpos desnudos y carne, donde lo humano y lo animal se confunden en un espacio que juega con lo visceral y la abyección y con reminiscencias del *teatro de la crueldad* de Artaud.

Dos publicaciones: *Avalanche* (Nueva York) y *ArTitudes* (París) van a tener un peso importante en el desarrollo del arte corporal en los setenta. Un conjunto de artistas, entre ellos los pertenecientes al *Accionismo Vienés*, producen un conjunto de prácticas corporales que tendrá una de sus primeras exhibiciones institucionales en la muestra: *Art Corporel* (Galerie Stadler, Paris, 1975). Vito Acconci, Chris Burden, Gilbert & George, Michel Journiac, Bruce Nauman y Gina Pane [✪13], entre otrxs, formaron parte de esta muestra en la que el cuerpo resultaba ser algo más que un referente anodino, y se comenzaban a problematizar las políticas corporales que lo habitaban (más adelante otras prácticas incidirán en las políticas que lo construyen). La práctica corporal como denuncia de la enfermedad social, donde la violencia se encarna y los tabúes sociales se hacen explotar. Durante la década de los setenta se producen diferentes muestras colectivas en este sentido, acompañadas en algunos casos con sus respectivos **manifiestos**, que acompañaron el descontento social ante la situación de occidente. Artistas como Urs Luthi [✪14] ya insinuaban reflexiones sobre la masculinidad, el travestismo y la identidad fluida que no tomará forma cultural hasta bien entrados los noventa.

Estos y otros planteamientos sobre el cuerpo y el cuerpo en acción se desarrollaron en los cinco años de encuentros y trabajo sobre **Performance**, que toma forma en la macroexposición que tuvo lugar en Lyon, bajo la organización de Orlan y Hubert Besacier: *Cinq ans d'Art- Performance à Lyon / Five years performance-art in Lyon. 1979-1983* [✪15,16]. Los comienzos de los ochenta trajeron consigo muchos cambios, uno de ellos fue el cataclismo que produjo la aparición del videocasette y las transformaciones que provocó en la producción y la recepción de la imagen. De las manifestaciones en medios como la televisión, a partir de la revolución del vídeo, y de las repercusiones que ello tendría en los sistemas de representación y de identificación, se hablará en capítulos posteriores.

En Estados Unidos los años ochenta trajeron al mundo artístico nuevas temáticas que incidirían en la crisis del Sida, la defensa ética de lo social, el género y la sexualidad, después de la hiperproducción de discursos sobre la identidad y el sexo que

había tenido lugar a través de los medios. Las luchas identitarias no eran nuevas pero las estrategias sí iban a serlo. En este panorama se producen una serie de eventos dentro de la institución artística. El New Museum of Contemporary Art de Nueva York acogió las diferentes tendencias de arte social y activista a lo largo de diferentes exposiciones colectivas. *Difference: On Representation and Sexuality* (1984), quizá la primera exposición que se apoyaba en teóricos franceses como Lacan o Foucault para hablar de los conflictos entre el género, el lenguaje y la sociedad, a través de estrategias postmodernas de reciclaje y postproducción, que no dejaban de lado la producción feminista. Dividida en tres secciones que aglutinaban tres medios con una importante relación con la realidad: fotografía, cine y vídeo. Como señaló el crítico P. Smith, supuso

> *"(...) un golpe bajo al conservadurismo que pretendía silenciar la lucha por la autodeterminación sexual corriendo un velo en forma de ciclo histórico e instando a una vuelta a los roles tradicionales."*[28]

En cualquier caso una muestra que al pretender centrarse en el concepto de género, reforzaba la separación sexo-género que ya estaba siendo deconstruida. Paralelamente a la exposición se organizaron debates en torno a estas cuestiones, siendo uno de ellos[29] especialmente polémico al plantear los límites del concepto de opresión aplicados a la homosexualidad en relación a la opresión racial. Aún faltaban cinco años para que la obra de Mapplethorpe y la maquinaria censora que se puso en marcha manifestara que la raza y la homosexualidad no debían cruzarse nunca.

Que el arte era político ya no parecía levantar airadas reacciones. En Europa habría que esperar hasta 1988 para encontrarnos en Malmö la primera retrospectiva sobre arte social (americano): *Art at the End of the Social*, donde se abordaba, entre otras cuestiones, el Sida y las políticas llevadas a cabo en relación a la enfermedad.

En torno al Sida, parte del mundo artístico en Estados Unidos se había puesto en pie. No hay que olvidar que muchos de los miembros activistas de grupos como ACT UP eran críticos o historiadores de arte, marchantes o artistas. En los peores momentos de la crisis el arte estaba en la calle y la institución entendió que nuevas estrategias artísticas se estaban desarrollando, más cercanas a los medios de comunicación, al fanzine y a la acción directa. De ello da cuenta el programa de exposiciones del New Museum of Contemporary Art de Nueva York de aquellos años: *Not Just for Laughs. The Art of Subversion* (1980); *Art & Ideology* (1984); *Damaged Good-Desire and the Economy of Object* (1986);... o *Art Against AIDS*, un proyecto privado de 72 galerías de Nueva York en la lucha contra la enfermedad.

Los ochenta aparecieron como una década en la que el arte se había alimentado del poder económico, el desarrollo tecnológico y científico y la búsqueda de una identidad sexual coherente. Al menos así lo veía Kathy Halbreich, la comisaria de la exposición *Culture and Commentary: An Eighties Perspective* (Washington, 1990), que seleccionó para la misma, obra de Yasumasa Morimura, Jenny Holzer, Jeff Koons, Cindy Sherman, Jeff Wall, Sherrie Levine,..., en un movimiento que reflejaba el paso

[28] SMITH, P. "Difference in America." *Art in America*, abril, 1985, pp. 190-199. Citado en: GUASCH, Ana Mª. "Introducción a la Primera Edición". *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Op. cit., p. 384.
[29] *Extended Sensibilities. Homosexual Presence in Contemporary Art.*

que había dado el arte de la modernidad a la posmodernidad a lo largo de los últimos años.

1989 quedará marcado en la historia por muchas cuestiones, el año del derrumbe del macroproyecto "telón de acero", de la muerte de Mapplethorpe y el año en que el Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles exhibe la crisis de la representación. *A Forest of Signs. Art in the Crisis of Representation* [✪17] (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1989). Después de haber asociado la palabra crisis al Sida, parecía casi anodino hablar de crisis de la representación. Pero para 1989 el ámbito artístico estaba saturado de imágenes, los medios estaban saturados de imágenes, el porno estaba saturado de imágenes y el arte declaraba la muerte de la modernidad.

Feminismo, Sida, recopilación de las luchas políticas dentro del activismo en el arte, y una mirada puesta en el multiculturalismo alumbraba una nueva forma de abordar la producción artística de finales de los ochenta. La cuestión de la identidad se complicaba y aventuraba el conglomerado multifacético que la compondría en los noventa con la presencia de movimientos activistas, como el queer que problematizaban la identidad y la representación de la misma más allá de las dicotomías que se habían venido trabajando. Un síntoma de este cambio es la exposición que se hace a modo de retrospectiva en 1990 en Nueva York bajo el nombre de *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, con la presencia de artistas como Wojnarowicz, Gran Fury, Cindy Sherman, Andrés Serrano, Jean-Michel Basquiat, Jenny Holzer, Hans Haacke, Ana Mendieta, Nestor Millán, Adrian Piper,...

Entrados ya los noventa el arte político y las cuestiones sexuales seguían de la mano en las propuestas de la institución artística. Como si se hubieran producido demasiados acontecimientos en el ámbito social y artístico, la institución museística trataba de ordenar estas cuestiones con continuas revisiones de acontecimientos recientes. Así, *Compassion and Protest. Recent Social and Political Art* (San José Museum of Art, California, 1991) giraba en torno a cuatro temáticas activistas: feminismo, minorías raciales, Sida y controversia social y política, con artistas como Barbara Kruger, Jenny Holzer, Cindy Sherman, Keith Haring o David Wojnarowicz.

La 44ª Bienal de Venecia, en 1990, que se inauguraba bajo el título de *Future Dimension*, fue una bienal especialmente polémica, donde se manifestaron algunas de las corrientes más reaccionarias de la sociedad y del propio mundo del arte. La sección Aperto fue finalmente cerrada debido a la vaca muerta que Damien Hirst había introducido en una caja y que comenzaba a romper las barreras de la misma para extender la muerte espectacularizada. Pero la gran polémica no fue la vaca de Hirst, ni la obra pornográfica de Jeff Koons, sino que la mayor controversia se concentró en la obra de Gran Fury, cuyo tema principal era el Sida [✪18,19,20]. Esta vez un pene y una fotografía de Wojtyla (el Papa Juan Pablo II) en la misma habitación hacían estallar el altercado. No el pene de Koons, no la muerte desbordándose de Hirst, sino la confluencia entre el pene y la religión era lo que resultaba verdaderamente obsceno, lo intolerable. Se demostraba de nuevo que ni la muerte, ni el sexo resultaban encarnar lo obsceno, sino la política explícita de la regulación de los placeres.

Mientras en 1992 la *Documenta de Kassel* se dedicaba a un canto del cisne a la armonía de los pueblos, en 1993 la *Bienal del Whitney Museum of American Art* se centraba en el arte público, los medios, las minorías étnicas o el cuerpo y la identidad.

Con una presencia importante del medio vídeo en detrimento de la pintura. La obra de Lari Pittman giraba en torno al sexo anal y el Sida, y la de Sue Williams subvertía algunas cuestiones sobre la sexualidad a través de la figura de teléfonos eróticos y sex shops.

No obstante, el arte político también tuvo presencia en Europa, pero con una diferencia importante, las instituciones europeas apostaban por un criterio más conservador en cuanto a las formas que una obra artística debe tener. A lo largo de los noventa y con el cuerpo en el centro de las propuestas artísticas, los maniquíes, autómatas,... ayudan a representar la destrucción del cuerpo. La sexualidad será abordada en exposiciones como *The Sexual Self* (Colonia, 1992); *Périls et Colères* (Burdeos, 1992); *Desordres* (París, 1993); *Post Human* (itinerante, 1992) [✪21]. En relación al feminismo el reconocimiento por parte del MOMA se producía en 1994 en *Sense and Sensibility. Women Artists and Minimalism in the Nineties*.

Volviendo a Europa, en 1995, y bajo la dirección de Jean Clair, director del Museo Picasso de París, la *46ª Bienal de Venecia* se proponía como un recorrido sincrónico y diacrónico que tenía como eje el cuerpo y como título *Identidad y Alteridad* y que no apostó de forma contundente por el arte contemporáneo. La enfermedad, la muerte, la vejez, las guerras fueron los representantes del concepto de alteridad, y la identidad vino reseñada y puesta en relación con la historia de las tecnologías de reproducción de la imagen en serie. No en vano, 1895 (año de la aparición del cine, entre otros inventos relacionados con las máquinas de ver) se presentaba como la fecha clave de comienzo de un recorrido que podría haber sido mucho más político. La representación del cuerpo se consideraba un producto atravesado por los avances técnicos y la ciencia, un eje estructurador de discursos que ha sido utilizado desde entonces en numerosas propuestas (desde ensayos (PULTZ, John. *The Body and the Lens: Photography 1839 to the Present*. New York: Harry N.Abrams, 1995), declaración de intenciones de Centros de Arte (a modo de presentación del *Centro Português de Fotografia*, O Porto); exposiciones (*Máquinas de mirar. O cómo se originan las imágenes*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 17 Septiembre 2009 - 10 Enero 2010 [✪22]), ...). La polémica, esta vez, a cargo de Andrés Serrano y sus representaciones de la muerte en la serie *The Morgue,* el roce con lo obsceno insinuado en la modificación corporal proporcionada por las manipulaciones científicas.

También en 1995 tiene lugar una exposición en París que tiene como eje central el cuerpo y el sexo en el arte: *Féminin-Masculin, le sexe de l'art*, Centre Georges Pompidou. Comisariada por Bernard Marcade y Marie-Laure Bernadac, presentaba obra de artistas tan dispares como Bellmer, Louise Bourgeois, Brancusi, Vincent Corpet, De Kooning, Duchamp, Fischl, Sylvie Fleury, Fontana, Paul Armand Gette, Gilbert & George, Robert Gober, Allen Jones [✪23], Léa Lublin, Magritte, Man Ray, Messager, Molinier, Meret Oppenheim, Nam June Paik, Picabia, Picasso, Kiki Smith, Tinguely, Warhol, Tom Wesselman. De la heterogeneidad abarcada se desprende que el discurso que guiaba la exposición no iba a detenerse en cuestiones de localización de representaciones más allá de lo que permitiera un vasto recorrido cronológico. Efectivamente, cinco secciones temáticas distribuían más de 500 obras "The Origin of the World", "Identities and Mascarades", "Stories of the Eye", "Attractions and Repulsions" y "Natural Histories". La macroexposición fue posible gracias a que Francia siempre ha mostrado esa apertura hacia el "libertinaje" que la caracteriza (entre otras cuestiones), pero careció de un punto de vista que pudiera recoger los flujos

icónicos del momento contemporáneo. Atrevida, muy audaz y reseñable, no obstante sirvió de nuevo para establecer barreras infranqueables entre pornografía y arte.

Las *Documenta de Kassel* (X) y *Bienal de Venecia* (47ª) de 1997 afrontaron de diferentes maneras la crisis de fin de siglo. Si la primera optó por un conjunto de nombres algunos conocidos y otros no, la segunda se apoyó en personalidades del arte que magnificarían el evento. Las dos muestras compartieron la falta de perspectiva cronológica, fusionando artistas de décadas diferentes y atendiendo a otros ejes organizadores. La Documenta se encaró con la influencia negativa e inevitable de los medios, poniendo de manifiesto el controvertido sentido del arte.

Otro de los puntos de inflexión en este recorrido expositivo, intencionadamente sesgado en el que tratamos de localizar movimientos que conecten el cuerpo, el sexo, la representación, el activismo y la política, lo tendríamos en 1998 con la *XI Bienal de Sydney*, bajo el título de *Every Day*, donde el trabajo del comisario Jonathan Watkins reunió una serie de obras que incidían en la microrrealidad, en los relatos diarios, los acontecimientos casuales, el día a día y la política que acompaña a estos fragmentos de cotidianeidad.

Traffic en 1996 (Nicolas Bourriaud, CAPC Musée d'Art Contemporain, Burdeos) [✪,24] ya había planteado cuestiones en torno a nuevas perspectivas en el arte. Las relaciones humanas, como reseñaba el comisario en el texto del catálogo, era lo que aglutinaba a artistas como Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Gabriel Orozco, Jason Rhoades y Angela Bulloch, entre otros, tratando de poner de manifiesto lo que consideraba un cambio en la producción artística: la importancia de lo relacional. Una experiencia que repetiría en la *4ª Tate Triennial*, *Altermodern*, Tate Britain, Londres, y que declara un movimiento artístico que sustituye a lo que se ha venido denominando postmodernidad.

De microrrealidades tenemos que volver a hablar en el caso del territorio del Estado español. En 2003 tiene lugar en el Espai d'Art Contemporani de Castellón (EAAC) uno de los proyectos que mejor definen el cambio de milenio. La política de lo fragmentario, de lo privado y lo local que recupera a teóricos como Foucault, Deleuze, Guattari y Certau. El microanálisis por encima de las grandes explicaciones totales. El mismo proyecto forma parte de una serie de acontecimientos que se darán en la primera década del siglo XXI en el territorio español y que parecen traducir tendencias y propuestas que estaban en marcha en otros espacios desde hacía algún tiempo, y que pasaremos a comentar más adelante.

La importancia de lo micropolítico y lo cotidiano sobre un eje en el que se descentran las identidades unificadas, emergen nuevas subjetividades y se problematiza aún más la cuestión del deseo. Organizada por Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés, *Micropolíticas. Arte y Cotidianeidad. 2001-1968* vuelve a traer al primer plano de la escenas artística al cuerpo, esta vez fusionado con la frontera, las drogas, el consumo, el no lugar o la alteridad. Dividida en tres Micropolíticas que se corresponden con tres momentos políticamente diferenciados en el mundo occidental y que tiene sus límites marcados por el Mayo francés y el hundimiento de las Torres Gemelas, el 11-S (I. 2001-1989; II. 1989-1980; III. 1980-1968), nos encontramos con obras como *Day's Inn* (1998-2001) [✪,25] de Ann-Sofi Sidén, que desde un punto de vista voyeur nos enfrenta a pantallas gigantes de imágenes de habitaciones de hotel, permitiéndonos acceder a la privacidad y sexualidad de sus ocupantes. De esta manera, la verdadera representación en la obra es nuestro impulso voyeur, que constituye el

paisaje de la sociedad de finales de los noventa. Gilliam Wearing a través de la máscara de los personajes que nos presenta en fotografía y vídeo construye narraciones de lo sexualmente abyecto (prostitución, travestismo, pornografía,...) en una sociedad que ha hecho del anonimato una estrella mediática. Por su parte Catherine Opie en *Domestic Series* (1995-1998) muestra la domesticidad de parejas lesbianas, una identidad que se ha construido en la ausencia de representación o la representación fallida, a través de fotografías en las que podemos acceder a esos interiores domésticos, asociando una identidad construida como el afuera en un espacio que es interno. De Nan Goldin se selecciona para este proyecto su apuesta más sexual: *The Ballad of Sexual Dependency* (1981-1993) [✪,26] un conjunto de imágenes crudas de violencia, muerte, sexo, deseo, drogas y amistad en la que la fotógrafa continuaba explorando los límites del documental subjetivo como un ejercicio de supervivencia. Al mismo tiempo se podían observar los *Untitled Films Stills* y *Centerfolds* (1978-1981) de Cindy Sherman. Un espacio especial lo configuraba "Activismo" con obras de colectivos como las Guerrilla Girls, Gran Fury, ACT UP Barcelona o Group Material, que cuestionaban el propio sistema del arte y sus políticas. Bruce Nauman y Louise Bourgeois tenían también su espacio en relación a cuestiones de género y transgresiones sexuales. Valie Export, Hanna Wilke y Gina Pane completaban el apartado de arte feminista de los setenta. Por su parte Larry Clark nos asomaba a sus propias experiencias, un mundo centrado en las drogas, el sexo y la violencia, con *Tulsa* (1972). Con el vídeo de *The Banana Man* (1983), colaboración entre Mike Kelley y Paul McCarthy, se ponía de manifiesto la crisis de la masculinidad y la reivindicación de lo vulgar en el espacio artístico.

1.2.- CERCANÍAS CONTEXTUALES Y MOTIVACIONES PERSONALES.

En el territorio inmediato que nos circunda, se han producido ires y venires que han influido en nuestro propio recorrido investigador y vivencial. La herencia de un paréntesis, de cuarenta años, de oscurantismo, violencia y servilismo aún pesa en nuestras mochilas y ha influido sobremanera en el devenir político-social y artístico de nuestro país-estado.

Ni nos corresponde, ni es el lugar de analizar estas cuestiones esenciales a la hora de afrontar el panorama en el que nos desenvolvemos diariamente, tanto a nivel académico, como artístico, como identitario. Lo que sí proponemos es un recorrido cronológico que va a dar cuenta de cómo esta investigación se halla atravesada no sólo por los flujos generales de la sociedad globalizada en la que nos desenvolvemos, sino también por las políticas más locales que nos proporcionan un lugar concreto desde el que nos pronunciamos. No se trata en ningún caso de privilegiar lo cercano sobre lo lejano, ni de plantear pertenencias territoriales absurdas, sino de ubicar el trabajo investigador en los roces corporales en los que se ha ido articulando.

Para ello vamos a seguir dos líneas que terminan confluyendo en una serie de acontecimientos político-artísticos que culminan con propuestas que se venían gestando en otros espacios sociales con anterioridad. Nuestra historia más cercana no ha permitido a nuestra sociedad pasar por los acontecimientos transformadores que tuvieron lugar desde antes de mediados del siglo pasado. Esta falta de huella, de historia, de recorrido a la hora de asumir los discursos complejos que se habían ido elaborando lentamente en el exterior, ha articulado propuestas a veces un tanto precipitadas, a veces una tanto vacuas o inconexas, a veces deslocalizadas que han poblado el panorama artístico donde nos ubicamos. Como decíamos, dos líneas de trabajo han desembocado en un panorama contemporáneo que, aunque a veces parece

estar a punto de desaparecer, otras se muestra potente en sus fortalezas. Estas dos líneas serían, por un lado, cierta tendencia de recogida de las políticas feministas presentes y pasadas y, por otro, la creciente presencia del activismo gay, lésbico, queer, trans (en ese orden cronológico) y esto en dos ámbitos interdependientes: la sociedad en general y el arte en particular.

Un sistema de cuotas político y una obsesión ibérica por ser moderno, ha alterado y ensombrecido, a veces, la seriedad de unas políticas sexuales que pasaban al primer plano de los debates en relación a la representación. Aunque, gracias al esfuerzo de militantes, activistas, académicxs, artistas, teóricxs,... un planteamiento serio se ha implantado en la producción y el debate en torno al arte, la cultura y las políticas del cuerpo, ello no significa que éste ni tan siquiera se aproxime a las plataformas de producción de otros países. No hay más que mirar a nuestros propios espacios de trabajo, donde a veces nos vemos obligadxs a tener que defender presupuestos de hace cuarenta años como si fueran el último grito en la trasgresión artística. Mis particulares recorridos por diferentes niveles educativos, no hace más que confirmar que la mochila pesada de la que hablaba antes es una auténtica losa de la que sólo en espacios "protegidos" podemos librarnos.

Estas circunstancias particulares han hecho que algunas de las propuestas que vamos a citar hayan tenido lugar desde el espacio de la premura y en el territorio de conveniencias particulares. Bajo ningún concepto es nuestro trabajo juzgar el esfuerzo y analizar las cuestiones que subyacen dentro de este recorrido incompleto. Antes al contrario, mi propuesta es situar este trabajo en el contexto próximo de un cambio que creo importante en las políticas de la representación del sexo que se ha articulado en nuestro entorno más cercano desde comienzos del nuevo siglo, y que tiene sus antecedentes en propuestas de la década anterior. El índice cronológico que proponemos no va a separar entre temáticas, mantendremos un punto de vista aséptico referido a año, título, organización y lugar. Esta asepsia permite la mezcolanza necesaria que refleja la propia práctica en estos proyectos. Habiendo sido habitante habitual de los espacios que refiero, desde hace años, he tenido acceso a políticas de gestión que me permiten localizar algunas cuestiones no irrelevantes del panorama de fuerzas que se articula en estos espacios. Dado que éstas no constituyen el objetivo de este espacio, nos reservamos el derecho a imponer una falsa asepsia en un territorio plagado de matices.

Proyectos expositivos por año:

- 1993.- *100%* (Mar Villaespesa, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla)
- 1993.- *Políticas de género.* (ciclo de vídeo) (comisarixs: Carmen Navarrete y Marcelo Expósito, Institut de la Dona/Filmoteca de Valencia)
- 1994.- *Domini Públic.* (Jorge Ribalta, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona)
- 1994.- *La primera generación: mujeres y vídeo, 1970-1975.* (JoAnn Hanley, Fundaciò Antoni Tàpies, Barcelona)
- 1994.- *SIDA: Pronunciamiento y acción.* (Juan de Nieves, Pazo de Fonseca, Sala de Exposiciones de la Universidad de Santiago de Compostela)
- 1995.- *Territorios Indefinidos.* (Isabel Tejeda, Museo de Arte Contemporáneo de Elche)
- 1996.- *Femenino Plural. Reflexiones desde la Diversidad.* (David Pérez, Generalitat Valenciana)
- 1997.- *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte.* (José Migel García Cortés, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donosti-San Sebastián)

- 1998.- *Transgenéric@s.* (Mar Villaespesa, Juan Vicente Aliaga, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donosti-San Sebastián)
- 1999.- *Jardín de Eros. Arte erótico en las colecciones privadas europeas.* (Victoria Combalía, Palacio de la Virreina, Barcelona)
- 2000.- *Zona F.* (Ana Carceller y Helena Cabello, Espai d'Art Contemporani, Castelló, EACC)
- 2000.- *El enigma de lo cotidiano.* (Rosa Olivares, Casa de América, Madrid)
- 2001.- *Héroes Caídos.* (José Miguel García Cortés, Espai d'Art Contemporani, Castelló, EACC)
- 2001.- *Trans Sexual Express.* (Rosa Martínez, Xabier Arakistain, Centre d'Art Santa Monica, Barcelona) [✪,27]
- 2002.- *Corporeal / Cuerpo Real.* (E. Wimmer, Centro Cultural Conde Duque, Madrid) (Dentro del proyecto *Femeninos* PHE02)
- 2002.- *El bello género. Convulsiones y permanencias actuales.* (Margarita Aizpuru, Sala Plaza de España, Madrid)
- 2003.- *Micropolíticas: Arte y Cotidianeidad.* (José Miguel García Cortés, Espai d'Art Contemporani, Castelló, EACC)
- 2005.- *Fugas Subversivas: reflexiones híbridas sobre las identidades.* (La Nau, Valencia)
- 2005.- *Radicais Libres. Experiencias Gays y Lesbianas en el Arte Peninsular.* (Xosé M. Buxán, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela)
- 2006.- *Cyberfem. Feminismos en el escenario electrónico.* (Ana Martínez Collado, Espai d'Art Contemporani, Castelló, EACC)
- 2006.- *EL: ¿nuevos masculinos?.* (Susana Blas, Sala Juan Francés, Zaragoza)
- 2006.- *Para todos los públicos.* (Xabier Arakistain, Sala Rekalde, Bilbao)
- 2006.- *Cyberfem. Feminismos en el Espacio Electrónico.* (Ana Martínez-Collado, EACC, Castellón)
- 2007-2012.- *Proyecto Contraseñas. Nuevas Representaciones sobre la Femineidad.* (Diferentes comisarixs, Centro Cultural Montehermoso, Gasteiz-Vitoria)
- 2008.- *A batalla dos xéneros.* (Juan Vicente Aliaga, Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC, Santiago de Compostela)
- 2009.- *En todas partes.* (Juan Vicente Aliaga, Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC, Santiago de Compostela)
- 2007.- *Kiss kiss Bang bang: 45 Años de Arte y Feminismo.* (Xabier Arakistain, Museo de Bellas Artes de Bilbao)
- 2008.- *¡Aquí y Ahora! Nuevas formas de acción feminista.* (Erreakzioa-Reacción Sala Rekalde, Bilbao)
- 2009.- *herÉTIC@S # biZARR@S.* (Grupo de investigación Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo, Universidad Miguel Hernández, Elche)
- 2011.- *La Internacional Cuir. Transfeminismo, Micropolíticas sexuales y Video-Guerrilla*. (Beatriz Preciado, Museo Reina Sofía, en colaboración con Off Limits, Madrid)
- 2011.- *Ecosex Barcelona con Annie Sprinkle y Beth Stephens.* (Hangar, Diana J. Torres y Pedro Soler del centro de arte Laboral, Barcelona)
- 2012.- *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010.* (Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, MUSAC, León)
- 2012.- *Erreakzioa-Reacción. Images of a Project between Art and Feminism.* (Helena López Camacho, MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León)

Proyectos híbridos. Encuentros –Talleres – Conferencias:

- 1995.- *Construcciones del Cuerpo Femenino.* (Erreakzioa-Reacción, Arteleku, Donosti-San Sebastián)
- 1997.- *Sólo para tus Ojos. El Factor Feminista en Relación a las Artes Visuales.* (Erreakzioa-Reacción, Arteleku, Donosti-San Sebastián)
- 2001.- *Género y Diferencia: estrategias para una crítica cultural.* (dirigido por Paco Vidarte y Salvador Mas, A Coruña) Dentro de XII Cursos de Verano de la UNED
- 2003.- *Retóricas del Género / Políticas de identidad: Performance, Performatividad y Prótesis.* (dirección: Beatriz Preciado, UNIA, Sevilla)
- 2003.- *Maratón Posporno.* (dirección: Beatriz Preciado, MACBA, Barcelona)
- 2003-2004-2005.- *Introducción a la Teoría Queer.* (coordinación: Paco Vidarte y Javier Sáez, UNED, MACBA)
- 2004.- *Taller de Tecnologías del Género. Identidades minoritarias y sus representaciones críticas.* (dirección: Beatriz Preciado, MACBA, Barcelona)
- 2004.- *La Repolitización del Espacio Sexual en las Prácticas Artísticas Contemporáneas.* (coordinación: Mª José Belbel, Erreakzioa-Reacción (Estibaliz Sadaba-Azucena Vieites), Arteleku, Donosti-San Sebastián)
- 2004.- *Géneros Extremos / Extremos Genéricos.* (responsable: Rafael Vélez Núñez, Universidad de Cádiz, Cádiz) [✪,27a]
- 2005.- Desacuerdos. *Mutaciones del Feminismo: Genealogías y Prácticas Artísticas.* (coordinación: Mª José Belbel, Erreakzioa-Reacción (Estibaliz Sadaba, Azucena Vieites) y Beatriz Preciado, Arteleku, Donosti-San Sebastián)
- 2005.- *Identidades Estratégicas. Prácticas de Intervención Cultural*. (coordinación: Guillermo Cano, Rían Lozano y Johanna Moreno, Universidad de Valencia, Valencia)
- 2005.- *Corpos de producción. Miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espacios públicos.* (coordinación: Uqui Permui y María Ruido, Centro Galego de Arte Contemporánea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela)
- 2005.- *Caos global / Resistencias culturales.* (organización: Ana y Carmen Navarrete, Sala Parpalló, Valencia)
- 2005.- *Arte y Cultura Queer.* (dirección: Isabel Soler; coordinación: Susana Vellarino, Manuela Avilés, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada) [✪,27b]
- 2006.- *Festival de vídeo TranZmarikaBollo.* (Hangar, Barcelona)
- 2006.- *Anormal.* (Espacio Ningún Lugar, Barcelona)
- 2007.- *Crítica queer. Narrativas disidentes e invención de subjetividad*. (dirección: Beatriz Preciado, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla)
- 2007-2013.- *Programa de Estudios Independientes.* (Pei) (coordinación: Beatriz Preciado, MACBA, Barcelona)
- 2008.- *FeminismoPornoPunk.* (coordinación: Beatriz Preciado, Arteleku, Donosti- San Sebastián)
- 2008.- *Intersecciones disciplinarias y producción de cuerpos sexuados.* (Inmaculada Hurtado García, Silvia García Dauder y Nuria Gregori Flor, UIMP, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Valencia)

- 2008 - 2012.- *Muestra Marrana.* (Primera edición: Yasmin Rasidgil, Águeda Bañón, María Mitsopoulou, Tina Voreadi, Diana J. Torres y Patricia Heras, Magdalenes, Barcelona)
- 2009.- *Interferencias viscerales. Prácticas Subversivas de lo Monstruoso* (IdeaDestroyingMuros, Facultad de Bellas Artes, Valencia)
- 2009.- *Jornadas Feministas Estatales.* (organización: Asamblea de Mujeres de Granada "Mariana Pineda", Federación de Organizaciones Feministas del Estado Español, Universidad de Granada, Centro José Guerrero,..., Granada)
- 2009.- *I Congreso Internacional Cuerpos/sexualidades Heréticas y Prácticas artísticas.* (Dirección: Daniel Tejero y Tatiana Sentamans, Palau Altea Centre d'Arts, Altea)
- 2009-2013.- *Cuerpo Común - Laboratorio del Procomún.* (coordinación: Jaime del Val, Medialab-Prado, Madrid)
- 2010.- *Movimiento en las bases: transfeminismos, feminismos queer, despatologización, discursos no binarios.* (coordinación: Aitzol/Alira Araneta, María José Belbel, Miguel Benlloch, Josebe Iturrioz, Juana Ramos, Miriam Solá, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla)
- 2011.- *Cuerpo Impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados.* (dirección: Beatriz Preciado, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla)
- 2012.- *Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer y trans.* (dirección: Beatriz Preciado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid) Dentro del programa Estudios avanzados en Prácticas Críticas.
- Estos eventos artístico-teórico-políticos se complementan con otros como los festivales de cine de asociaciones feministas, colectivos LGTBQ, manifestaciones alternativas del día del Orgullo Gay,...

Partiendo de estos cuestionamientos, implicadxs como estamos en esta breve y parcial genealogía de la pornografía audiovisual, conscientes del nodo del tejido conectivo en el que nos localizamos en esta maraña discursiva en torno al sexo y la representación visual, proponemos la siguiente hipótesis.

1.3.- HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

La hipótesis que genera y guía el presente trabajo se divide en dos cuestiones. Por un lado, si **la pornografía y la postpornografía son plataformas e instrumentos políticos de construcción de las realidades sexuales.** Y si es así, **si tiene dicha construcción lugar a través de las herramientas de representación de la imagen y de los discursos implicados en las mismas.**

Queremos constatar que el territorio excluido de la pornografía se presenta como una de las plataformas centrales de producción del discurso hegemónico sobre el sexo y la sexualidad, erigiéndose como una de las tecnologías sexuales de mayor alcance. Consideramos que la postpornografía, utilizando mecanismos de desestabilización del discurso pornográfico se sitúa en las fisuras del entramado discursivo de la sexualidad, para denunciar sus fallas y proponer nuevas realidades mutables.

El eje discursivo del presente trabajo parte de estas hipótesis para ir generando un entramado conectivo que dé cuenta de la función de la pornografía como discurso marginal del sexo (e incluso del discurso artístico), sus conexiones con los discursos disciplinarios (médicos, legales, artísticos, económicos,...), y las herramientas a través de las que se constituye como una tecnología más del sexo. En ese ejercicio de análisis se irán localizando fallas del sistema que han sido aprovechadas por pornografías alternativas para generar representaciones diferentes y realidades diversas. Esta nueva forma de hacer porno ha evidenciado el carácter plenamente discursivo, integrado en el sistema, de la pornografía.

1.3.1.- CONSIDERACIONES SOBRE NUESTRA HIPÓTESIS.

Con esta hipótesis, eje y motor central de la investigación, nos ubicamos en un discurso que ni comparte, ni pretende hacerlo, muchas o la mayoría de las argumentaciones que se han venido desarrollando en los análisis sobre la pornografía. Así, el discurso de este trabajo investigador tiene un punto de partida opuesto a aquellos que parten de la consideración de la pornografía como algo separado, o no conectado, con la práctica sexual conceptualizada como normal y que se desarrolla en los espacios privados de la sociedad con un despliegue ampuloso, exagerado, de cita continua, de reterritorialización hacia lo público. Son numerosas las manifestaciones que, de la sexualidad normativa, se llevan a cabo en nuestras sociedades, así como los rituales explícitos (religiosos -de cualquier confesión- o laicos) a través de los cuales se explicita que la sexualidad que se da en el espacio privado está controlada a través de la que se produce en el espacio público; y que destruyen, por tanto, el límite férreo que se pretende imponer entre el espacio privado y público.[30]

Asimismo, nos posicionamos del lado discursivo que rechaza la idea de que la pornografía establece una relación con la sexualidad de visibilización no mediatizada. La máxima de "*la verdad del sexo*" para referirse a la pornografía, y los argumentos que parten de esa premisa, olvidan que la pornografía está construida precisamente gracias a los recursos de mediatización que se han puesto en marcha para ubicarla en el espacio a partir del cual se puede leer como sexo, sin más. En este sentido, el posicionamiento adoptado en la investigación, no participa de la idea ampliamente difundida de que la sexualidad construye el imaginario pornográfico. El sexo y las fantasías sexuales no son representados en la pornografía, sino que ésta se yergue como uno de los elementos que construye ese sexo y esas fantasías (más adelante veremos que suponen todo un conjunto de tecnologías de producción de sexo, género, identidad,...). Tanto la sexualidad como la pornografía pertenecen al ámbito de las representaciones del sexo

[30] En nuestro contexto occidental, el matrimonio, o contrato económico-sexual-emocional-político, es uno de los rituales en los que más dinero se invierte y que supone uno de los acontecimientos sociales de mayor relevancia, propiciando el paso a la vida económica-social-sexual-emocional adulta plena. Los elementos que constituyen este ritual están todos relacionados con la sexualidad. Tiene lugar en espacios públicos, algunas veces sagrados, y suponen el compromiso de responder a las exigencias sexuales que estén vigentes en la sociedad en ese momento (los contratos eclesiásticos dentro de la Iglesia Católica no han variado considerablemente en el último siglo). Asimismo, constituyen un ritual sexual más las despedidas de solterx, en las que más que buscar el desenfreno a partir del abandono de una etapa festiva de la vida, el mecanismo que se pone en marcha es un proceso de visibilización y control de la sexualidad por parte del grupo cercano a lxs protagonistas. Hasta ahora supone una tecnología de heterosexualización más, en la que lxs implicadxs tienen que demostrar que cumplen con los estándares sexuales esperables.

que conectan, no ya con otras plataformas discursivas, sino con la experiencia identitaria y la subjetividad.

Implicados en este punto de partida se encuentran términos como naturaleza y cultura. **Lo natural y lo cultural** y las supuestas relaciones de exclusión de ambos términos están presentes en la mayoría de los discursos sobre la pornografía de manera más o menos encubierta. Así, se defiende el régimen heterosexual como el régimen natural de la sexualidad, con todo un catálogo de prácticas validadas y casi sacralizadas, con una fragmentación jerárquica de los cuerpos, donde se privilegian unos órganos sobre otros, unos espacios sobre otros, de géneros fijos y no maleables, de roles estereotipados que generan y son generados a partir de determinadas prácticas, con toda una serie de instrumentos de naturalización que se pretenden pasen inadvertidos. El régimen de la heterosexualidad será analizado cuando se expongan los presupuestos metodológicos y fuentes de los que se parten en esta investigación.

La sexualidad, por tanto, es un don de la naturaleza (o de dios), porque permite la procreación entre humanos y la supervivencia de la especie (para los discursos más conservadores), o la manera natural y saludable de relacionarnos y de procrear, si queremos o no, y cuantas veces queramos (según la OMS y los discursos conservadores que tratan de pasar por progresistas). La naturaleza en este caso de la mano de la supervivencia y de los discursos sobre la salud sexual (que en la sanidad de nuestro estado sólo está relacionada con la mujer y lo femenino)[31]. Y desde esta perspectiva, las normas sobre la sexualidad se van describiendo y van construyendo carnalizaciones a partir de un desarrollo estructural de lo natural.

La pornografía en cambio pertenecería al campo de lo cultural y construido o bien para pervertir el carácter puro o natural de la sexualidad y volverlo agresivo, o bien como para dar salida a los instintos sexuales que no deben entrar en contacto con la sexualidad normal, o bien como mero juego creativo. No obstante, la mayor parte de la bibliografía insiste en ubicar la pornografía en el espacio de las construcciones de la humanidad que vienen a perturbar un supuesto orden universal y necesario para que el ser humano se desarrolle en toda su plenitud. Su carácter construido la hace ubicarse temporalmente en un plano posterior y como construcción entra a formar parte de debates y análisis. Como se ha señalado anteriormente, algunos de éstos la defienden como una vía de escape para que no se cometan crímenes sexuales (es obvio en esta argumentación la criminalización que construye la identidad del pornógrafo, que además es siempre hombre)[32]. Este planteamiento mantendría a la pornografía en un

[31] En los espacios de control de natalidad y reproducción, la ginecología va de la mano de la obstetricia y ambas tienen un apartado especial en todos nuestros Centros de Salud, donde se exhibe, sin reparo, que se controla la natalidad y se planifica a la familia, y todo ello a partir de la vigilancia de la sexualidad. Una Sanidad Pública que sólo atiende a la salud sexual de personas heterosexuales, sobre todo si se encuentran embarazadas o no quisieran encontrarse embarazadas.

[32] Tal es el argumento esgrimido por las diferentes investigaciones llevadas a cabo como el caso de Dinamarca y su abolición de la censura a la pornografía. Numerosa bibliografía se generó alrededor de los años 70 en torno a esta cuestión, y que analiza la relación entre la disponibilidad de pornografía y la reducción o aumento de los delitos sexuales. Entre la bibliografía que analiza la pornografía en torno a sus efectos y que aborda el caso de Dinamarca se puede consultar KUTCHINSKY, Berl. "The effect of easy availability of pornography on the incidence of sex crimes: The Danish Experience". *Journal of social Issues* (Oxford, Blackwell Publishers), 29 (1973), pp. 163-182; KUTCHINSKY, Berl. "Legalized Pornography in Denmark". En: KIMMEL, M.S. (ed.) *Men Confront Pornography*. New York: Crown, 1990, pp. 233-245; BACHY, Victor. "Danish "Permissiveness" Revisited". *Journal of Communication*, 26 (winter 1976), pp. 40-43.

lugar subsidiario pero, como un mal necesario, o al menos se cuestionaría su censura puesto que ofrece un bien a la sociedad que la permite. Se trata de la *teoría de la catarsis*[33]. Otros planteamientos en torno al carácter construido y ficticio de la pornografía inciden en su carácter de *modelado*[34] que desvirtúa el desarrollo de una sexualidad saludable y normal. Algunos autores han concluido que el acceso a la pornografía más que reducir los delitos sexuales, los aumenta estadísticamente.[35]

En esta línea argumentativa que insiste en la pornografía como un producto cultural separado de la sexualidad, existe una corriente que podríamos denominar pro-pornográfica (no confundir con el feminismo pro-sexo) que es aquella que entiende la pornografía como un mero complemento de la sexualidad. En este sentido se sitúan todos los planteamientos progresistas en torno al sexo, que extendiéndose como lo está haciendo en las últimas dos décadas, ha ampliado significativamente el mercado de la industria del sexo o viceversa. En la sociedad postindustrial, postcapitalista y neoliberal, el placer se ha convertido en la fuente de ingresos principal de nuestra economía. Si el placer ya vendía bienes, ahora lo que se vende es el propio placer[36].

En este planteamiento la pornografía funciona como un aspecto creativo de la fantasía que puede ampliar los límites placenteros de la sexualidad. Un juego erótico más para incluir en la mesita de noche. Se ubica, por tanto, como algo accesorio, y no conectado a ningún discurso que no sea el de la propia creatividad[37] y un antídoto para el aburrimiento.

En el otro lado del espejo, la **sexualidad es considerada la producción cultural** que responde a la propia socialización del ser humano. Mecanismos como la Sublimación[38] o planteamientos defensores de las normas sociales y el decoro,

---

[33] Teoría desarrollada por el psicólogo Seymour Feshbach en 1955 ("The Drive-Reducing Function of Fantasy Behavior" *The Journal of Abnormal and Social Psychology*. Volume 50 (1): 3, 1955) que propone la hipótesis de que la visualización de la violencia reduce los actos violentos. Llevada al contexto de la pornografía, se entiende que la visualización de la misma reduce los actos criminales sexuales.

[34] La *Teoría del Modelado* fue expuesta por el psicólogo Albert Bandura dentro de su más amplia *Teoría del Aprendizaje Social* de principios de los 70. El modelado consiste en la imitación de conductas que observamos en otras personas. Según algunos de los planteamientos antipornografía, las conductas "denigrantes" que se observan en la pornografía serían llevadas a cabo por las personas que la consumen. Ver: BANDURA, A. *Psychological modeling: conflicting theories*. Chicago: Aldine·Atherton, 1971; BANDURA, A. *Aggression: a social learning analysis*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1973.

[35] COURT, J.H. "Pornography and sex crimes: A reevaluation in light of recent trends around the world". *International Journal of Criminology and Penology* (Londres), 5 (1977), pp. 129-157; MACKINNON, Catharine A. *Only Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993. No nos vamos a detener en el Movimiento Feminista Antipornografía, un movimiento que ha tenido un largo recorrido y que ha estado detrás de muchas de las luchas en contra de la pornografía, estableciendo extrañas alianzas con la extrema derecha en los Estados Unidos. En 1976 se establece en San Francisco como el movimiento *Women Against Violence in Pornography and Media* (Mujeres contra la Violencia en la Pornografía y los Medios). Para una revisión de este movimiento consultar: OSBORNE, Raquel. *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra, 1993.

[36] Para un análisis de las fuerzas económicas dominadas por el placer es interesante el recorrido que hace Beatriz Preciado por los dos principales motores económicos de nuestra sociedad tardocapitalista: la industria farmacéutica y la industria pornográfica. PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Op. cit.

[37] Hay que aclarar que esta proliferación de "pornografía para todos" se limita a algunos géneros y subgéneros del porno. No deja de estar conectado con un movimiento de "feminización" de la pornografía, que pierde el carácter tradicional de perversión y prohibición para recolocarse en un objeto de consumo más (primero fue la minipímer y ahora es el porno).

[38] La *sublimación* es un concepto proveniente de la Teoría Psicoanalítica que consiste en el desplazamiento de la energía libidinal en un objeto que nos es sexual. En ese sentido, y gracias a procesos como éste, la sexualidad puede construirse de acuerdo a unas normas sociales que evitan aquellos elementos instintivos que atentarían contra el orden social.

defienden que lo instintivo ha de quedar fuera de una sexualidad normal y sana. El sexo es lo que queda sublimado en esta sexualidad, el espacio de los instintos animales, de lo que nos conecta con la naturaleza en estado puro. Y el sexo es lo que se desvela en la pornografía.

Por tanto, la representación del sexo lo que hace es dar cabida a los instintos más animales y menos racionales del ser humano (siempre en estas argumentaciones, el concepto de humano es básicamente el de hombre blanco heterosexual), se conecta así con algunas teorías ya comentadas como la de la catarsis, pero en este caso desde un planteamiento opuesto. La pornografía da rienda suelta a lo instintivo, al sexo tal y como es si no atendemos al encorsetamiento al que que obliga la sociedad. La pornografía sería entonces el sexo no mediado, el sexo puro, mientras que la sexualidad se advierte como la construcción normativa del sexo.

Esta última concepción del sexo y la sexualidad es heredera de la corriente disciplinaria que arreció la sociedad occidental a finales del siglo XIX. La distinción entre sexo y sexualidad conllevó una territorialización de ambos que tenía como telón de fondo el imperialismo, las tensiones coloniales y la necesidad de Europa de fortalecerse ante los cambios que se produjeron a diferentes niveles en sus territorios (económicos, sociales, científicos, políticos,...).

Parece relevante en este punto hacer una breve mención a algunas cuestiones que pueden ayudarnos a entender parte de los argumentos que se encuentran en la base de la representación del sexo.

Ya que vamos a centrarnos en la producción de Estados Unidos (cuestión esta que hemos aclarado con respecto a nuestro objeto de estudio), y a las últimas décadas, puede ser interesante apuntar algunas cuestiones que fueron especialmente relevantes en esta otra parte de occidente, cuando las máquinas de ver estaban todavía de este lado y comenzaron a asentar su capacidad productiva. Si de *sexo* y de *ver* se habla, tenemos que acudir a un binomio que fue extensamente productivo a finales del siglo XIX: **humano / animal**. Los discursos sobre el otro de esos momentos de transición y las herramientas de representación que se ponían en marcha constituyeron una conjunción única para entender cómo se articulan los discursos, los sistemas de representación y la producción de identidades (y de realidad)

Este par de conceptos (humano / animal) estuvo muy presente en los cimientos del proyecto moderno (aunque su carácter productivo hubiera sido puesto a la vista en sistemas discursivos anteriores[39]) y establece una diferencia entre lo que pertenece a los instintos presentes en la evolución del ser humano y su negociación y control a partir de la sociedad y la civilización (acabamos de referirnos precisamente a esa concepción de la sexualidad como el producto de la civilización de los instintos, quedando del otro lado el sexo y por ende, la representación del mismo).

Todo el sistema de producción de los *otros* exóticos y bárbaros que se da en la segunda mitad del siglo XIX produce y alimenta esta idea occidental de encontrarse en un estadio superior de la especie humana, de manera tal que sólo detenta el carácter plenamente humano la población europea (cuando nos referimos en este contexto a la población europea, incluimos aquí a la que emigró a América, es decir, la población que hoy podríamos denominar occidental). No obstante, los procesos de colonización y los discursos postcoloniales que se producen en ambos territorios van a tener características

[39] No hay más que echar un vistazo a la iconografía discursiva religiosa en Europa para atestiguar que la dialéctica proporcionada por lo humano y lo no humano ha sido más que productiva, ontológica y espistemológicamente hablando.

particulares, quedando el resto de la humanidad en una posición más cercana al animal[40].

Esto no habría sido posible en los términos en los que se llevó a cabo sin las **tecnologías** que cambiaron el panorama de lo representable y la supuesta ausencia de intervención entre la realidad y la imagen. Desde mediados del siglo XIX se accede a una representación no mediada de la realidad que cambiará para siempre nuestra relación con ésta y las herramientas de producción de verdad e identidad. Las **ciencias** y los nuevos sistemas de representación se unirían en un mismo proyecto de producción de evidencia[41].

> *"(...) uno de los hábitos culturales de la ciencia es producir, representar y reiterar visualmente aquello que se toma en cuenta como evidencia. A este hecho lo he llamado el* visualismo *en la ciencia; una costumbre que se ha arraigado aún más en la modernidad tardía gracias a los desarrollos de las tecnologías de la imagen que hoy incluyen y superan el resto de capacidades perceptivas del humano para* traducirlas *en formas visuales. El construccionismo tecnológico que hay en tal movimiento es único y, por tanto, muy relevante en nuestro contexto. En mi opinión, las técnicas implicadas en el tratamiento de imágenes constituyen una herméutica de lo visual que se ha convertido en el modo privilegiado de evidencia en muchas ciencias."*[42]

La **fotografía** desde sus inicios (y no olvidemos que se presenta como una herramienta científica) supuso un instrumento como ninguno para localizar límites identitarios y definir y acotar naturalezas. Ello la hizo esencial para los sistemas de producción de categorías que se ponen en marcha a finales del siglo XIX (época victoriana) en el marco de disciplinario en el que la idea de civilización y progreso va a estar en la base de los diferentes sistemas de control y producción de identidades. Así la sexualidad "bárbara", muy cercana a lo animal y no civilizado, se va a producir en aquellas sociedades que se tomarán como los elementos exóticos que, una vez definidos y construidos, nos ayuden a delimitar la identidad occidental, paradigma del progreso de la humanidad.

En los espectáculos que van a recorrer Europa (y también Norteamérica) a finales del siglo XIX, las personas de los territorios colonizados van a ser presentados junto a los animales de esos mismos lugares [✪28,29]. Especies exóticas puestas en un mismo plano ontológico. Es interesante el trabajo de Guillermo Gómez Peña[43] en el que elabora una Antropología perversa donde invierte los códigos de exotismo y margen de la cultura dominante.

---

[40] No en vano, en los espectáculos que van a recorrer Europa (y también Norteamérica) a finales del siglo XIX, las personas de los territorios colonizados van a ser presentados junto a los animales de esos mismos lugares.

[41] Bettyann Kevnes en *Naked to the Bone* analiza la historia de las imágenes tecnológicas médicas, reflexionando sobre la relación entre la medicina y el corpus de representación visual que se puso en marcha a través de la tecnología. En: KEVLES, Bettyann H. *Naked to the bone: medical imaging in the twentieth century*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997.

[42] IHDE, Don. *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: Nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Barcelona: UOC, 2004 (Primera edición: *Bodies in Technology*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2002), p. 57.

[43] Artista mejicano que vive en Estados Unidos, cofundador de *La Pocha Nostra*, grupo interdisciplinar de arte vivo que lucha por la desarticulación de las fronteras de raza, etnias, políticas, culturales, de género,...

Especialmente relevante, para este tema, es la performance llevada a cabo por él y por la artista Coco Fusco, *Two Undiscovered Amerindians* (*Dos Amerindios aún no Descubiertos*). En la misma se exponían ambos artistas en una jaula como Amerindios pertenecientes a los Guatinaui (una tribu inventada por ellos mismos), en la representación de su identidad, mostraban vestimenta que correspondía al estereotipo de colonizado americano, y mostraban un comportamiento ritualizado. Presentada en la Plaza de Colón de Madrid en 1992 (año de la celebración del *V Centenario del "Descubrimiento" de América*), los artistas devolvían la mirada colonizadora a lxs transeúntes / espectadorxs, que mostraron hasta qué punto la lógica colonial se mantenía intacta (hubo quienes creyeron que la identidad representada era real e, incluso, quienes alimentaron a los especímenes exhibidos a través de los barrotes) [✪30,31]. Como la misma Coco Fusco refiere:

> *"reverse ethnography... Our cage became a blank screen onto which audiences projected their fantasies of who and what we are. As we assumed the stereotypical role of the domesticated savage, many audience members felt entitled to assume the role of colonizer, only to find themselves uncomfortable with the implications of the game"*[44]

Esta performance conectaba el momento presente con los espectáculos a los que venimos haciendo referencia, las ferias y exhibiciones que se llevaron a cabo a lo largo de Europa y Norteamérica a finales del siglo XIX. Se convirtieron rápidamente en uno de los brazos del colonialismo, que promulgaba sutilmente la idea de que el ***salvaje***, era un ser a colonizar, perteneciente a una especie intermedia entre la humana y la animal (no en vano, en muchos de estos espectáculos, algunos de los cuales tenían lugar en zoológicos, presentaban animales y personas en un mismo nivel, como hemos comentado más arriba).

> *"Difference" is apparently not the exception but the norm within these cultures that are destined to be dominated, controlled, colonised and eventually extinguished."*[45]

En estas exhibiciones, la ciencia, el placer, las rarezas y la monstruosidad competían por la atención del público y se entremezclaban entre ellas para consolidar el corpus discursivo de la civilización occidental. La sexualidad femenina, representada de la mano de las "bailarinas exóticas", formaba parte de la construcción del otro exótico, de la barbarie de unos pueblos donde las mujeres se mostraban libidinosas y sexuales. Más adelante veremos que este desplazamiento a las colonias de la sexualidad femenina tenía que ver con un cambio de discurso. Ahora que la figura de la bruja no encajaba con el triunfo de la razón a través del saber disciplinario, se crean otras figuras sexuales extrañas, en lugar de demoníacas, exóticas, más acordes con los nuevos tiempos.

La construcción de la sexualidad decimonónica de la última mitad de siglo fue construyéndose de la mano de la construcción del salvaje, en un movimiento de producción, localización y evidencia que puso a la fotografía al servicio de las nuevas disciplinas centradas en la visión (la medicina, la psicología, la fisionomía, la etnografía,...).

---

[44] FUSCO, Coco. *English is Broken Here*. New York: The New Press, 1995, p. 47.
[45] Exposición *L'invention du sauvage* (29.11.11 - 03.06.12). Paris: Musée du quai Branly, 2011.

> *"To see is to know, asserts the World's Columbian Exhibition of 1893. Indeed, the Occident believes that these "fairground monsters" have no other destiny but to be civilized by the apparently "superior races". Ever since London's Universal exhibition of 1851, in which India as England's colony assumes centre stage, universal and colonial exhibitions serve as showcases of colonial expansionism, often injecting a scientific discourse into the display of the dominated "savages"."*[46]

En el curso de los anormales que Foucault dio en el Collège de France durante el curso 1974 / 1975[47] [✪32], el filósofo estableció una genealogía de la figura del anormal del siglo XIX que lo conecta con tres figuras típicas del siglo XVIII: el monstruo humano, el incorregible y el masturbador. En este apunte que estamos estableciendo en relación a los discursos, las representaciones de la sexualidad, las tecnologías a través de las que se construyen esas representaciones y la identidad, tendríamos que añadir a las propuestas por Foucault un par de figuras esenciales: el salvaje etnográfico y la bruja[48]. Estas tres categorías nos permiten apreciar desde una óptica diferente la relación entre la representación del sexo y la producción de verdad que se dieron a través de las nuevas tecnologías de ver del siglo XIX, y que está en la base de la industria pornográfica tal y como hoy la conocemos.

Estas tres figuras, fruto cada una de ellas de discursos disciplinarios son relacionadas con la pedagogía (el incorregible), la biología de la sexualidad (el masturbador) y la historia natural (el monstruo).

> *"(...) es monstruo el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos, porque, por una parte, cuando podemos leer, en un único y mismo individuo, la presencia del animal y la de la especie humana, y buscamos la causa, ¿a qué nos remite? A una infracción del derecho humano y el derecho divino, es decir, a la fornicación, en lo progenitores, entre un individuo de la especie humana y un animal."*[49]

La mezcla entre lo humano y lo animal, la base misma de la monstruosidad ya estaba presente en la figura de la **bruja** [✪33]. Su hipersexualidad y su relación con el demonio y los animales son la fuente de su fuerza y de su peligro para la sociedad. La bruja no es patrimonio del siglo XIX, el siglo de las disciplinas, la razón y las ciencias. La religión y sus proclamas habían sido útiles hasta entonces, pero la sociedad había cambiado y las normas en torno a la sexualidad también.

> *"En una época en la que se estaba comenzando a adorar la Razón y a disociar lo humano de lo corpóreo, los animales fueron también sujetos a una drástica devaluación —reducidos a simples bestias, al «Otro» excesivo— símbolos perennes de lo peor de los instintos humanos. Pero el excedente de presencias animales en las vidas de las brujas sugiere también que las mujeres*

[46] Ibídem
[47] FOUCAULT, Michel. *Los Anormales*. Madrid: Akal, 2001 (Primera edición: *Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*. Paris: Gallimard/Seuil, 1999)
[48] Federici disecciona la figura de la bruja en el contexto de una investigación sobre las mujeres en la transición del feudalismo al capitalismo que resulta muy apropiada para este recorrido. FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010. (Primera edición: *Caliban and the Witch. Women, The Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia, 2004)
[49] FOUCAULT, Michel. *Los Anormales*. Op. cit., p. 65.

> *se encontraban en un cruce de caminos (resbaladizo) entre los hombres y los animales y que no sólo la sexualidad femenina, sino también la sexualidad como tal, se asemejaba a lo animal."*[50]

En ese cruce de caminos discursivos, en un momento en el que están cambiando no sólo las relaciones productivas, sino los sistemas de saber-poder, que se está accediendo a nuevas plataformas de producción de identidades, la transformación de la sexualidad implicaba un cambio más profundo, una reubicación de la misma que permitiese el desdoblamiento necesario para el alumbramiento de una civilización surgida de la Razón, las disciplinas, y el epicentro en el binomio normal / anormal. La identidad de las mujeres y su sexualidad se venía transformando desde finales del siglo XVII, como señala Federici:

> *"A partir de esta derrota* [la destrucción del sistema de relaciones entre mujeres, sus conocimientos y su lucha contra el feudalismo, provocado por la caza de brujas] *surgió un nuevo modelo de feminidad: la mujer y esposa ideal — casta, pasiva, obediente, ahorrativa, de pocas palabras y siempre ocupada con sus tareas. Este cambio comenzó a finales del siglo XVII, después de que las mujeres hubieran sido sometidas por más de dos siglos de terrorismo de Estado. Una vez que las mujeres fueron derrotadas, la imagen de la feminidad construida en la «transición» fue descartada como una herramienta innecesaria y una nueva, domesticada, ocupó su lugar. Mientras que en la época de la caza de brujas las mujeres habían sido retratadas como seres salvajes, mentalmente débiles, de apetitos inestables, rebeldes, insubordinadas, incapaces de controlarse a sí mismas, a finales del siglo XVIII el canon se había revertido. Las mujeres eran ahora retratadas como seres pasivos, asexuados, más obedientes y moralmente mejores que los hombres, capaces de ejercer una influencia positiva sobre ellos"*[51]

Ese ejercicio de creación de una nueva mujer, en torno a una nueva forma de sociedad y de sexualidad continúa en el siglo XIX, con el telón de fondo de las colonias europeas. El desplazamiento de la sexualidad, del sexo, a los territorios colonizados permite mantener la coherencia en una sociedad que inaugura nuevas formas de control. Esta reubicación territorial del sexo respondía a una degradación del mismo en aras de una sexualidad normal y controlada que estaba siendo diseccionada por las incipientes disciplinas del cuerpo. El control de la sexualidad y del sexo no estaba ya en manos de la religión y el castigo, sino de altas tecnologías de control que más allá de lo demoníaco, huían de lo "anormal".

Pero esta separación entre lo que es normal y lo que no, este desplazamiento que rediseccionaba lo humano y lo animal, y lo ubicaba territorialmente, tendría el apoyo científico de las herramientas necesarias que dieran cuenta de la evidencia visual de esta realidad: **las máquinas de ver**.

El siglo XIX es el siglo de la **visibilización**. En 1839 la fotografía ofrece la posibilidad de fijar la representación de un cuerpo de manera que permita una impresión de realidad mayor que ningún medio hasta entonces utilizado. La fotografía como invento que se ubica dentro del ámbito de las ciencias, tiene un carácter de instrumento

[50] FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Op. cit., p. 266-267.
[51] Ibidem., p. 157.

para la documentación y la investigación. Instalada dentro de la corriente positivista de la ciencia, la fotografía se convierte en una herramienta sin la cual la psiquiatría, la fisiognomía, la etnografía, la medicina, no hubieran generado sus discursos en torno a la relación entre visión-realidad de la misma manera. Al mismo tiempo que sirve a la ciencia va a servir también a la policía y se convierte en un elemento de control dentro del sistema policial, igual que esencial fue su contribución al establecimiento de la fisiognomía que ayudaba a detectar identidades criminales y pervertidxs.

En 1840, cuando la única versión que se tenía de la fotografía eran los daguerrotipos, ya existían **imágenes sicalípticas**[52] en las que se evocaban los harenes **orientales** a los que no se podía tener acceso. Dentro del proyecto de re-construcción de una identidad europea se venían insertando los movimientos de colonialismo e imperialismo del siglo XIX. Oriente va a formar parte de ese proyecto, va a constituir el "otro" que haga de Europa el lugar de la civilización y el progreso.

Este "**otro**" se va a construir por tanto a través de la **barbarie y la representación de la sexualidad visible,** que ofrecerá material suficiente a la pornografía de la época. Como refiere Arcan:

> *"En los Estados Unidos, la primera revista que publicó desnudos, mucho antes que Playboy, fue la National Geographic, a la que podía disculparse por el hecho de que sus sujetos eran etnográficos, exóticos, indígenas y negros."*[53]

Ese sexo, que habíamos comentado que se ubicaba fuera de la Europa civilizada, se desplaza hasta las colonias para así encontrarse a salvo del proyecto de civilización que construía Europa, un sexo bárbaro, animal, descontrolado, que es motivo de curiosidad y de exhibición, de exorcización de los propios fantasmas europeos.

> *"There is no phantasm, though, without sex, and in this Orientalism, a confection of the best and of the worst -mostly the worst– a central figure emerges, the very embodiment of the obsession: the harem."*[54]

La segunda mitad del siglo XIX fue una época de gran producción de imágenes sicalípticas. Este tipo de imágenes se enmarcaban dentro de esa construcción del "otro" oriental, bárbaro, animal y sexual. Las sociedades europeas se erguían como los depositarios de las buenas costumbres, del progreso de la humanidad y de la misma categoría de lo humano. La fotografía etnográfica, entonces llamada "*fotografía de viajes*" va a contribuir a generar un imaginario que dé cuenta de estas categorizaciones. El harén oriental será uno de los puntos centrales para la construcción de la sexualidad

---

[52] adj. Perteneciente o relativo a la sicalipsis. Sicalipsis: (Del gr. σ□κον, higo, y □λειψις, acción de untar, frotar). f. Malicia sexual, picardía erótica. (RAE).

[53] ARCAN, Bernard. *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la Pornografía*. Buenos Aires: Nueva visión, 1993. (Primera edición*: Le jaguar et le tamamoir. Anthropologie de la pornographie.* Montreal: Les éditions du Boreal, 1991), p. 31 (nota a pié de página, nº 7)

[54] ALLOULA, Malek. *The Colonial Harem*. Manchester: Manchester University Press, 1987 (Primera edición: *Le Harem Colonial. Images d'un sous-érotisme*. Genève-Paris: Editions Slatkine, 1981), p. 3. Alloula efectúa en esta obra un movimiento de deconstrucción de las imágenes fotográficas de mujeres de Algeria que fueron tomadas en el contexto de la colonización francesa, con ese doble fin que predominó en las postales del siglo XIX: la etnográfica y la pornográfica. En ese proceso deconstructivo devuelve la imagen de los colonizadores y los fantasmas europeos como los verdaderos temas de esas fotografías, a través de la construcción de una sexualidad y un exotismo fruto de esos fantasmas e impuestos a una realidad que los negaba.

de occidente de finales del XIX (sobre todo a través de la construcción de la sexualidad de las mujeres)[55].

Con la traducción de *Las mil y una noches*[56] se inventa el **"harén occidental"**. Si las descripciones de los harenes orientales, realizadas a lo largo del siglo XIX, pueden ayudarnos en algo es en realizar un análisis de las sociedades occidentales de la época y de los discursos dominantes en las mismas. Los viajeros, escritores, pintores,...que emiten la mayor parte de los discursos sobre el harén no van a tener acceso al mismo. Sus trabajos y observaciones van a ser una serie de descontextualizaciones y fantasías que imponen su discurso de normalidad que necesitaba reafirmarse en el sujeto moderno. Gérôme, Delacroix, Matisse, Picasso, Ingres,... van a recrear un harén inexistente y falaz que pueda ser el contrapunto de una sociedad eurocéntrica que temía fragmentarse. Una sociedad donde el harén representaba el elemento necesario para dar firmeza al proceso de purificación de la Europa decimonónica. La vivienda monogámica, distribuida según una economía donde los valores morales estrictos convivían con una doble moral en el terreno de lo público, se fortalecía ante la "barbarie" de una poligamia hedonista donde la vivienda habitual se percibía como un burdel socialmente admitido. Lo que Occidente necesitaba era un afuera, Oriente, quer reforzara los cimientos de sus sociedades.

La traducción al inglés de *La Mil Y Una Noches* en 1859 (a cargo de Stanley Lane Poole) coincide con la obra fotográfica de Henry Peach Robinson (*Fading Away*, 1858, *She Never Told Her Love*, 1858) que se encargará de representar y construir el imaginario del *ángel de la casa*[57], ese motor doméstico que guiará las buenas costumbres de la sociedad victoriana y que será el cimiento perfecto para asentar las bases de los sistemas de control disciplinarios que se instauran a finales del siglo XIX.

El siglo XIX construye el harén oriental pansexual según unos índices de exotismo y barbarie que mantenía el sexo visible y aparentemente sin códigos morales, cercano a la incivilización y al carácter más animal del ser humano. La evolución de las sociedades necesitaba una visibilidad del sexo que se ubicara más allá de sus límites. El harén oriental se construyó con imágenes fotográficas de estudios europeos (que venían a corroborar lo que los óleos planteaban como meras fantasías) y con construcciones fotográficas en las que las mujeres orientales eran fotografiadas como hipersexualizadas. Al mismo tiempo que esto ocurría, mientras se iba introduciendo el harén como recurso pornográfico, se salvaguardaban los preceptos morales de la Europa decimonónica y se seguía ubicando la pornografía más allá. Ahora en el carácter de unas sociedades primitivas, no civilizadas, anteriores al proceso de distancia que en el mundo occidental se ponía con los instintos animales, de los que ya se había librado el ser humano en las sociedades más avanzadas.

Las sherezades [✪34,35] ayudaron a la construcción del "ángel de la casa" [✪36]. Ambas se dibujaron como mujeres silenciosas, delicadas, las dos caras de una

[55] Una interesante visión de la construcción europea del harén está recogida en la exposición *Fantasías del Harén y nuevas Sherezades*, exhibida en el CCCB (18 febrero - 18 mayo 2003). El catálogo de dicha exposición contiene interesantes reflexiones en relación al tema que estamos abordando, por parte de la comisaria de la exposición, la escritora Fatema Mernissi. MERNISSI, Fatema. *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads* (Catálogo exposición). Barcelona: Centra de Cultura Contemporània, Disputació de Barcelona, Xarxa de Municipis, 2003.

[56] Primera edición impresa, traducida al francés por Antoine Galland: *Les Mille et une nuits, contes árabes traduits en français* (12 volúmenes), 1704 – 1717.

[57] "The angel in the House" es un poema que el reverendo Coventry Patmore dedica a su esposa en 1854, y que, tras su publicación (*The Angel in the House*. Boston: Ticknor and Fields, 1872) se convierte en un manual del ideal moral y puritano de la mujer victoriana.

misma moneda, las dos recluidas en la casa, en el hogar, sin acceso a lo público para contribuir al orden social. Mientras tanto, al mismo tiempo que la sexualidad victoriana se construía a partir de las imágenes pornográficas de unos harenes que nunca existieron, el movimiento sufragista (1870-1939) y la nueva construcción de la mujer en plena época victoriana reflejaba una más de las incoherencias del discurso hegemónico del siglo XIX en Occidente. Olimpia de Gouges, Mary Wollstonecraft, Emilia Pardo Bazán, Clara Campoamor [✪37],... eran los nuevos modelos de mujer que emergían en Europa. La seguridad del hogar y del orden establecido se resquebrajaba por algunos frentes. Oriente viene en ese momento a afirmar una idea de la sexualidad en una Europa que tampoco existe.

En estos argumentos la representación del sexo (una protopornografía) incidiría en los instintos animales del ser humano. La función de las sociedades civilizadas sería la de reprimir esos instintos y no darles un espacio en su estructura. La sexualidad es el efecto civilizado de la represión de esos instintos animales y es, por tanto, un efecto cultural y deseable para poder relacionarnos como humanos.

Tanto si seguimos los argumentos de la teoría de la catarsis como los de la teoría del modelado, la pornografía habrá de estar prohibida, controlada[58] o bajo sospecha. Lo que pretendemos defender es que la misma sociedad que prohíbe o controla la pornografía es la sociedad que la produce. Este hecho no es en ningún caso una paradoja, sino que se asienta en un mecanismo de base diseñado como estrategia de control y producción de la sexualidad. La manera y los modos en que esto se produce van a ser analizados más adelante, así como las conexiones que se establecen entre los dos discursos: el de la pornografía y el de la sexualidad.

A partir del eje de nuestra argumentación se analizarán los modos en los que está surgiendo una nueva manera de producir, distribuir, exhibir y consumir pornografía y las consecuencias que eso supone para la producción de nuevas sexualidades. Conscientes del carácter productivo de los discursos en torno al porno, esta nueva manera de representación supone al mismo tiempo un metaanálisis de los procesos por los que la construcción de la verdad del sexo se lleva a cabo, expandiendo la performance de la representación a la performance del sexo, sin dejar un resquicio a ninguna realidad anterior a una puesta en escena performativa.

1.4.- OBJETIVOS

En relación a la hipótesis que guía el presente trabajo, los objetivos planteados en la investigación son los que siguen:

1. Analizar cómo se construye la pornografía a través de la reconstrucción y deconstrucción de los mecanismos técnico-formales e ideológicos de

[58] Los mecanismos de control en las sociedades neoliberales son sutiles y se encuentran diseminados de forma tal que la misma defensa y ejercicio de un supuesto placer individual incorpora la misma tecnología de control y producción. Es por ello que cuando hablamos de posicionamientos que defienden la pornografía como mero entretenimiento o fantasía inofensiva, están defendiendo igualmente los mecanismos de control implícitos en estas producciones. La postpornografía no escapa a dichas estructuras rizomáticas, pero su exhibición de los mecanismos de producción de verdad parecen subvertir, en principio, su efectividad.

producción, visualización, difusión, distribución y exhibición de la misma y que la configuran como la verdad del sexo.
2. Establecer redes de conexiones discursivas que den cuenta del engranaje conceptual en el que se inserta el discurso pornográfico y que sostiene al mismo como plataforma productiva. Destacando las tecnologías de control y vigilancia que conectan los géneros, los sexos, las prácticas sexuales, las identidades y los múltiples elementos que intervienen en las políticas de representación del cuerpo en general y del sexo en particular.
3. Analizar cómo se construye la postpornografía a través de la reconstrucción y deconstrucción de los mecanismos técnico-formales e ideológicos de producción, visualización, difusión, distribución y exhibición de la misma y que la configuran como representación del sexo.
4. Focalizar dicho análisis en el metalenguaje que pone en marcha con respecto a la pornografía y los mecanismos de cortocircuito que utililiza para ello.
5. Reflexionar sobre las fisuras que la postpornografía plantea al régimen de representación establecido en torno al sexo y sobre las consecuencias en los discursos en relación al mismo.

De esta manera, al mismo tiempo que vamos profundizando en los mecanismos productivos que pone en juego la pornografía tradicional, se van localizando las fallas del sistema, algunas de las cuales van a ser utilizadas por la postpornografía, una nueva manera de hacer porno que señala en su construcción las fisuras del sistema pornográfico como discurso de verdad. Nos sumergiremos en los modos en que esta *metapornografía* se construye, prestando especial atención a los discursos implicados en la misma y las realidades que produce y a las que parece dar cabida.

1.5.- METODOLOGÍA.

La metodología empleada, que va a beber de diversas fuentes y va a fusionar diferentes estrategias de lecturas y relecturas, de conexiones y de redes de conocimiento y actuación, va a partir de la duda y la fisura. **La duda como actitud**, como un estado de cuestionamiento desde el que generaremos estrategias que nos ayuden a deconstruir aquellos elementos desde los que se han ido conformando nuestra sexualidad y nuestra identidad y que nos permitan un abanico de reflexiones que indaguen en representaciones alternativas a los mismos. Aunque no pretendemos elaborar una genealogía de aquellas estrategias que pondremos en marcha en nuestro proyecto de traducción, sí quisiéramos ubicar las tecnologías que van a ser empleadas para clarificar nuestro método de trabajo y nuestra lectura. **La fisura como posibilidad** nos permitirá ubicarnos en posiciones contaminadas, justo aquellas que resquebrajan los cimientos de las realidades ineludibles y los paradigmas de verdad, que utilizan la representación visual como uno de los sistemas de producción de la verdad del sexo. Esta declaración de principios metodológicos servirá del mismo modo de caja de herramientas al acercarnos a aquellas representaciones que están produciendo formas nuevas de abodar la representación del sexo y por consiguente, la pornografía y los discursos sobre el sexo.

A.- CONSIDERACIONES Y POSTURAS METODOLÓGICAS.

1.5.1.- Conocimientos Situados. El Punto De Partida.

Hemos comenzado nuestro discurso apelando a los contextos desde los que vamos a pronunciarnos, haciendo una declaración, no de principios, sino de ubicaciones. Esta postura es contraria a la mayor parte de los discursos que se han venido generando en torno a los saberes académicos. Existe una preocupación generalizada en torno a las investigaciones que se localizan en espacios donde no es posible establecer cánones de universalidad. La tan buscada objetividad responde a una cuestión epistemológica de validación del conocimiento que gira alrededor de los supuestos del positivismo. Nuestro análisis se desarrolla en un eje metodológico más cercano a la hermenéutica, que coexiste con planteamientos desarrollados desde el feminismo, el poscolonialismo, los estudios gay-lésbicos y la teoría queer.

Partimos de unos posicionamientos teóricos e identitarios que en ningún modo pretendemos obviar. El punto de partida es nuestro particular punto de partida y esto va a tener unas repercusiones a nivel de producción del discurso, que va a estar basado en la producción de conocimientos situados de Donna Haraway. Haraway, historiadora de la ciencia, reconocía en su libro *Primate Visions*[59] (comenzó su andadura académica siendo bióloga de homínidos) que sus estudios en relación a la ciencia bebían de varias fuentes:

-La sociología de la ciencia y de la técnica constructivista.
-Algunas tradiciones marxistas, centradas en el punto de vista de los oprimidos y que ve en la ciencia un medio para alterar las relaciones de dominación.
-Cierta tentación de realismo.
-Privilegio del punto de vista de las teorías del feminismo y los discursos antirracistas.

Para Haraway el problema de la objetividad va a estar presente en toda su obra, constituyendo uno de los ejes a partir de los cuales va a articular su discurso. La objetividad, elemento que da lugar a las políticas productivas de saber y conocimiento de las ciencias, será evidenciada como una tecnología de dominación, como una tecnología de producción de poder.

> *"La Historia es un cuento con el que los mentirosos de la cultura occidental engañan a los demás; la ciencia, un texto discutible y un campo de poder; la forma es el contenido"*[60]

Frente a esto Haraway no opta por un relativismo absoluto, sino que se posiciona cercana a las corrientes que desde el construccionismo social, o socio construccionismo, abogan por la parcialidad y la localización. Esta perspectiva parcial no merma el conocimiento, ni la aproximación a la realidad, sino que lo que produce es un distanciamiento de la ficción de realidad universal que se plantea desde las disciplinas que abogan por discursos descontextualizados y que se pretenden universales. Se trata de una huída del discurso único, de la verdad preconfigurada e impositiva hacia

[59] HARAWAY, Donna. *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science.* London/ New York: Routledge, 1989, pp. 6-8.
[60] HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra y Universidad de Valencia, 1995, p. 317.

territorios de hibridación y contaminación, de verdades particulares y estructuras rizomáticas. Frente al *sistema mundial*, los *conocimientos locales*.

Desde posicionamientos socio-construccionistas, dentro de la psicología social, se ha venido articulando un discurso paralelo al de los *conocimientos situados* de Haraway que viene a insistir en la misma crítica al conocimiento unívoco y trascendental, pero esta vez dentro de las ciencias sociales. Así, Vivian Burr[61] nos recuerda que el socioconstruccionismo defiende una serie de presupuestos entre los que se encontrarían:

> -Posición crítica de continuo cuestionamiento de aquello que se considera obvio, correcto, natural y evidente.
> -Especificidad histórica y cultural del conocimiento.
> -Conocimientos sostenidos y generados dentro de las tramas sociales.
> -Las descripciones o construcciones del mundo sostienen algunos patrones de acción social y excluyen otros.

Como recoge Lupicinio Íñiguez[62]:

> *"Podríamos decir que los elementos que definen una posición construccionista son: antiesencialismo (las personas y el mundo social somos el resultado, el producto, de procesos sociales específicos); relativismo (la "Realidad" no existe con independencia del conocimiento que producimos sobre ella o con independencia de cualquier descripción que hagamos de ella); el cuestionamiento de las verdades generalmente aceptadas (el continuo cuestionamiento de la "verdad", poniendo en duda sistemáticamente el modo cómo hemos aprendido a mirar el mundo y a mirarnos a nosotros mismos); determinación cultural e histórica del conocimiento, y el papel conferido al lenguaje en la construcción social (la realidad se construye socialmente y los instrumentos con los que se construye son discursivos)"*

Dentro de esta perspectiva, y como señala Íñiguez, se han dado por sentados determinados presupuestos como aquellos que mantienen la dicotomía natural/social humano/no humano. Este aspecto ya había sido superado por Haraway a partir de la metáfora del **cyborg** [✪38,39], que supone una hibridación estratégica que rompe con el sistema dual que paraliza los análisis desde el nomadismo posicional y las reterritorializaciones variables. Lo que el post-construccionismo plantea dentro de las ciencias sociales es la incorporación de la perspectiva epistemológica feminista, realizando, en la línea de los planteamientos de Haraway, un deslizamiento desde la cuestión del análisis del objeto de conocimiento hacia el análisis del sujeto de conocimiento. La transformación de las relaciones sociales es lo que va a conectar ambos discursos.

Uno de los límites que plantea el construccionismo ha sido el de la discursividad. El hecho de fijar el centro de interés en las prácticas lingüísticas supone

---

[61] Profesora de Psicología Social de la Universidad de Huddersfield, West Yorkshire, UK. Ver: BURR, V. *An introduction to social constructionism*. London: Routledge, 1995.

[62] ÍÑIGUEZ, Lupicinio. "Nuevos debates, nuevas ideas y nuevas prácticas en la psicología social de la era "post-construccionista"" *Athenea digital. Revista de pensamiento e investigación social.* (Universidad Autónoma de Barcelona), 8 (2005), p.3.

el obviar todo un conjunto de prácticas que, alejadas del ámbito lingüístico condicionan y producen subjetividades, identidades y conocimiento.

Volviendo a Haraway recuperamos una de sus estrategias que supera esta barrera, así como establece un nuevo mecanismo de superación de los binarismos. Una estrategia que, por otro lado, va a ser esencial en nuestro proyecto, pues éste va a centrarse en la generación de representaciones cuya producción y consumo necesitan de la vista.

Situadxs como estamos dentro de las Artes Plásticas, nuestro discurso se encuentra contaminado por la vista como el elemento principal que conforma nuestras argumentaciones y nuestros límites. Si bien dentro del feminismo, y dentro de los discursos y debates en torno a la pornografía, se ha generado una confluencia entre la vista como medio de conquista, privilegio de lo masculino, instrumento de cosificación de la mujer dentro de un sistema patriarcal cerrado que no admitía la coincidencia de otras variables dentro de la producción de identidades; si bien se ha dado una cierta demonización del sentido de la vista, sirviendo de base a argumentaciones que pretendían explicar el supuesto bajo consumo de pornografía por parte de mujeres; Haraway plantea una "recuperación" del sentido de la vista dentro de una posición feminista.

> *"La vista puede ser buena para evitar posiciones binarias. Quisiera insistir en la naturaleza encarnada de la vista para proclamar que el sistema sensorial ha sido utilizado para significar un salto fuera del cuerpo marcado hacia una mirada conquistadora desde ninguna parte. Ésta es la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y de evitar la representación.(...) Yo quisiera una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados."*[63]

Nuestro trabajo parte desde la convicción de la necesidad de establecer una posición clara que evidencie nuestra localización, una posición que, aunque nómada, vaya explicitando las diferentes ubicaciones desde la que habla. Sin participar de los efectos totalizadores que proporciona la puesta en escena de una ausencia de escena. Reclamamos la parcialidad y la responsabilidad en nuestros propios posicionamientos. Esta idea de la localización, de la vista encarnada que no pretende ver sin ser vista, va a estar presente en nuestro trabajo de varias maneras.

Por un lado, de una manera molar en el sentido de que constituye nuestra metodología global, nuestra manera de acercarnos al análisis que proponemos y nuestra manera de posicionarnos ante él y ante los discursos que produzcamos, no pretendiendo en ningún momento participar del arte de la ocultación o de la universalización de nuestros planteamientos.

Por otro lado a nivel molecular va a estar presente como estrategia de deconstrucción de aquellos discursos en torno al sexo y a la pornografía que pretendiendo ser universales, establecidos como verdades asépticas, serán descubiertos desde sus propias localizaciones y parcialidades.

[63] HARAWAY Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Op. cit., p. 324.

Asimismo la aplicaremos como elemento discriminatorio en el análisis de las estrategias de producción de la representación del sexo dentro de la pornografía y la postpornografía. La parcialidad guiará nuestro discurso, los puntos de fuga serán las ubicaciones a partir de las cuales iremos hilando un discurso cuya red de conexiones huya de la linealidad y se contamine con otros discursos.

> *"No buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posibles. La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular."*[64]

Nuestros conocimientos van a estar situados porque nosotrxs como sujetos de análisis vamos a estar situadxs. Y esta contextualización y esta parcialidad van a ser nómadas y cambiantes. Dentro de nuestra metodología hemos de admitir que el **sujeto del análisis** no va a ser fijo y abarcable sino que fluctuará de un espacio a otro, de un argumento a otro tratando de dar cuenta del carácter híbrido de la localización y de la identidad. Estaríamos hablando de los "*esencialismos estratégicos*" y de la adaptación de los *conocimientos situados* que hace Chela Sandoval[65]. Estos posicionamientos identitarios estratégicos permiten articular discursos no universalizados desde posicionamientos no fijos sino fluctuantes con identidades igualmente fluctuantes. Lo que Chela Sandoval propone es una aplicación de los *conocimientos situados* de Donna Haraway al campo de la identidad entendida como estrategia, como una tecnología de resistencia, consistente en "*meta-ideologizar*" dentro de lo que ella denomina la "*metodología de las oprimidas*":

> *"(...) la operación de apropiarse de formas ideológicas dominantes y utilizarlas para transformar sus significados en un concepto nuevo, impuesto y revolucionario."*[66]

Supone el rechazo a la identidad estable, al sujeto coherente y único. La identidad es concebida como un posicionamiento continuamente renegociado donde confluyen infinitas variables. La hiper-identidad y la post-identidad se articulan en relación a momentos concretos y situaciones cambiantes. No se aboga por la disolución de identidades[67], sino más bien por el uso tanto de identidades estratégicas como de identidades nómadas en un proceso continuo de localización. Es una producción de identidades nómadas.

En esa parcialidad se ubica nuestra investigación, nuestra lectura paralela de las construcciones pornográficas, de las construcciones del sexo y de las representaciones postpornográficas. Frente al estatismo inmovilista de los discursos de la representación del sexo utilizaremos el nomadismo identitario como herramienta que nos permita deconstruir los mecanismos por los que se encarnan los imperativos identitarios.

---

[64] *Ibidem*, p. 339.

[65] SANDOVAL, Chela. "Nuevas ciencias. Feminismos cyborg y metodología de los oprimidos". En: *Otras inapropiables*. VV.AA. Madrid: Traficantes de sueños, 2004, pp.81-106.

[66] *Ibidem*, p. 86.

[67] Para un análisis de la cuestión en torno a la necesidad o no de los movimientos identitarios surgida a raíz de los planteamientos queer revisar: GAMSON, Joshua. "¿Deben autodestruirse los movimientos autoidentitarios? Un extraño dilema". En: MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (ed.). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 2002, p.141.

> *"(...) solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva. Se trata de una visión objetiva que pone en marcha, en vez de cerrar, el problema de la responsabilidad para la generatividad de todas las prácticas visuales."*[68]

En la misma línea de Haraway, Jacques Derrida señalaba, en una conferencia sobre el concepto de Biografía en la Universidad de Nueva York, cómo se puede investir de verdad una biografía cuando se dan las condiciones apropiadas. En ese sentido una biografía sobre Heidgger, escrita por alguna persona académica, publicada por una editorial seria, puede convertirse en una verdad fijada por siglos a la vida y obra de dicho filósofo.

> *"That's why I would say that sometimes the one who reads a text by a philosopher, for instance, one tiny paragraph, and interprets it in a rigorous and inventive and powerfully deciphering fashion, is more of a real biographer than the one who knows the whole story."*[69]

Esta exaltación de la parcialidad, de la interpretación creativa, de la posibilidad de hallar en el fragmento lo que no nos ofrece la totalidad; es una guía en nuestra investigación, que abandona los totalitarios discursos sobre la verdad, el cuerpo, el sexo, la identidad, y se detiene en versiones simplificadas, específicas, donde se halla en la mayoría de los casos la lógica de funcionamiento de estrategias concretas de significación y control.

1.5.2.- Deconstrucción. Lo que desaprendimos con el *Lego*.

La deconstrucción será una de las estrategias de lectura y análisis puestas en marcha a la hora de enfrentarnos al entramado discursivo del tejido pornográfico y postpornográfico. Un movimiento en el que atendemos a la red de significantes que componen la trama del texto visual y que dibuja una red de conexiones que transforma el deslizamiento vertical en horizontalidad productiva.

El término *deconstrucción*, que permanece ligado a la obra de Derrida[70] es en la actualidad ampliamente utilizado en diferentes plataformas de producción de conocimientos, de relecturas y genealogías, así como en la práctica artística y política. Lo que hace Derrida es un ejercicio de traducción del método de análisis de Martin Heidegger (*Destruktion)*, que en un principio se proyecta sobre los discursos lingüísticos y los estudios de significación de textos.

Derrida se desmarca de la tradición de la hermenéutica que llega hasta Gadamer y que presupone un sentido oculto en los textos que hay que descubrir. En cambio estaría más cercano a la hermenéutica que aplican Nietzsche o Heidegger,

> *"(...) donde la interpretación no consiste en buscar la última instancia de un sentido oculto sino en una lectura activa y productiva: una lectura que*

[68] HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Op. cit., p. 326.
[69] Jacques DERRIDA en: DICK, Kirby; ZIERING KOFMAN, Amy. *Derrida: screenplay and essays on the film* New York: Routledge, 2005, p. 58.
[70] Para un análisis en profundidad de la obra de Derrida consultar: DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris, Minuit, l967; DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence.* Collection Tel Quel. Paris: Seuil, 1967; DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie.* Collection Critique. Paris: Minuit, 1972.

> *transforma el texto poniendo en juego una multiplicidad de significaciones diferentes y conflictuales."*[71]

Lo que nos interesa de esta propuesta es la aplicación de la deconstrucción como estrategia o método de análisis de los discursos, como una práctica de lectura en la que para acceder a las significaciones de un texto (literario o no)[72] hay que acceder a la descomposición de la estructura del mismo.

A partir de la deconstrucción como metodología se establecen genealogías en la construcción de conceptos en las que están implicadas redes metafóricas de significados y significantes que se van sedimentando generando una impresión de verdad o evidencia que no son reales. Este método de trabajo con textos a través de análisis lingüísticos lo aplicaremos al campo de las construcciones de evidencia en la sexualidad, y más concretamente al campo de la representación audiovisual del sexo. La deconstrucción como procedimiento de lectura de una sexualidad y una representación de la misma donde se ponen en juego diferentes estrategias productivas en las que están implicados procesos de construcción política de los cuerpos, las sexualidades, las etnias, las identidades, los placeres, los deseos, los territorios,...

> *"Una consecuencia de la deconstrucción que será muy útil en el pensamiento queer*[73] *es el cuestionamiento de esquemas de pensamiento binarios (homo/ hetero, hombre/ mujer, naturaleza/ cultura), y del propio concepto de "verdad" aplicado a los sujetos, las identidades o las sexualidades"*[74]

De esta manera los axiomas desde los que se construyen las identidades pueden ser deconstruidos como textos que se encarnan en los cuerpos y que los producen, dando lugar a la inestabilidad del conocimiento y las resistencias en la producción de sexos, sexualidades, géneros, deseos e identidades.

Estas estrategias deconstructivas serán utilizadas desde diferentes ámbitos para aplicarlas a relecturas sobre el género, la ciencia, la sexualidad, la identidad,... En este espacio ampliado nos ubicamos para tomar la deconstrucción como elemento estratégico en este ejercicio de lectura y relecturas, poniendo el énfasis en la pornografía y la postpornografía como escenario de construcción de elementos que organizan nuestro modo de percibir y vivir la sexualidad y estructuran de forma unitaria, aunque inconexa, la identidad.

> *"Los movimientos de deconstrucción no afectan a las estructuras desde afuera. Sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes habitando estas estructuras. Habitándolas de una determinada manera, puesto que se habita siempre y más aún cuando no se lo advierte. Obrando necesariamente desde el interior, extrayendo de la antigua estructura todos los recursos estratégicos y económicos de la subversión, extrayéndoselos estructuralmente, vale decir sin poder aislar en ellos elementos y átomos, la empresa de*

[71] Jacques Derrida en una entrevista realizada en Santiago de Chile en noviembre de 1995 y publicada por la Revista de Crítica Cultural de Chile en 1996.
http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/filosofia_decontructiva.htm (consultado 19/04/2011)

[72] DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Op. cit. En este texto Derrida amplía y expande el concepto de texto y lo hace aplicable a cuestiones identitarias, conectando la retórica con las prácticas sociales.

[73] La Teoría Queer y sus políticas de actuación serán analizadas más adelante.

[74] SÁEZ, Javier. *Teoría queer y Psicoanálisis*. Madrid: Síntesis, 2004, p. 86.

> *desconstrucción siempre es en cierto modo arrastrada por su propio trabajo (...) Ningún ejercicio está hoy más extendido, y tendrían que poderse formalizar sus reglas."*[75]

Es este "trabajar desde dentro" del concepto de deconstrucción que propone Derrida, el que guía de alguna manera nuestro trabajo o, al menos, el que proporciona la macroestructura del mismo. Si bien el objetivo final, el ámbito fundamental que nos interesa al abordar nuestra investigación es la postpornografía, la estructura de la misma pasea en sus diferentes apartados, y de hecho parte, de la pornografía para alcanzar tal fin. Este movimiento adquiere todo su sentido cuando advertimos, asumimos e interpretamos que la postpornografía surge como un conjunto de estrategias de subversión del sistema de representación e industria pornográfica. Es el contexto pornográfico el que nos proporciona las herramientas de deconstrucción que usa la postpornografía, por ello, el análisis de los mecanismos de subversión tiene que comenzar con el análisis de las tecnologías puestas en marcha por el sistema hegemónico de representación del sexo.

Como el mismo Derrida refiere en su obra:

> *"(...) the very condition of a deconstruction may be at work, in the work, within the system to be deconstructed; it may already be located there, already at work, not at the center but in an excentric center, in a corner whose eccentricity assures the solid concentration of the system, participating in the construction of what it at the same time threatens to deconstruct."*[76]

En un documental realizado sobre su pensamiento, cuando el filósofo es cuestionado sobre el concepto de deconstrucción, nos ofrece una práctica del mismo, que es, más que ninguna exposición, una declaración de intenciones y una conexión directa con la exhortación a la subversión [✪40].

> *"Before responding to this question, I want to make a preliminary remark on the completely artificial character of this situation. I don't know who's going to be watching this, but I want to underline rather than efface our surrounding technical conditions, and not to feign a "naturality" which doesn't exist. I've already in a way started to respond to your question about deconstruction because one of the gestures of deconstruction is to not naturalize what isn't natural – to not assume that what is conditioned by history, institutions, or society is natural."*[77]

La manera en que esta herramienta se introduce en nuestra investigación es doble. Por un lado, constituye nuestro planteamiento inicial metodológico, y por otro es una de las técnicas utilizadas por nuestro principal objeto de estudio: la postpornografía. Más adelante analizaremos cómo esta metapornografía o pornografía alternativa subvierte el principio cinematográfico de creación de "ilusión de realidad" en aquellos insertos de representación sexual que son definidos mediante las técnicas del documental.

---

[75] DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1998, pp. 32-33.
[76] DERRIDA, Jacques. *Memoires for Paul de Man,* Columbia University Press, New York, 1989, p. 73 (Primera edición: 1986)
[77] Jacques Derrida en: *Derrida* (documental, dir. Kirby Dick y Amy Ziering Kofman, Zeitgeist Video, 2002) DICK, Kirby; ZIERING KOFMAN, Amy. *Derrida: Screenplay and Essays on the Film*. Op. cit.

Son los condicionamientos técnicos, conceptuales, biopolíticos, los que van a ser señalados mientras nos vamos acercando a nuestro voluble objeto de estudio; y van a ser señalados como tal, huyendo de la asunción apriorística que da forma al marco hegemónico desde el que nos acercamos a determinados productos culturales.

1.5.3.- Reubicación Foucaltiana del Poder. De la Prohibición a la Producción.

Dado el compromiso adquirido en párrafos anteriores, no podemos menos que explicitar desde el comienzo de este recorrido, que pretende una breve y parcial genealogía de las representaciones sexuales ubicadas en el territorio resbaladizo de la industria del audiovisual pornográfico, cuáles van a ser nuestros instrumentos críticos, las herramientas a través de las que iremos trazando las diferentes conexiones que conformen nuestro particular cuadro. Como quizá no podía ser de otra forma, ateniéndonos a las declaraciones ya efectuadas, nuestro aparataje conceptual se encuentra íntimamente imbricado con nuestra corporalidad. Es el discurso encarnado el que invade de forma ineludible nuestros fluidos existenciales y las narrativas que nos permiten ubicarnos en las coordenadas de la vida. Dentro de esos nódulos conectivos hemos optado por la plataforma conceptual foucaltiana[78] como herramienta de análisis elemental, a partir de la que iremos incluyendo otras que impacten, modifiquen o amplíen la misma.

Para desarrollar la cartografía que nos proponemos, enlazamos esas herramientas conceptuales con las aportaciones teóricas provenientes del feminismo y de la teoría queer. En este marco conceptual, metodológico y tecnológico, hacemos igualmente uso de los instrumentos de análisis de los estudios visuales.

Establecer la obra conceptual de Michel Foucault [✪41] como eje de nuestra metodología y de nuestro aparataje conceptual se debe a varias razones, una de las principales es el hecho de que Foucault elaborase toda su obra alrededor del eje de una posible historia de la verdad. No de lo verdadero, sino de la construcción y constitución de lo que entendemos y vivimos como verdad. Una genealogía de los mecanismos a través de los que esta verdad se erige como tal y articula en torno a sí misma los saberes y poderes que, por otro lado, le dan forma. Esa genealogía, esa conexión entre saberes, poderes y subjetividades, que conforman el marco conceptual en el que se va a mover Foucault a lo largo de sus escritos y su existencia, encuentra en la pornografía una de las tecnologías de producción de sí. El espacio pornográfico como tecnología de saber, de poder y de subjetividad es equiparable a aquellos donde Foucault fue localizando otras tecnologías en esa genealogía de la verdad: los hospitales, las prisiones o la sexualidad. Espacios de saber, de poder y de subjetividad, que proporcionan claves para entender dónde nos encontramos.

El marco conceptual-ideológico-metodológico quedaría como sigue:

[78] Michel Foucault, filósofo y psicólogo francés, desarrolló sus discursos en torno a la filosofía del conocimiento. Aunque sus primeros trabajos se insertan dentro de la línea de pensamiento estructuralista, se declaró postestructuralista y ha revolucionado parte del pensamiento occidental con sus análisis sobre el poder, la verdad, la identidad y los mecanismos de producción que el poder pone en marcha en torno al cuerpo y la especie.

De un lado partimos de la concepción foucaltiana del poder y del giro epistemológico que acontece cuando pasa de una noción del poder, apoyada en la prohibición, a la elaboración del concepto de poder productivo.

De nuevo, en relación a este cambio de perspectiva para analizar el poder, su genealogía y sus efectos (encarnados o no), Foucault establece dos regímenes separados, que atienden a esas dos concepciones de poder y al conjunto de estrategias gubernamentales, judiciales, sociales y de representación que son el germen y el resultado de las mismas. Estos dos marcos de inteligibilidad, localizados históricamente, son retomados por Beatriz Preciado[79] para repensarlos desde una perspectiva feminista, queer y transgénero y añadirle un tercer régimen de poder que ella denominará *fármaco-pornográfico*.

Estos regímenes de poder son regímenes de verdad que producen y gestionan la corporalidad y la subjetividad, y se apoyan y construyen asímismo regímenes de representación que funcionan como un engranaje político-identitario de gestión de la vida y la muerte, de lo real y lo no real, de los márgenes de lo posible y lo deseable, de lo normal y lo anormal, del centro y la periferia.

El paso de uno a otro régimen de poder, según Foucault nos lo presenta, y según Preciado lo amplía, se encuentra conectado con la aparición del sistema capitalista y la modernidad, por un lado, y con el surgimiento del sistema neoliberal y la posmodernidad por otro. Antes de señalar algunas de las características de cada uno de los regímenes de poder-verdad, que nos ayudarán a fundamentar los análisis que vamos a realizar del audiovisual pornográfico, expondremos algunas de las cuestiones clave del eje discursivo de Foucault que tomaremos como plataforma conceptual para dichos análisis.

El comienzo de nuestra investigación se ubica en la **concepción del poder** que constituye uno de los ejes de la línea de pensamiento elaborada por Michel Foucault. La idea de poder sobre la que va a girar nuestra investigación está basada, entre otras fuentes, en las reflexiones que realiza sobre el mismo a partir de su obra *Vigilar y Castigar*[80] [✪42]. En ésta, Foucault, a través de un análisis de las prisiones y de los cambios penales producidos en el periodo final de la edad moderna, aborda los sistemas de vigilancia y castigo que las sociedades occidentales desarrollaron en los siglos XVIII y XIX. Esta obra, que no hay que olvidar que se escribe con posterioridad al convulso año de 1968, produce un giro en las investigaciones y los escritos de Foucault. Ese giro tiene que ver, por un lado, con una traslación de la focalización de las cuestiones del saber en las cuestiones del poder. Por otro lado, la misma concepción del poder sufre un giro, al detectar que la función principal de los sistemas de control analizados no era exactamente la de prohibir, sino la de producir. La de producir individuos disciplinados, formados para adquirir determinadas capacidades, para hacerlos más eficaces en la nueva sociedad industrial y moderna.

Esta concepción del poder productivo lo aplicará también al volumen primero de su *Historia de la Sexualidad*[81]: *La voluntad de saber*, obra con la que finaliza su

[79] Beatriz Preciado en: *Cuerpo Impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados* (dirección: Beatriz Preciado, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 2 - 4 de Noviembre de 2011). El sistema farmaco-pornográfico había sido planteado en: PRECIADO, Beatriz. Testo Yonqui. Op. cit.

[80] FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard, 1975 (primera traducción al castellano: FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1976)

[81] FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Méjico: Siglo XXI, 1977; FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Méjico: Siglo XXI, 1986; FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*. Méjico: Siglo XXI, 1987. (Primeras

incursión en el análisis del poder. Así resumía en 1978 una de las hipótesis de trabajo que manejó en este primer volumen y, con ella, su metodología en el mismo:

> *"(...) en el fondo, Occidente no niega realmente la sexualidad –no la excluye-, sino que introduce, organiza a partir de ella todo un complejo dispositivo en el que se juega la constitución de la individualidad, de la subjetividad (...)"*[82]

Foucault inaugura una **nueva epistemología** donde los objetos de conocimiento se desplazan hasta suturas periféricas de los discursos en torno al saber y al conocimiento científico. Cuando elabora su *Historia de la Sexualidad* pone en práctica esa metodología de análisis, partiendo de la producción de discursos en torno a la sexualidad que se han venido sucediendo en la cultura occidental, los diferentes saberes que no han participado de la creación de un arte erótico como ha ocurrido en algunas sociedades orientales, más centradas en la optimización del placer y menos en el conocimiento sobre la sexualidad.

> *"Me pareció que la cultura occidental estaba afectada por una especie de desarrollo, de hiperdesarrollo del discurso sobre la sexualidad, de la teoría sobre la sexualidad, de la ciencia sobre la sexualidad, del saber sobre la sexualidad."*[83]

Lo que Foucault analiza en su *Historia de la Sexualidad* es esa sobreproducción de saber, más que pretender hacer un análisis de la historia de la sexualidad centrado en los diferentes sistemas de represión y prohibición que han venido a dar cuenta de esa historia. Cuando establece este cambio de perspectiva no está en ningún caso dejando a un lado el tema de lo prohibido o censurado, sino que lo que establece es un cambio epistemológico, centrando el objeto de estudio en los espacios marginales que han quedado de la producción de conocimiento y poder en torno a la sexualidad. Así como la introducción de otro eje de análisis como serán las tecnologías del yo y la subjetividad.

Por ello, un segundo elemento clave dentro de su pensamiento son las ***tecnologías del yo***. En su intento por acercarse a las diferentes maneras en que los seres humanos logran un conocimiento sobre sí mismos, Foucault se centra en los tipos de tecnologías que han venido siendo utilizadas desde las ciencias (entendidas como "juegos de verdad") para generar ese conocimiento. Dentro de estas tecnologías se encontrarían las tecnologías del yo[84], aquellas que permiten a los individuos realizar

---

ediciones en francés: FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Sexualité 1. La volonté de savoir*. París: Editions Gallimard, 1976; FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Sexualité 2. L'Usage des plaisirs*. París: Editions Gallimard, 1984; FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Sexualité 3. Le souci de soi*. París: Editions Gallimard, 1984)

[82] FOUCAULT, Michel. "Sexualidad y poder", conferencia en la Universidad de Tokio, el 20 de abril de 1978, Gendaishisó, julio de 1978, pp. 58-77, en: FOUCAULT, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Op. cit., p. 146-147.

[83] Ibidem, p. 131.

[84] Las otras tres tecnologías las forman: las tecnologías de producción, relacionadas con las transformaciones en relación a los objetos; las tecnologías de sistemas de signos, relacionadas con los diferentes sistemas lingüísticos, los sistemas de signos y las significaciones; y las tecnologías de poder, que se relacionan con los sistemas de sometimiento y dominación que objetivan al individuo. Su obra se

determinadas operaciones sobre su cuerpo, pensamientos, deseos, conductas,... de manera tal que se obtenga una transformación de sí mismos para alcanzar determinados fines, bien sea *"cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad"*.

Si las tecnologías del poder actuaban en los individuos desde el exterior, las tecnologías del yo lo hacen desde el interior.

> *"Tal vez he insistido demasiado en las técnicas de dominación y de poder. Me intereso cada vez más en la interacción que se opera entre uno mismo y los demás, y en las técnicas de dominación individual, en el modo de acción que un individuo ejerce sobre sí mismo a través de las técnicas de sí."*[85]

Foucault aborda estas cuestiones acudiendo al concepto de *"cultura de sí"* de la sociedad helénica y romana. Como ha explicitado en muchos de sus escritos, en este cambio que se produce en su vertebración investigadora Foucault pasa al tercer eje del que hablábamos más arriba: los procesos de subjetivación. Fue a raíz de introducirse en su proyecto de Historia de la sexualidad, cuando detecta que el campo de ésta somete a la persona a una alianza entre las prohibiciones y la obligación de "*decir la verdad sobre sí mismo*." Esto último lo conduce a volcarse en una hermenéutica de las técnicas de sí (¿cómo el sujeto se reconoce como sujeto de deseo?), tanto en el campo pagano como en el cristiano.

Ya en el segundo volumen de esa *Historia de la Sexualidad* (volumen que se separa del primero varios años), Foucault aúna en la sexualidad los tres elementos esenciales de su obra. Como él mismo refiere en la introducción a ese segundo tomo:

> "*El proyecto era por lo tanto el de una historia de la sexualidad como experiencia –si entendemos por experiencia la correlación, dentro de una cultura, entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad*."[86]

Más adelante Foucault aclara:

> "*Hablar de la "sexualidad" como de una experiencia históricamente singular suponía también que pudiéramos disponer de instrumentos susceptibles de analizar, según su carácter propio y según sus correlaciones, los tres ejes que la constituyen: la formación de los saberes que a ella se refieren, los sistemas de poder que regulan su práctica y las formas según las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa sexualidad."*[87]

Tanto las tecnologías de poder como las tecnologías del yo, por tanto anclan al sujeto a una **identidad** (incluida la sexual) que se presume fija, una identidad que surge como uno de los elementos de producción de esas tecnologías, una de las

---

ha centrado prácticamente en el análisis de éstas últimas, junto con las tecnologías del yo. Para un análisis en profundidad de esta cuestión ver: FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines.* Barcelona: Paidós, 1996; FOUCAULT, Michel. *"Las técnicas de sí"*, "Technologies of the Self", Universidad de Vermont, octubre de 1982, en HUTTON, P.H.; GUTMAN, H. y MARTIN, L.H. (eds.) *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. Arnherst: University of Massachussets Press, 1988.

[85] FOUCAULT, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Op. cit., pp. 445, 446.

[86] FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI, 2006, p.2

[87] Ibidem, p. 2, 3.

superproducciones de saber, de conocimiento y de subjetividad. Las técnicas de sí vendrían a definirse como:

> *"(...) procedimientos, existentes sin duda en cualquier civilización, que son propuestos o prescritos a los individuos para fijar su identidad, mantenerla o trasformarla en función de cierto número de fines, y todo ello gracias a las relaciones de dominio de sí sobre uno mismo o de conocimiento de uno por sí mismo."*[88]

Estas relaciones de dominio y de conocimiento de uno por sí mismo y por parte de los demás, en relación a la sexualidad, están muy ligadas en sus orígenes al cristianismo y a sus particulares innovaciones en torno a la moralidad, a la sexualidad y al poder. Si bien la sociedad romana ya contaba con una moral que restringía la sexualidad a la monogamia, las relaciones sexuales conducentes a la reproducción, ..., el cristianismo introduce nuevas técnicas para imponer esa moral. El nuevo mecanismo lo centra Foucault en la *Pastoría*. La idea de un pastor como jefe de un grupo de personas en desplazamiento continuo, que no pretende dominar sobre territorios, sino sobre los propios individuos, que ejerce un poder sobre el individuo más que sobre una multitud, que exige el sacrificio de esos individuos y que hace del hecho de obedecer un estado más que una acción. La estrategia que impone el cristianismo tiene que ver con mecanismos de vigilancia y control, por parte del pastor (que tiene la última palabra porque habla por boca de Dios), y por parte de cada persona. Así, la confesión o el examen de conciencia van a tener la función de producir verdades y verdades subjetivas.

> *"La técnica de interiorización, la técnica de toma de conciencia, la técnica de vigilancia de uno mismo por sí mismo, con relación con sus debilidades, con su cuerpo, con su sexualidad, con su carne, me parece que es la aportación fundamental del cristianismo en relación con la historia de la sexualidad."*[89]

Si dejamos a un lado esa producción de verdad, el despliegue metodológico, tecnológico y técnico en torno a la verdad, podemos decir que las tecnologías del yo, como poder individualista ya habían sido expuestas tangencialmente (aunque Foucault llegará a esta asociación más adelante) cuando en *Vigilar y Castigar*[90], al abordar el poder político del siglo XVIII Foucault menciona el cambio producido a través de las disciplinas, siendo éstas un ejemplo de poder individualista.

> *"La disciplina es el conjunto de técnicas en virtud de las cuales los sistemas de poder tienen por objetivo y resultado los individuos singularizados. Es el poder de la individualización cuyo instrumento fundamental estriba en el examen. El examen es la vigila* (vigilancia) *permanente, clasificadora, que permite distribuir a los individuos, juzgarlos, medirlos, localizarlos y, por lo tanto, utilizarlos al máximo. A través del examen la individualidad se convierte en un elemento para el ejercicio del poder."*[91]

---

[88] FOUCAULT, Michel. "Subjectivité et vérité", *Annuaire du Collège de France*, 81º année, Histoire des systèmes de pensée, année 1980-1981, 1981, pgs. 385-389.
[89] *Ibidem*, p. 142.
[90] FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir*. Op. cit.
[91] FOUCAULT, Michel. *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira, 1996, p. 125.

Estas técnicas se pusieron en marcha en un contexto que nos lleva a la clasificación que Foucault hizo de los diferentes regímenes de poder. Retomamos en este punto los análisis efectuados por Foucault en relación al poder. Cuando Foucault establece el giro metodológico que comentábamos más arriba, es cuando localiza el cambio en los sistemas de poder que se produce en el siglo XVIII. Frente al poder ejercido en la edad media, en las sociedades feudales, aparece un nuevo sistema de poder que altera considerablemente el marco de las sociedades occidentales. Foucault nos habla de dos regímenes de poder que se suceden en el tiempo.

El primero de ellos sería el **Régimen Soberano** (analizado en *Vigilar y Castigar*, 1975). Esta práctica de poder se caracteriza básicamente por incorporar el poder de dar la muerte. Un régimen que abarcaría desde el cristianismo hasta el siglo XVII. Las técnicas que se utilizan para ejercer este poder son técnicas punitivas, de la guerra, relacionadas con las *máquinas simples*. El poder de dar la muerte emana directamente de dios, es un régimen, por tanto, teocrático y trascendente. El régimen de saber es teleológico, y la producción de verdad trascendental, dando lugar a un cuerpo premoderno, constituido por humores, sin el despiece orgánico que acontecerá en el siguiente periodo analizado por Foucault. Este cuerpo esencialmente masculino[92], se encuentra separado del alma, y el régimen de verdad en el que se asienta va a sufrir su primera crisis desde el comienzo de esbozo de representación anatómica del mismo. Una representación multiorgánica, que va a poner fin a la unidad de ese cuerpo focalizado en el semen como fluido esencial de la constitución del mismo, y eje de verdad de la corporalidad.

A partir del siglo XVIII, y de los cambios económicos, sociológicos y demográficos producidos en las sociedades occidentales, Foucault da cuenta de un cambio en las prácticas de poder, que tendrá su correspondencia en los regímenes de verdad y en los sistemas de representación del cuerpo. Este cambio, alentado por el capitalismo, que necesita de la producción de cuerpos para mantener su dinámica intrínseca, auspiciado por un aumento demográfico que hace imposible sostener un sistema penal apoyado en las técnicas punitivas (por el coste excesivo de las mismas), provocado por una progresiva secularización del cuerpo que asiste a un desmembramiento del mismo, por parte de un saber científico que se desprende de la verdad teológica sobre los cuerpos para aplicar un sistema de taxonomización exhaustivo; dará luz al **Régimen Disciplinario**[93].

Este nuevo régimen de poder que aparece con la modernidad, es un sistema horizontal cuyo eje vertebrador se apoya en el gobierno sobre la vida. A diferencia del anterior, cuyo poder descansaba sobre la administración de la muerte, este régimen disciplinario tiene la misión de gobernar la vida, así como de hacerla productiva. Poder

[92] Revisar el sistema monosexual presenta hasta el siglo XVII en: LAQUEUR, Thomas. *La Construcción del Sexo. Cuerpo y Género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra, 1994 (Primera edición: *Making Sex. Body and Gender From The Greeks To Freud*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990).

[93] Beatriz Preciado, filósofa, teórica y activista queer y transgénero, establece tres elementos que producen la crisis del régimen soberano y que dan lugar al régimen disciplinario. Estos tres momentos de crisis tienen que ver por un lado con el inicio de la Anatomía Moderna por parte de la obra de Andreas Vesalius (la disección y la metáfora arquitectónica son elementos clave); por otro con la crítica al patriarcado por parte del movimiento sufragista, del feminismo del siglo XIX; y finalmente con la aparición de la primera *máquina energética* (término utilizado por Deleuze y Guatari, para establecer una diferencia con lo que serían las máquinas simples), la imprenta (que desligaba la palabra de la revelación y hacía de la verdad un sistema de conocimiento reproducible). En: *Cuerpo Impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*. Op. cit.

horizontal que va a multiplicar las taxonomías que se convierten automáticamente en verdades gracias a la ficción de las ciencias.

Foucault, en *Vigilar y Castigar*[94] utiliza la metáfora arquitectónica del Panóptico para explicitar el modo en que se fueron transformando las técnicas de poder a lo largo del siglo XVIII. El Panóptico de Bentham[95] supone un modelo universal para la Sociedad de Control [✪43,44,45,46]. Una construcción en forma de anillo dividida en celdas con una torre central desde la que se puede ver todo lo que ocurre en aquellas, sin ser visto. Este modelo arquitectónico supone un cambio radical en las tecnologías de poder, que las hace más rentables y productivas y se implanta como el modelo esencial de la sociedad disciplinaria.

> "*El panoptismo es el principio general de una nueva "anatomía política" cuyo objeto y fin no son la relación de soberanía sino las relaciones de disciplina."*[96]

Esa *anatomía política* que tiene que ver con la regulación de la vida de los individuos, que no gobierna sobre la muerte, como hacía el régimen soberano, es lo que Foucault denominará ***Biopolítica***. Este término, empleado profusamente por Foucault se inscribe, como decimos, dentro de los análisis de las estrategias de poder utilizadas por las sociedades occidentales en los últimos siglos. La biopolítica sería:

> *"(...) la manera como se ha procurado, desde el siglo XVIII, racionalizar los problemas planteados a la práctica gubernamental por los fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población: salud, higiene, natalidad, longevidad, razas, ... Es sabido el lugar creciente que esos problemas ocuparon desde el siglo XIX, y se conocen también cuáles fueron las apuestas políticas y económicas que han representado hasta nuestros días."*[97]

La biopolítica es una estrategia que se inserta dentro del liberalismo como movimiento político, jurídico y económico que va a cuestionar la gubernamentalidad de los estados. Aparece con los cambios económicos y sociológicos del siglo XVIII, cuando los estados se enfrenta al cambio producido por la acumulación de capital y la acumulación de personas gracias, entre otras cosas, a los avances de la ciencia. Las políticas que hasta ese momento habían regulado sobre la muerte se van a encontrar con que ahora es la vida la que va a necesitar de una regulación por parte de las estructuras de poder. El biopoder se erige como un elemento necesario en el desarrollo del capitalismo, en el control de los cuerpos, de la producción de esos cuerpos y del dominio de la población. El siglo XVIII establece unas estrategias de poder para mantener las relaciones de producción que intervendrán en los procesos económicos. Estas estrategias van a impregnar las diferentes instituciones del Estado, van a transformar la propia idea de Estado y van a ser puestas en práctica con diferentes

---

[94] FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar*. Op. cit.

[95] Jeremy Bentham, filósofo y pensador inglés, implicado en la reforma penitenciaria, idea en 1791 el modelo de una cárcel que permitiría un control absoluto desde un punto de la misma invisible desde el resto de espacios. Este modelo de "todo visible" será la base de la sociedad de control. Un modelo que, según recoge M. Foucault, sería exportado desde el ámbito de la penitenciaría hasta el de la fábrica, el ejército o el colegio.

[96] FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Op. cit., p. 212.

[97] FOUCAULT, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Madrid: Akal, 2009, p. 311 (Primera edición: "Naissance de la biopolitique", Annuaire du Collège de France, 79º année, Histoire des systèmes de pensée, année 1978-1979, 1979, pp. 367-372)

mecanismos de actuación. Estos mecanismos de poder se instauran dentro de las dinámicas de la sociedad disciplinaria, dando lugar a una proliferación de discursos, de saberes y de instituciones igualmente disciplinarias que ejercen un poder coercitivo a través de dispositivos carcelarios, hospitalarios, científicos,... que desarrollan la metáfora arquitectónica del panóptico de Bentham.

> "*Al final del siglo XVIII la sociedad instauró un modo de poder que no se fundaba en la exclusión –todavía se sigue utilizando este término- sino en la inclusión en un sistema en el que cada uno debía ser localizado, vigilado, observado noche y día, en el que cada uno debía ser encadenado a su propia identidad.*"[98]

Esta "*tecnología política de la vida*" encuentra en el **sexo** y en los discursos en torno a él, uno de los puntos fuertes de sus estrategias de actuación. En el sexo se da la circunstancia de que confluyen por un lado, las disciplinas del cuerpo y, por otro, es el elemento esencial para el control de las poblaciones y de su regulación.

> *"(...) da lugar a vigilancias infinitesimales, a controles de todos los instantes, a reorganizaciones espaciales de una meticulosidad extrema, a exámenes médicos o psicológicos indefinidos, a todo un micropoder sobre el cuerpo; pero también da lugar a medidas masivas, a estimaciones estadísticas, a intervenciones que apuntan al cuerpo social por entero, o a grupos tomados en su conjunto (...) Es utilizado como matriz de las disciplinas y principio de las regulaciones."*[99]

La pornografía, como sistema de representación del sexo, se encuentra íntimamente relacionada con la aparición de las máquinas de ver: la fotografía de mediados del siglo XIX y la cinematografía de finales del mismo siglo. Desde que se pusieron en marcha estas tecnologías políticas de gestión de saber-poder se fue gestando todo un imaginario en torno a la verdad de los cuerpos, que revisaremos más adelante. La pornografía se incorpora así a las tecnologías de gestión de la vida, pone los cuerpos a trabajar en el sistema capitalista de producción de placer y esta íntima relación con el placer de los cuerpos, la hará una tecnología más propia de las sociedades posmodernas neoliberales.

La gran **novedad metodológica** foucaultiana es que analiza los discursos no a partir de sus contenidos, sino a partir de sus estrategias / tecnologías de producción. Y este método es el que adoptamos en nuestro análisis acerca de los discursos sobre sexo y sexualidad que se dan dentro del discurso pornográfico y dentro de los discursos en torno a la postpornografía. La pornografía y los discursos generados en torno a ella, así como los discursos que la constituyen como tal, van a ser una técnica en sí más, un mecanismo o sistema de producción de identidades, de producción de sexualidades y de la propia producción del sexo. Nuestro posicionamiento en torno a nuestro objeto de investigación va a huir de posiciones en las que se prioriza la prohibición y la censura como eje que estructura, y va a adoptar la metodología que apuntaba Foucault a la hora de acercarse a una historia de la sexualidad: vamos a analizar las estrategias de producción de pornografía, de sexualidades, de cuerpos, de identidades,... así como las estrategias de resistencias producidas y utilizadas por las diferentes plataformas

[98] FOUCAULT, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Op. cit., p. 61.
[99] FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Op. cit., p. 155.

postpornográficas, centrándonos en aquellos elementos audiovisuales y conceptuales que se utilizan para dar un giro a las estrategias de poder del sistema hegemónico. Nos detendremos de igual forma en analizar hasta qué punto dichas estrategias están siendo o no fagocitadas por el flujo de representaciones que pone en marcha el espectáculo neocapitalista y si esto está dinamitando la posibilidad de resistencia o generando nuevos puntos de fuga.

Hay que tener en cuenta que en los límites de la posmodernidad, desde los que escribimos las estrategias de poder puestas en marcha desde la biopolítica, siguen vigentes y van a ubicarse y ampliarse en la *sociedad de control*. Una sociedad en la que, por otra parte, los mecanismos disciplinarios de ejercicio de poder, desarrollados desde el siglo XVIII, dejan de resultar efectivos y se produce un desplazamiento hacia técnicas difusas y expandidas que invaden el cuerpo social. Los sistemas de normalización funcionan, siguen funcionando, como estrategias de poder efectivas que optimizan la vida y los controles sobre las mismas.[100] La proliferación de discursos interviene dentro de estos mecanismos en los que el control, la información y la comunicación sustituyen y conviven con el sistema disciplinario y se establecen como las estrategias por excelencia de las sociedades postindustriales. Las tecnologías de poder que van a ser aplicadas en este contexto son, entre otras, aquellas que a través del poder-saber introducen transformaciones en los cuerpos y en las poblaciones, estrategias que continúan centradas en la vida y que hacen de la normalización su principal mecanismo de control. Pero la forma de desarrollo de las mismas se encuentra adaptada a los nuevos tiempos que implican, nuevas economías, nueva concepción territorial (de la frontera a la nación, de la nación a la globalización), nuevos sistemas de comunicación, nuevos sistemas de representación, nuevos cuerpos, nuevas identidades, nuevos placeres,...

No obstante, el panóptico de Bentham se mantiene presente en nuestras sociedades más que nunca. Las tecnologías de poder se sirven de este juego entre el ver y el ser visto. Si hay un sistema a través del que somos clasificados, localizados, y atados a una identidad es aquel que producido a través de las redes sociales, un dispositivo igualmente metafórico del macrosistema neoliberal, que, resignificando a Foucault, desarrolla una lógica de poder centrada en

> "(...) *cierta distribución concertada de los cuerpos, de las superficies, de las luces, de las miradas; en un equipo cuyos mecanismos internos producen la relación en la cual están insertos los individuos."*[101]

La visibilidad fija discontinua, si el ámbito laboral nos presta el término, a la que hay que someterse para existir y se existe para ser controlado. La gran estrategia de márketing económico y policial que ha invadido cuantos dispositivos se han hecho imprescindibles en nuestra sociedad de la comunicación ininterumpida, y de la localización exhaustiva. Ya no hay que regular sobre la vida, sino sobre los códigos y los bancos de datos. Como en el panoptismo, las redes sociales, la red, según Foucault:

[100] Para un análisis interesante del concepto de biopoder de Foucault ver: HARDT, Michael; NEGRI, Toni. "Producción biopolítica", en: HARDT, Michael; NEGRI, Toni. *L'Empire*, Paris: Exils, 2000. Un extracto de dicho capítulo se puede consultar en: *Multitudes (Paris), 1 (2000)*

[101] FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar.* Op. cit., p. 205.

> *"Es un tipo de implantación de los cuerpos en el espacio, de distribución de los individuos unos en relación con los otros, de organización jerárquica, de disposición de los centros y de los canales de poder, de definición de sus instrumentos y de sus modos de intervención, que se puede utilizar en los hospitales, los talleres, las escuelas, las prisiones."*[102]

Baste echar un vistazo, por otro lado, a la representación pornográfica actual, a sus mecanismos de producción, distribución y exhibición para resignificar esa distribución de cuerpos e identidades de la que hablaba Foucault cuando se refería a los mecanismos del régimen disciplinario. El marco político sexual en el que ha de ubicarse toda persona para existir. La reapropiación de la técnica de la confesión, no ya con el otro, sino con nosotrxs mismxs, donde la exposición a la representación nos configura dónde estamos y quiénes somos. Espléndidas tecnologías de ubicación identitaria.

Si bien Foucault no se detuvo en analizar qué sistema de poder sucedería al disciplinario, sí apuntó a la convivencia de los analizados. Quedó bien claro que los regímenes en los que él sí se había detenido no se agotaban el uno en el otro. Esta convivencia permitía la aplicación de tecnologías combinadas pertenecientes al poder soberano y al disciplinario; lo que hay que tener irremediablemente en cuenta a la hora, no ya de analizar la práctica de poder-saber y los mecanismos de subjetividad, sino también a la hora de investigar las estrategias de resistencia a dichos poderes.

Foucault, hablando del paso de la sociedad soberana a la sociedad disciplinaria, añadía:

> *"No quiere decir esto que la modalidad disciplinaria del poder haya reemplazado a todas las demás; sino que se ha infiltrado entre las otras, descalificándolas a veces pero sirviéndoles de intermediaria, ligándolas entre sí, prolongándolas, y sobre todo permitiendo conducir los efectos de poder hasta los elementos más sutiles y más lejanos. Garantiza una distribución infinitesimal de las relaciones de poder."*[103]

En ese sentido, la sociedad disciplinaria, así como las técnicas de poder soberano conviven en nuestras sociedades actuales, junto con otras tecnologías al servicio del nuevo paisaje político-económico-social-sexual. Foucault detuvo su estudio del poder en el cambio producido en el siglo XVIII, lo que nos hace cuestionarnos qué elementos de análisis habría utilizado para hablarnos del momento presente. Lo que sí tenemos claro es que las sociedades occidentales dieron un giro después de la II Guerra Mundial, período en el que se decidieron cuestiones que han conformado el marco en el que nos situamos. Desde hace más de medio siglo el régimen disciplinario ha encontrado aliados y resistencias en otros regímenes de poder, en otros modelos de sociedad, que Gilles Deleuze denomina *Sociedades de Control*[104] y Beatriz Preciado señala como *Régimen Farmacopornográfico*[105].

Para Deleuze, este paso a nuevos sistemas de poder fue vislumbrado por Foucault, cuando en sus escritos apuntaba que ya estábamos saliendo de las sociedades disciplinarias, precipitándose el proceso de cambio después de la II Guerra Mundial. El

---

[102] Ibidem, p. 209.
[103] Ibidem., p. 219.
[104] DELEUZE, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos,1996. (Primera edición: *Pour parlers (1972-1990)*. Paris: Éditions de Minuit, 1990)
[105] PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*. Op. cit.

nuevo modelo, que no renuncia al anterior, está apoyado en el control y la comunicación.

> *"Estamos entrando en sociedades de control, que ya no funcionan mediante el encierro sino mediante un control continuo y una comunicación instantánea."*[106]

Un modelo especialmente voluble y cambiante que tiene en la difusión, en la invisibilidad y el cambio el principal pilar de éxito. En relación al poder disciplinario, que ejercía su control a medio y largo plazo, el punto fuerte de los nuevos regímenes de poder se apoyan en el hecho de que todo, incluidas las tecnologías desde las que se ejerce son veloces y efímeras, y se suceden unas a otras a velocidades que son capaces de transformar las técnicas de resistencias utilizadas hasta ahora en mecanismos al servicio de su propia sistema. Un sistema que ha visto alterarse el espacio económico (donde los productos, servicios y acciones sustituyen a la producción, el dinero y el capital), el espacio laboral, el ámbito del saber y el territorio de aplicación (al aire libre, ya no se necesitan espacios de encierro).

> *"Ahora, el instrumento de control social es el marketing, y en él se forma la raza descarada de nuestros dueños. El control se ejerce a corto plazo y mediante una rotación rápida, aunque también de forma continua e ilimitada, mientras que la disciplina tenía una larga duración, infinita y discontinua. El hombre ya no está encerrado sino endeudado."*[107]

Para Deleuze [✪47], la aparición y uso de máquinas puede ser tomado en correspondencia con diferentes tipos de sociedades y, por tanto, diferentes regímenes de poder, así las máquinas simples que se corresponden con el régimen soberano, serían sustituidas por las máquinas energéticas, mientras que las sociedades de control operan con los ordenadores y la informática. En 1990 Deleuze definía así el elemento esencial de las sociedades de control:

> *"(...) en las sociedades de control, lo esencial ya no es una marca ni un número, sino una cifra: la cifra es una contraseña [mot de passe], en tanto que las sociedades disciplinarias están reguladas mediante consignas [mots d'ordrei] (tanto desde el punto de vista de la integración como desde el punto de vista de la resistencia a la integración). El lenguaje numérico de control se compone de cifras que marcan o prohíben el acceso a la información. Ya no estamos ante el par "individuo-masa". Los individuos han devenido "dividuales" y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o "bancos"."*[108]

Uno de los mercados que más ha fluctuado en las últimas décadas en la línea que apuntaba Deleuze en 1990, ha sido el pornográfico. La industria del sexo ha sabido sintetizar y utilizar, así como innovar en muchos casos, en materia económica, y ha sabido valerse de un nuevo régimen de saber-poder-control adaptado a los tiempos. Teniendo en cuenta que es uno de los negocios más rentables de la economía mundial, así como uno de los sistemas de representación más difundidos e imbricados en nuestro

[106] DELEUZE, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*. Op. cit., p. 147.
[107] Ibidem., p. 153.
[108] Ibid., p. 152.

paisaje visual y uno de los sistemas de verdad más sólidos y fluctuantes a un tiempo; hay que reconocerle el mérito de estar en el mismo centro de esta nueva organización no por globalizada menos centralizada y difusa. El perfecto escaparte de la anatomía política actual.

Quizá sea por ello por lo que la filósofa Beatriz Preciado, lo haya considerado uno de los ejes del nuevo sistema de poder que ella localiza en los años 70, aunque rastrea sus inicios hasta justo después de la II Guerra Mundial: el *régimen fármacopornográfico*.

Este nuevo régimen de poder establece el placer como motor de la sociedad postindustrial, neoliberal, globalizada. No ya la producción en las fábricas, ni los productos de la empresa, sino que el valor de cambio va a estar focalizado en el placer, en la producción de placer, en una sociedad espectáculo donde el discurso mediático sustituye al discurso médico. En este nuevo régimen desaparecen las instituciones, pero no las técnicas de poder. Los discursos científicos de las diferentes disciplinas se presentan como los grandes creadores de realidades económicamente rentables, centros de poder-saber convertidos en santuarios de creación de realidades que mueven el nuevo tipo de capitalismo al que nos enfrentamos.

> *"El éxito de la tecnociencia contemporánea es transformar nuestra depresión en Prozac, nuestra masculinidad en testosterona, nuestra erección en Viagra, nuestra fertilidad / esterilidad en píldora, nuestro sida en triterapia. Sin que sea posible saber quién viene antes, si la depresión o el Prozac, si el Viagra o la erección, si la testosterona o la masculinidad, si la píldora o la maternidad, si la triterapia o el sida. Esta producción en auto-feedback es la propia del poder farmacopornográfico"*[109]

El movimiento característico de esta sociedad es el flujo continuado de información, de personas, de capital, de drogas, de hormonas, de imágenes, que van configurando nuestro panorama y nuestras identidades. Nuestra subjetividad es una subjetividad "*toxicopornográfica*" creada y construida a partir de sustancias absorbidas por un cuerpo que no es ya órgano soberano, ni órganos múltiples biopolíticos, sino código cibernético ampliable, modificable y rentable, receptáculo farmacéutico de sustancias tecnodiseñadas psicotrópicas y flujo audiovisual reproducible infinitesimalmente.

La verdad ha quedado obsoleta, es inabordable, no se puede acceder a ella, porque no hay nada que la constituya antes de la hiperrealidad a través de la que la sociedad interpreta el mundo.

> *"No hay nada que desvelar en la naturaleza, no hay un secreto escondido. Vivimos en la hipermodernidad punk: ya no se trata de revelar la verdad oculta de la naturaleza, sino que es necesario explicitar los procesos culturales, políticos, técnicos a través de los cuales el cuerpo como artefacto adquiere estatuto natural."*[110]

En este nuevo capitalismo que tiene bastante que ver con las sociedades de control que propone Deleuze, con algunas cuestiones suscitadas por *La sociedad del*

[109] PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Op. cit., p. 33.
[110] Ibidem, p. 33.

espectáculo[111] de Guy Debord y con los planteamientos tecnocientificocorporales de Donna Haraway en *Testigo_Modesto@SegundoMilenio HombreHembra conoce Oncoratón*[112] el modelo económico viene dado por la industria de la pornografía que rentabiliza hasta el extremo el mercado cibernético y proporciona estrategias de inversión mínima – beneficios máximos – venta directa – satisfacción inmediata – clientela identitariamente dependiente.

> *"Si tenemos en consideración que las industrias líderes del capitalismo postfordista, junto con la empresa global de la guerra, son la industria farmacéutica (bien como extensión farmacológica legal del aparato científico médico y cosmético, bien como tráfico de drogas consideradas ilegales) y la industria pornográfica, entonces habría que darle un nombre más crudo a esta "materia prima". Osemos la hipótesis: las verdaderas materias primas del proceso productivo actual son la excitación, la erección, la eyaculación, el placer y el sentimiento de autocomplacencia y de control omnipotente. El verdadero motor del capitalismo actual es el control farmacopornográfico de la subjetividad (...) El cuerpo adicto y sexual, el sexo y todos sus derivados semiótico-técnicos son hoy el principal recurso del capitalismo postfordista."*[113]

Bajo el prisma que plantea Preciado, la **pornografía**, como uno de los elementos esenciales de la sociedad postindustrial, globalizada y mediatizada desde la que partimos, es no ya un discurso más sobre el sexo, una tecnología corporal e identitaria a partir de la cual se generan una serie de controles normativos sobre el mismo, sobre la manera de experimentarlo, sobre los sistemas de subjetividades que de él emergen, sobre las prácticas sexuales,..., sino la base misma de los mecanismos internos del régimen de poder-saber que construye la sociedad que habitamos. El modelo económico-político-sexual-mediático para el resto de ámbitos que, si bien en el régimen disciplinario ocupaban el lugar central de construcción de verdad, aquí no son más que espacios subsidiarios de una economía global que hace del sexo, el placer y, en otro orden de cosas, el terror, el motor de la sociedad.

Nuestra investigación va a tratar justamente de cómo la pornografía como sistema de representación, como discurso sobre el sexo, como modelo económico, de subjetividad, espacio de saber-poder se establece como estrategia biopolítica (recordemos que los regímenes de poder se superponen, no desaparecen del todo, de tal manera que coexisten tanto sus mecanismos como las estrategias de resistencias a los mismos) y tecnología de control y cuáles son los terminales por los que esto se lleva a cabo. Vamos a tratar de explicitar cómo el dispositivo pornográfico tiene consecuencias directas en los cuerpos y las sexualidades y produce subjetividades ancladas a esa producción discursiva sobre el sexo. Indagaremos en los mecanismos a través de los que se producen cuerpos. Uno de estos mecanismos que se ponen en práctica es el de la normalización, abandonando las estrategias de prohibición y accediendo a los nuevos discursos de poder. Pero habrá otros, el de la especialización y maximización del placer, el de la individuación y la exclusividad identitaria, el de la espectacularización de lo real en tiempo real,...

---

[111] DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: éditions Buchet-Chastel, 1967.
[112] HARAWAY, Donna. *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*. New York: Routledge, 1997.
[113] Ibidem, pp. 36-37.

Desde estos planteamientos recordar que la mayoría de los análisis que se han llevado a cabo en torno a la pornografía han planteado unas herramientas de acercamiento en las que el eje que estructuraba el discurso partía de la legislación y de qué era prohibido, en qué momento y en qué lugar; y las consecuencias que de ello se derivaban, puede resultar anacrónico. Llegados a este punto, en el que hemos hablado del poder como un elemento de producción, que hemos conectado este poder con las técnicas de construcción de subjetividad y de identidad, después de canalizar ese poder hacia las estrategias biopolíticas y las nuevas tecnologías extendidas en las sociedades de control postcapitalistas, y referir que el sexo es el elemento que mejor condensaría los frentes de esas políticas, parece obvio que nuestro discurso no va a circular del lado de la prohibición, sino que generaremos nuevas miradas sobre los procesos de normalización y de generación de sexualidades, cuerpos, identidades,... conectándolas con los propios mecanismos de representación presentes en la pornografía. Alta tecnología al servicio de un poder difuso y productivo.

1.5.4.- Performatividad o la Representación de la Representación.

Otro de los elementos de análisis que vamos a poner en marcha tiene que ver con el desarrollo que a partir de Judith Butler se ha producido del concepto de performatividad. En 1990 se abría un debate de grandes dimensiones a partir de la publicación de *Gender Trouble* (*El Género en Disputa)*[114] [✪48] que sorprendió a la propia autora. En esta obra, Butler aplica los análisis de Austin sobre el lenguaje al género. Más adelante, en 1997, en *Excitable Speech. A Politics of the Performative*[115], realizará un análisis más en profundidad del concepto de performatividad, así como matizará algunas de las cuestiones expuestas en *El Género en Disputa* y que resultaron bastante polémicas.

Lo que hace Butler es una aplicación de los **enunciados performativos** de J.L. Austin al campo de los estudios de género. Butler va a focalizar su atención en este tipo de enunciados, así como en el concepto de *iterabilidad* que desarrolla Derrida[116] en la revisión que hace de los mismos y en el de *interpelación* de Althusser[117], para argumentar cómo la performatividad es un elemento clave en los análisis y producción de género. La tesis de su planteamiento sería que en el género no existe un original más allá de una citación continua que se elabora a sí misma (y en ese sentido sigue y se separa de los planteamientos de J. L. Austin, al negar al sujeto soberano del acto performativo que aquel presuponía). Los actos performativos de género y sexo van a ser las prácticas discursivas que en su producción establecen la realidad a la que se supone que hacen referencia. Son actos discursivos de recitación (esta recitación no es exactamente una repetición, sino que incluye un cierto desplazamiento, en la línea de la iterabilidad de Derrida). Con ello, Butler denuncia no sólo la heterosexualidad implícita en algunos análisis críticos sobre el género, sino que dinamita la relación sexo / género

[114] BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.
[115] BUTLER, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York and London: Routledge, 1997. Primera edición traducida al castellano: BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2004.
[116] DERRIDA, Jacques. "Firma, acontecimiento, contexto". En: *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 1989, pp. 347-372.
[117] ALTHUSSER. Louis. "Ideología y aparatos ideológicos del estado." En: ŽIŽEK, Slavoj (Comp.). *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 147. (Primera edición: *Mapping Ideology*. London: Verso, 1994) (Publicado por primera vez: ALTHUSSER. Louis. "Idéologie et Appareils d'Etat (Notes pour une recherche)". *La Pensée* 151 (1970).

y el esencialismo a través del cual se habían articulado gran parte de los discursos feministas.

> *"(...) dentro del discurso heredado de la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que constituye la identidad que se supone que es.* (...) *no hay una identidad de género dentro de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas "expresiones" que, según se dice, son resultado de ésta."*[118]

Los análisis de Butler se apoyan en las elaboraciones discursivas del filósofo británico John Langshaw Austin (1911-1960) en relación al lenguaje. Austin desarrolló la *teoría de los actos del habla* a partir del estudio de los enunciados lingüísticos[119]. Plantea un giro radical en la concepción de los mismos cuando afirma que no todo enunciado ha de ser verdadero o falso, sino que los *actos de habla* pueden ser clasificados según dos grandes categorías. Por un lado, estarían los enunciados constatativos, que son aquellos que describen la realidad y a los que sí se les puede aplicar la distinción de verdaderos o falsos. Por otro lado, nos encontramos con los enunciados performativos, que se constituyen como actos de habla que producen la realidad que nombran o describen. Dentro de este tipo de enunciados, Austin diferencia entre aquellos que producen la realidad al mismo tiempo que se produce el acto del habla (ilocutivos) y aquellos cuya acción sobre la realidad se encuentra diferida en el tiempo (perlocutivos). Algunos enunciados performativos necesitarían tener en cuenta ciertos criterios de autenticidad, uno de los cuales va a ser el contexto en el que se realice la enunciación (a través de la revisión que Derrida hace de los postulados de Austin veremos cómo el ritual sustituye al contexto original, y todos los contextos devienen espacios de citación que los exceden). En este sentido veremos cómo el contexto ambiguo pornográfico permite y facilita el discurso representativo en el que la propia representación produce y repite un acto de "verdad" y cómo se cortocircuita a través de, entre otras técnicas, el uso de la cita descontextualizada, desplazada y señalado su fallo intrínseco, en la postpornografía.

Derrida, retomando los análisis del lenguaje de Austin, va a establecer la performatividad del lenguaje como una tecnología de producción que entronca con los dispositivos de poder. Derrida enfatiza la importancia de la repetición y la cita en torno a esos actos performativos, en los que no se puede apelar a una autoridad originaria de tal acto, sino que la repetición que no está precedida por un acto original, se constituye en la recitación misma, dentro de un contexto que enviste históricamente tal enunciación con la capacidad de producir realidad. En este sentido a Derrida le van a interesar más los fallos a los actos de habla de Austin, la citabilidad, que los contextos estables en los que el acto performativo es precedido de una intencionalidad. El punto de fuga del acto performativo, la cita vacía, es la que aporta la clave de la performatividad, una cita que se repite a sí misma, no sin desplazamiento, y que en esa repetición encuentra su poder performativo.

> *"Pues, en fin, lo que Austin excluye como anomalía, excepción, "no serio", la cita (en la escena, en un poema, o en un soliloquio), ¿no es la modificación*

[118] BUTLER, Judith. *El género en disputa*. *El feminismo y la subversión de la identidad*. Méjico: Paidós, 2001, p. 58.
[119] Para un estudio en profundidad de este tema, ver: AUSTIN, J.L. *How to do things with words.* London: Oxford University Press, 1962.

> *determinada de una citacionalidad general -de una iterabilidad general, más bien- sin la cual no habría siquiera un performativo "exitoso"?"*[120].

Judith Butler retoma estos análisis en torno a la performatividad y lo aplica en sus análisis sobre el **género**, bebiendo así mismo de las teorizaciones con respecto al poder de Foucault y las *tecnologías del sexo* (que retomaremos más adelante), así como del análisis de la *heterosexualidad obligatoria* de Monique Wittig, algunas reflexiones de Adrienne Rich, los análisis de las *tecnologías del género* de Teresa de Lauretis, las reflexiones sobre las performances de drag queens de Esther Newton[121] y los análisis de Derrida de la fuerza performativa. Butler afirma que los enunciados de género se enmarcarían dentro de esos "actos de habla" en los que a partir de la recitación (que no es mera repetición) se va constituyendo la identidad de género y la asunción de la misma.

> *"No hay ningún sujeto anterior a sus construcciones ni el sujeto está determinado por tales construcciones; siempre es el nexo, el no-espacio de una colisión cultural, en la que la demanda de resignificar o repetir los términos mismos que constituyen el "nosotros" no pueden rechazarse sumariamente, pero donde tampoco puede acatarse en estricta obediencia. El espacio de esta ambivalencia es lo que da la posibilidad de reelaborar los términos mismos mediante los cuales se da o no se da la sujeción."*[122]

La idea de la "actuación" del género será analizada por Butler en *El género en disputa*, a partir de la figura de la drag queen y revisada en *Cuerpos que Importan*[123], desnaturalizando el género y el sexo y ubicándolos como efectos imprecisos de los discursos de las instituciones de poder de la modernidad. Butler aclarará que sabía que su relación con parte del feminismo del momento era ambivalente. Sus análisis suponían un resquebrajamiento de algunos postulados de cierto feminismo, en los que se habían asentado gran parte de los discursos sobre el género que habían sido producidos por el mismo, así como una denuncia de la asunción heterosexista de algunos planteamientos feministas ampliamente difundidos. No obstante, ella escribe desde una posición que define como claramente feminista, y que se inscribe en la línea de otras teóricas del feminismo como Teresa de Lauretis, Monique Wittig, Adrienne Rich, Gayle Rubin,... No hay que olvidar que *El género en disputa* es de 1990, momento en el que en el feminismo conviven posturas esencialistas con posturas no esencialistas, sin que estuviera resuelto el conflicto entre ambas (cuestión sobre la que en la actualidad tampoco se ha encontrado un punto de acuerdo).

La idea del género como acto ya estaba presente antes de que Butler la retomara en los 90. Es interesante el recorrido que nos propone Beatriz Preciado[124], donde la idea

---

[120] DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Op. cit., p. 367.
[121] NEWTON, Esther. Mother Camp. *Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
[122] BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Op. cit., p.183
[123] BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York, London: Routledge, 1993 (Primera edición en castellano: BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002)
[124] Beatriz Preciado llevó a cabo un seminario-taller en la UNIA: *Retóricas del género/ Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis* (Sevilla 17-23 marzo 2003), donde desarrolla una breve genealogía de los discursos en torno a la performatividad del género. Un resumen de dicho seminario se puede encontrar en la red:

de actuación, de mascarada, que precede al desarrollo teórico de la performatividad en torno al género, tiene una curiosa genealogía.

Preciado plantea que la reapropiación de la performance para realizar un análisis del género tiene un punto de anclaje inicial dentro de los discursos psicoanalíticos. Concretamente es **Joan Rivière** [✪49] (miembro del círculo de Freud y Jones) la que "*define por primera vez la feminidad como mascarada*", dentro de una conferencia en la Escuela Psicoanalítica de Londres en 1929. Su conferencia, titulada "*Womanliness as mascarade*"[125]se inscribe dentro de las teorías de Ernst Jones que le permitían establecer una distinción entre las mujeres heterosexuales y las homosexuales. Dentro de esta pretendida cerrada taxonomía aparecen una serie de *formas intermedias*, a las que Rivière va a prestar especial atención, en concreto a aquellas mujeres que, aún teniendo prácticas heterosexuales, desean la masculinidad y, ante el miedo al rechazo por parte de los hombres o al castigo por pretender una masculinidad que no les corresponde, adoptan una mascarada femenina. Es decir, desarrollan una feminidad artificial y estratégica que no es más que una defensa de esa masculinidad alcanzada (por una conquista del espacio público, por prácticas culturales reservadas a los hombres,...).

Como afirma Preciado, Rivière ofrece por primera vez *"(...) una interpretación política y cultural de la formación de la feminidad"*[126]. Cuando se plantea la línea divisoria entre la feminidad y la mascarada de feminidad, no duda en establecer que, bien se trate de la feminidad substancial o de la superficial, no existe ninguna diferencia entre ambas. El análisis paralelo que Preciado establece es que en realidad Rivière está ejerciendo un acto autobiográfico, y, en cualquier caso, es obvia la performatividad de su propio discurso que se refiere a un sujeto que se está generando con las coordenadas discursivas al mismo tiempo que el discurso tiene lugar.

De alguna manera este análisis que establece Rivière, de esas formas intermedias de mujer, guarda una relación con los análisis que sesenta años más tarde realiza Butler en torno al género y la performatividad del mismo, pues en ambos está presente el travestismo como una manera de actuar la feminidad. En el caso de Joan Rivière, ella estudiaba el tema de las mujeres con éxito profesional de los años 20. En el caso de Judith Butler, ésta parte del análisis de las drag queens a comienzos de los años 90 para desnaturalizar el género, y se apoya en los estudios antropológicos sobre el travestismo en América llevados a cabo por Esther Newton[127].

Contemporáneas de Rivière fueron escritoras, artistas, pensadoras,... como Virginia Woolf o Claude Cahun, por mencionar sólo dos de ellas, que con su vida y obra resistían los imperativos de género, así como incorporaban estrategias de resistencia que desnaturalizaban, no ya el género, sino las correspondencias entre sexo-género-deseo-práctica sexual. Justo un año antes de la conferencia de Rivière, en 1928, se publicaba *Orlando: a Biography*[128] [✪50], una de las obras de la literatura que marcan un punto de inflexión en la representación de la identidad como elemento ambiguo, mutable, no sujeto a ninguna verdad preexistente, en continua negociación. *Orlando* era además una carta de amor, una exhibición en plena Inglaterra victoriana, de

---

http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=422 (19/01/2012)

[125] RIVIÈRE, Joan. "Womanliness as mascarade", *International Journal of Psycho-Analysis* (London), 10 (1929), pp. 303-313.

[126] PRECIADO, Beatriz. "Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans..." *Zehar* (Revista de Arteleku) (Donostia-San Sebastián), 54 (2004), p.22.

[127] NEWTON, Esther. *Female Impersonators In America*. Op. cit.

[128] WOOLF, Virginia. *Orlando*. London: Hogarth Press, 1928.

las relaciones sexuales que Woolf, casada con Leonard Woolf, mantenía con su amante Vita Sackville-West, y de las relaciones que ésta tenía con otras amantes.

El travestismo sólo estuvo presente en la vida de Woolf de manera anecdótica. Tal es el caso del *Engaño del Dreadnought (Dreadnought Hoax* como fue conocido en la prensa inglesa) [✪51], cuando parte del Grupo de Bloomsbury, al que pertenecía Virginia Woolf, diseña un timo que ponga en ridículo no ya al ejército naval británico, sino a las políticas colonialistas de la Inglaterra de principios del siglo XX. Así, el engaño consiste en hacerse pasar por una comitiva de príncipes abisinos que llega inesperadamente a Londres y que pide se le muestre un buque insignia, el HMS Dreadnought. Dicha delegación, que performativiza no sólo la clase real, la raza, y el sexo (Woolf, única mujer en el grupo se traviste de príncipe), sino los propios estereotipos que de las colonias se tenía en le Imperio Británico, es recibida con todo los honores por la Royal Navy. Al día siguiente todos los periódicos se hicieron eco del timo, poniendo en ridículo a la institución británica.

No es este el lugar de profundizar en esta genealogía de la performance de género y sexo, ni en sus desarrollos dentro de las artes plásticas y/o los activismos, pero queremos al menos enumerar algunos ejemplos que pueden ayudar a entender desde qué contexto escribe Judith Butler sus planteamientos en torno al género y los posicionamientos desde los que se van a trabajar la performatividad del sexo y el género dentro de la postpornografía. Estrategias que van a ser herederas de sistemas de representación generados, dentro del ámbito de la representación visual, así como dentro del activismo político desde principios del siglo XX.

Por un lado, nos encontramos con artistas de principios del siglo XX que, dentro de movimientos artísticos que trabajaban con el cuerpo, crearon estrategias nuevas de decodificación de los imperativos de género y performativizaron la ambigüedad del absolutismo de las verdades identitarias. Un ejemplo de ello podría ser el caso de Claude Cahún [✪52,53,54], fotógrafa y artista adscrita al movimiento surrealista. En su trabajo podemos leer una crítica a la imposición de la naturalización del género. Cahun utilizaba el autorretrato y los estereotipos para desestabilizar la correlación género – sexo – deseo – práctica sexual. Así ridiculizaba los imperativos de la femineidad, descontextualizaba la masculinidad y asumía y subvertía los estereotipos sobre el lesbianismo. Laura Cottingham en la introducción a su ensayo *Cherchez Claude Cahun* decía de ella:

> *"Proust est mort en 1922 et avec lui le dix-neuvième siècle. Claude, pour sa part, anticipa non seulement le vingtième siècle mais également le vingt-et-unième."*[129]

Por otro lado, también podemos llamar la atención sobre las comunidades de lesbianas que desde finales de los años 50 se apropiaron de los estereotipos heterosexuales para desarrollar el par *butch-femme*[130] como estrategia existencial y de resistencia (no nos vamos a deterner en las ambigüedades de esta producción ni en las consecuencias que se derivaron de ello). Estos grupos performativizaban la feminidad, la masculinidad (que la comentaremos más adelante) y la heterosexualidad mucho antes de que en los 70 el ámbito artístico y político de Estados Unidos se planteara nuevas

[129] COTTINGHAM, Laura. *Cherchez Claude Cahun*. Lyon: Editions Carobella ex-natura, 2002.
[130] Una obra que profundiza en los análisis de la formación y desarrollo de esta cultura se puede consultar en: FADERMAN, Lillian. *Odd Girls and Twilight Lovers. A History of Lesbian Life in Twentieth Century America*. Nueva York: Columbia University Press, 1991.

estrategias de representación y denuncia que pudieran bloquear los imperativos de género.

En la genealogía iniciada por Preciado, está presente la apropiación que de las estrategias performativas hacen las **mujeres artistas de los años 70**. El *proye*cto de la casa de mujeres (*The Womanhouse Project*)[131], que constituían un grupo de mujeres artistas[132] en Fresno College (California) [✪55, 56], entre otros mecanismos hacía uso de la performance con varias finalidades. Una de ellas era materializar la máxima de "lo personal es político", reapropiándose del espacio privado o doméstico para resignificarlo y para evidenciar los límites rígidos entre éste y el espacio público y la generización de los mismos. Por otro lado, la performance se trabajaba como "toma de conciencia" en la que desde un punto de vista muy cercano a la terapia, se representaban teatralizaciones cuyo fin era, a partir de la representación, generar una producción identitaria que interpelara a los modos establecidos de ser mujer [✪57].

La performance, como estrategia artística en la que el cuerpo es parte esencial y constituyente de la misma, se ha utilizado desde el comienzo como técnica de desestabilización de los imperativos con los que se construye el cuerpo y la identidad. El cuerpo, su representación y sobre todo su actuación, constituyen desde sus comienzos un lugar conflictivo de lucha y resistencia. Pero va a ser especialmente en los años 70 cuando la performance consiga ocupar un lugar relevante en los cambios que se producen en el panorama de la representación visual, los discursos sobre el cuerpo y sobre la propia institución artística. Este auge o proliferación de trabajos, obras, estrategias, posicionamientos, no es ajeno a unos años en los que el cuerpo pasa a ponerse en primera línea de fuego (¿es que alguna vez ocupa otro lugar?). Circunstancias sociopolíticas, económicas, bélicas, hacen del cuerpo el lugar de discusión por excelencia. La guerra de Vietnam y, sobre todo, la representación visual de la destrucción de cuerpos de la misma, los movimientos por los derechos civiles en Estados Unidos, la revolución estudiantil en Europa, la llamada "revolución sexual",... propiciaron una revisión de los mecanismos a través de los cuales nos acercábamos al cuerpo. La producción académica, no sin dificultades, intentaba llevar a las aulas la revolución iniciada en las calles. Los discursos disidentes comenzaban a proliferar y las performances hacían un cóctel de todo ello y reclamaban una ruptura radical con las tecnologías de poder que ataban los cuerpos a identidades naturalizadas (así como una crítica a la institución artística). Es un momento en el que los imperativos de género se performativizan, desarrollando estrategias de apropiación y subversión en el ámbito artístico.

Si bien los análisis elaborados por Judith Butler habían abordado el tema de la desnaturalización del género, su trabajo, igual que el de Rivière, se centraba en la deconstrucción de la feminidad. No es hasta bien entrados los 90 cuando comienza a aplicarse una **desnaturalización de la masculinidad** dentro de los discursos académicos que incluyen la performance como una actuación reiterable y que se cita a sí

[131] Para una revisión de estos proyectos e intervenciones se puede visionar el documental *Womanhouse* (1974) de Johanna Demetrakas, *Womanhouse is not a Home* (1972) de Lynne Littman, así como *Note For Sale: Feminism and Art in the USA during the 1970s* (1998) de Laura Cotingham. Un documental que revisa parte de los trabajos artísticos que se llevaron a cabo durante la década de los 70 por parte de una serie de mujeres artistas que ponían en tela de juicio no solamente la idea de feminidad y el carácter natural de la misma, sino que ponía en evidencia las estrategias excluyentes de las instituciones artísticas y de los discursos que desde ellas se emitían.

[132] Judith Chicago y Mryam Shapiro fueron parte esencial en la formación de este grupo.

misma[133]. La cultura *drag king ("Un drag king es una mujer que se viste claramente con ropa de hombre y que hace una actuación teatral vestida de ese modo."*[134]) de mediados de los 80 y los talleres de masculinidad y las estrategias de representación puestos en marcha por Diane Torr[135] [✪58] o Del La Grace Volcano[136] [✪59], en Nueva York y Londres, participan y evidencian esa performatividad de la masculinidad. Si Volcano comienza con la fotografía como medio para generar un representación de subculturas sexuales, de sexo queer, de recreación de la cultura drag king, Torr conecta directamente con el uso de la performance, con la parte más procesual.[137]

> *"(...) la performance drag king muestra la estructura de la masculinidad dominante al hacerla teatral y al repetir el repertorio de roles y tipologías de las que depende dicha masculinidad."*[138]

La performance de la masculinidad antes de entrar dentro del mundo académico ya estaba presente en la cultura *butch-femme* de los años 50 en Estados Unidos, así como en las estrategias de fotógrafas de finales del siglo XIX como Alice Austin, Louise Deshong-Woodbridge, o la anteriormente comentada Claude Cahun, ya en el siglo XX, que parodiaban la masculinidad a partir de la performance de la misma[139].

La performatividad del género y el sexo ha estado y está presente igualmente en los discursos y acciones que se han venido llevando a cabo por parte de teóricxs y activistas transgénero[140], parte de este activismo ha sido la producción de representaciones pornográficas que nos vamos a encontrar en la postpornografía, donde

---

[133] Si en ROPER, Michael; TOSH, John (eds). *Manful Assertions: Masculinity in Britain since 1800*. New York: Routledge, 1991 ya se apuntaba a la necesidad de establecer una genealogía de la masculinidad, Thompson aventura que tal vez la masculinidad pudiera no existir (THOMPSON, Keith. *Ser Hombre*. Barcelona: Kairós, 1993)

[134] HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad Femenina*. Madrid: Egalés, 2008, p. 258.

[135] Artista, performer, su carrera ha discurrido por el panorama neoyorquino, situándose ahora en Glasgow. A finales de los 80 comienza a realizar talleres drag king, donde se performatiza la masculinidad. Su trabajo combina la performance, talleres, conferencias, activismo, desde posicionamientos que cuestionan la naturalización del género, el sexo o la identidad fija. Página personal, donde se puede acceder a parte de sus trabajos: http://www.dianetorr.com/ (20/01/2012)

[136] Artista, terrorista del género, su obra y su vida se encuentran interseccionadas o construidas a partir de las tecnologías del género y del sexo. Su obra utiliza principalmente el lenguaje de la fotografía y la fotoperformance, en torno siempre a la performatividad del género y el sexo. Activista queer, la ambigüedad y su representación son elementos clave de su obra y activismo. Página personal, donde se encuentran referencias a su obra y a sus publicaciones: http://www.dellagracevolcano.com (01/02/2012)

[137] Un análisis de la cultura drag king, así como del trabajo llevado a cabo por Volcano y Torr, entre otras, puede verse en el documental de Gabriel Baur: *Venus Boyz* (2001). Para un análisis en profundidad del tema de las diferentes masculinidades femeninas, así como del la cultura drag king, ver: HALBERSTAM, Judith. *Female Masculinity*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1998 (Traducción al castellano por Javier Sáez: HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad Femenina*. Op. cit.)

[138] Ibidem, p. 266.

[139] Para un análisis en profundidad del tema de las diferentes masculinidades femeninas, así como de la cultura drag king, ver: HALBERSTAM, Judith. *Female Masculinity*. Op. cit.

[140] Cabe destacar la teórica y activista Judith "Jack" Halberstam. Profesor/a de Inglés y Director/a del Centro De Investigación Feminista de la Universidad del Sur de California (USC). Asimismo imparte cursos en teoría del género, arte, literatura, cine y estudios queer. Para una revisión de sus planteamientos: HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and The Technology of Monsters*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995; HALBERSTAM, Judith. *Female Masculinity*. Op.cit.; HALBERSTAM, Judith; VOLCANO, Del LaGrace. *The Drag King Book*. London: Serpent's Tail, 1999; HALBERSTAM, Judith. *In A Queer Time And Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press, 2005.

los personajes, las prácticas y los discursos van a tener una imbricación plástica que analizaremos en capítulos posteriores.

Del mismo modo, la producción dentro de las artes plásticas ha estado salpicada por estos planteamientos. Desde la performance de mujeres de los años 70 que comentábamos más arriba, hasta los planteamientos performativos de la feminidad y masculinidad de artistas hombres como Urs Luthi [✪60], los cuestionamientos performativos en torno a la raza de artistas como Adrianne Pipper (*The Mythic Being*, 1973, 8:0min) [✪61] o Carrie Mae Weems [✪62], los planteamientos trans del grupo de artistas Cabello/Carceller [✪63] o las propuestas *camp*[141] que encontramos en el cine de John Waters.

La estrategia que vamos a seguir en **nuestro análisis** conecta con las investigaciones en torno a la performatividad, en este caso no tan sólo del género, sino también del sexo. El sexo va a ser actuado dentro de la pornografía no ya como práctica sexual, sino como identidad, como sustrato fijo que se conforma a partir de unas prácticas, de unas tecnologías de actuación y producción de identidad y de subjetividad. Una sujeción dificultosa y que por ello necesita de la repetición indefinida y la hiperbolización continuada, dos de las características que parecen ser el sustrato del éxito de la industria pornográfica y el reflejo del fracaso de la norma.

> *"(...) puesto que las normas heterosexuales de género producen ideales que no pueden alcanzarse plenamente, podría decirse que la heterosexualidad opera a través de la producción regulada de versiones hiperbólicas del "hombre" y la "mujer". En su mayor parte, éstas son actuaciones impuestas que ninguno de nosotros ha elegido, pero que todos estamos obligados a negociar. Y digo "obligados a negociar" porque el carácter obligatorio de estas normas no implica que siempre sean eficaces. Su propia ineficacia las perturba permanentemente; de ahí el intento angustiosamente repetido de instalar y aumentar su jurisdicción."*[142]

Existe en la pornografía mainstream un interés que le da forma y la configura desde el centro, que es el apartar de sí cualquier atisbo de performatividad. La autenticidad de la representación supone el principal objetivo de cualquier producción audiovisual. Veremos más adelante cómo el lenguaje audiovisual se utiliza en torno a ello, y cómo se ha ido conformando el mismo para que la ficción y la realidad aparezcan como un engranaje en el que uno define al otro por exclusión y repetición. La simulación, la interpretación, el argumento y la ficción por un lado, y la no simulación, el acto y la realidad por el otro.

No ocurre así en la producción postpornográfica. En el análisis de la misma seguiremos el rastro de aquellas representaciones que performativizan el género y el sexo exponiendo sus mecanismos y desplazando de esa manera la rígida red que conecta

---

[141] Para una revisión de este concepto y los diferentes planteamientos en torno al mismo, consultar: SONTAG, Susan. "Notes on Camp" en: SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrer Straus & Giroux, 1966; HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen, 1985; MEYER, Moe (comp.). *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge, 1994; NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Op. cit.; BERGMAN, David (comp.). *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

[142] BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Op. cit., p. 333.

las diferentes categorías de género, sexo, deseo y práctica sexual con identidades fijas. Esto lo haremos en la postpornografía, donde analizaremos si se producen los cortocircuitos derivados de estos planteamientos y de qué manera operan, ya que la performatividad implica una relación compleja con aquellos mecanismos de poder que la ponen en marcha y a los que se opone. Como nos advierte Butler:

> *"La performatividad describe esta relación de estar implicado en aquello a lo que uno se opone, este modo de volver el poder contra sí mismo para producir modalidades alternativas de poder, para establecer un tipo de oposición política que no es una oposición "pura", una "trascendencia" de las relaciones contemporáneas de poder, sino que constituye la difícil tarea de forjar un futuro empleando recursos inevitablemente impuros."*[143]

Nuestra metodología va a aplicar los estudios sobre performatividad y los análisis sobre las tecnologías del sexo y, todo ello, desde una perspectiva queer. Para aclarar esto vamos a tratar de concretar en qué consisten las tecnologías del sexo y cual es la perspectiva queer desde la que vamos a situarnos.

1.5.5.- Tecnologías del Sexo. De vueltas con Foucault.

Ya sea en la versión de tecnologías del sexo de Foucault, su aplicación a las tecnologías del género de De Lauretis, el pensamiento heterocentrado de Wittig, la heterosexualidad obligatoria de Rich o la estratificación sexual de Rubin; lo que ha quedado patente desde los diversos posicionamientos de estxs teóricxs es el carácter político de la sexualidad como régimen de pensamiento y de existencia. Dentro de este sistema de saberes, poderes y representación, unas categorías gozan de una serie de privilegios en tanto que otras se mantienen en los márgenes del sistema. Ambos polos son necesarios para que el sistema se mantenga vivo. Las renegociaciones que se dan a lo largo del tiempo no alteran la esencia de algunas de las cuestiones sexuales, pues el ejercicio de poder (constructivo y coercitivo a un tiempo) permanece siempre del mismo lado. La resistencia por parte de aquellxs a los que se les dificulta el agenciamiento de poder va alterando las dinámicas de ese sistema (a veces desde dentro, a veces afuera) planteando, en cualquier caso, límites por los que el régimen de poder hace aguas.

Este régimen se nutre y cobra vida a través de diferentes plataformas, disciplinas tecnologías. Aparatos altamente organizados y restrictivos aunque aparentemente arbitrarios y diversos, desde donde se ejerce el poder, se crea conocimiento y realidad. Una de esas plataformas es, como venimos señalando, los sistemas de representación. Si hablamos de tecnologías del sexo el sistema por excelencia sería la representación sexual, la pornografía y su alternativa, la postpornografía.

Desde la perspectiva planteada en este apartado, nos acercamos a ambos sistemas de representación tanto para señalar y analizar las tecnologías del sexo puestas en marcha, como para reflexionar sobre las consecuencias de las mismas. Del otro lado, la pornografía alternativa o la pospornografía pretenden plantear sistemas de representación que disidentes con el régimen sexual dominante, o al menos se sitúan en los límites del mismo, señalando puntos de fuga y fallas del sistema.

[143] Ibidem, p. 338.

Más arriba, en torno a los discursos sobre el poder de Foucault, hacíamos referencia a las "*tecnologías políticas de la vida*" como una forma de biopoder que combina su actuación en el campo de las disciplinas del sexo con la regulación de las poblaciones.

El sexo que, como se ha citado anteriormente, "*es utilizado como matriz de las disciplinas y principio de las regulaciones*"[144] va a ser escudriñado hasta en sus más ínfimos detalles, sometido a control y vigilancia a partir de unas tácticas que consiguen aunar la disciplina del cuerpo con el control de las poblaciones. Las **tecnologías del sexo** funcionan como estrategias de poder que van a llevar a cabo una función de producción, de normalización y de definición de lo que el propio sexo va a constituir. Primero a partir de **estrategias reguladoras** y más tarde a partir de **estrategias de control** más invisibles, el sexo va a ser sometido a una producción de sí mismo y de sus propios límites.

Michel Foucault señala cuatro grandes líneas por las que esto se ha llevado a cabo desde hace dos siglos: por un lado estarían las tácticas reguladoras que se centraron en la sexualización del niño (se regula la sexualidad de los niños a partir de la construcción de la misma en relación a la amenaza que esta sexualidad precoz puede suponer para la especie, relacionándola por tanto con las cuestiones de raza), en la patologización de la sexualidad de las mujeres a partir de la histeria, y la consecuente medicalización de la sexualidad de las mismas (refiere Foucault que los argumentos que se utilizaron para lograr esta regulación respondían a la responsabilidad que las mujeres tenían en la buena salud de la institución familiar y el cuidado de los hijos)[145]. Con respecto a los nacimientos y la psiquiatrización de las perversiones, las estrategias que se pusieron en marcha tenían más que ver con disciplinas que se centraban en la regularización a partir de la individualización y la subjetividad.

Estas tecnologías del sexo, que se enmarcan dentro de las biopolíticas que hemos analizado con anterioridad, se centran en la regulación sobre la vida, dando un giro a las tácticas del poder que hasta el siglo XVIII se habían centrado en la regulación sobre la muerte. Este *gobierno* sobre la vida conlleva una proliferación de discursos que van dando forma a los cuerpos y a una sexualidad que se va constituyendo aparentemente como objeto de persecución, cuando lo que se produce es una hiperproducción de la misma.

> *"Lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan volcado a hablar de sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como el secreto."*[146]

---

[144] FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Op. cit., p. 155.

[145] De esta manera, y al mismo tiempo que se desexualiza a la mujer que se halla recluida en el espacio doméstico, y a los niños que han de ser vigilados por esa mujer desexualizada y enferma, se conforma el dormitorio como el elemento sexual reproductivo por excelencia. A partir de la desexualización de la mujer se produce uno de los elementos de control de la sexualidad y de los cuerpos que tiene consecuencias, no ya en el espacio privado y familiar, sino en la sexualidad que al mismo tiempo se va produciendo en los espacios públicos, fuera del hogar y, en algunos casos, fuera del país. Las fotografías de Wilhelm von Gloeden de finales del XIX son un claro ejemplo de cómo las estrategias reguladoras producen aquello que se supone que pretenden eliminar. Mientras se produce esa demonización de la sexualidad de los niños, Von Gloeden va configurando una sexualidad infantil provocadora y exótica, que ubica en territorios fuera de la Europa represora, en una Europa lejana y exotizada, con referentes a un pasado que servía de matiz a sus imágenes homoeróticas de niños. Recibió honores y premios por sus trabajos, y, no es hasta 1940, cuando sus archivos son considerados pornográficos. El caso de la creación conjunta del "ángel de la casa" y la sherezade oriental se ha revisado anteriormente.

[146] FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Op. cit., p. 36

Ese secreto, ese misterio alrededor del sexo, perdura hasta nuestros días, conforma lo que somos y nos obliga a un proceso de confesión continuada. El sexo es el eje de nuestra individualidad y subjetividad, se encarna en nuestros cuerpos y controla nuestras existencias. Pero al mismo tiempo permanece oculto, inasible, impenetrable, de manera tal que se encuentra omnipresente. Supuso asimismo el punto que conectó el saber de la sexualidad con la biología de la reproducción, asegurando así su carácter científico.

> *"No hay que imaginar una instancia autónoma del sexo que produjese secundariamente los múltiples efectos de la sexualidad a lo largo de su superficie de contacto con el poder. El sexo, por el contrario, es el elemento más especulativo, más ideal y también más interior en un dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos, su materialidad, sus fuerzas, sus energías, sus sensaciones y sus placeres."*[147]

Nuestra manera de acercarnos a la **representación del sexo** aúna las ideas de, por un lado, las diversas tecnologías (entre ellas las de la representación visual) que han venido desarrollándose en torno a la sexualidad y al sexo, y por otra, y más específicamente, cómo a través de esa representación visual del sexo (la pornografía audiovisual) nos encontramos con rígidas técnicas y mecanismos de puesta en escena que tratan de luchar contra la idea del secreto del sexo, exhibiendo de forma ampulosa *la verdad* del mismo, en una orgía de desvelación cuasi dogmática. Por otro lado, la representación postpornográfica se inscribe en las prácticas que exhiben los mecanismos por los que esto se lleva a cabo, permitiendo por tanto, o planteando, posibles espacios de resistencia al poder que estas tecnologías del sexo ponen en marcha.

No en vano, el poder y la proliferación de sexualidades se encuentran insertos ya dentro de la lógica económica de las sociedades capitalistas y la pornografía es una muestra más de ello.

> *"Proliferación de las sexualidades por la extensión del poder; aumento del poder al que cada una de las sexualidades regionales ofrece una superficie de intervención: este encadenamiento, sobre todo a partir del siglo XIX, está asegurado y relevado por las innumerables ganancias económicas que gracias a la mediación de la medicina, de la psiquiatría, de la prostitución y de la pornografía se han conectado a la vez sobre la desmultiplicación analítica del placer y el aumento del poder que lo controla. Poder y placer no se anulan; no se vuelven el uno contra el otro; se persiguen, se encabalgan y reactivan. Se encadenan según mecanismos complejos y positivos de excitación e incitación."*[148]

Otra de las ideas que vamos a retomar para analizar el **discurso pornográfico** integra esta idea foucaltiana de técnica como un **dispositivo** que conecta cuerpos, discursos, disciplinas, normas,... en un entramado que determina y produce nuestras concepciones sobre el cuerpo y el sexo, así como nuestra subjetividad, y nuestra noción de realidad. **El poder se sitúa en un sistema dialéctico, no coercitivo, sino productivo**. Como refiere Beatriz Preciado, comentando a Foucault:

[147] Ibidem, p. 165
[148] Ibid., p. 50

> *"La forma más potente de control de la sexualidad no es, pues, la prohibición de determinadas prácticas, sino la producción de diferentes deseos y placeres que parecen derivar de predisposiciones naturales (hombre/mujer, heterosexual/homosexual, etc.) y que serán finalmente reificadas y objetivadas como "identidades sexuales""*[149]

Si nos vamos a adentrar en el entramado de las tecnologías del sexo, no podemos menos que retomar conceptos que venían siendo desarrollados cuando Foucault elabora el de tecnologías del sexo; así como en discursos que proponen límites a las cuestiones planteadas por dichas tecnologías, o que las completan en sus análisis y consideraciones. Así, entendemos que es esencial poner sobre la mesa a teóricas y planteamientos feministas que han desarrollado igualmente elementos relevantes para las cuestiones del sexo y de las que nos valemos para acercarnos a la representación visual del sexo con herramientas válidas de análisis, crítica y resistencia.

Teresa de Lauretis[150] retoma el concepto de tecnología del sexo de Foucault, las reflexiones de Althusser en torno a la ideología y la construcción del sujeto y la teoría fílmica feminista[151]; y los va a aplicar a sus análisis sobre el género. Su discurso es una oposición abierta al concepto de diferencia sexual que había dominado el discurso feminista de las décadas de los 60 y 70.

> *"(...) el concepto de género como diferencia sexual y los conceptos que se derivan de la misma (cultura de las mujeres, función materna, escritura femenina, feminidad, etc.) se han convertido en un límite, casi en un obstáculo, para el pensamiento feminista."*[152]

De Lauretis se desvincula de esta tradición conceptual feminista del género, y reelabora y reconvierte el término de *tecnologías del sexo* de Foucault en un intento de añadir y completar el mismo en relación a **cuestiones de género** que la teoría del filósofo francés no habría tenido en cuenta [✪64]. Así lo resume ella:

---

[149] PRECIADO, Beatriz. *El Manifiesto Contrasexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Ópera Prima, 2002, p. 125.

[150] Teórica feminista italiana, afincada en Estados Unidos, profesora en la Universidad de California, experta en semiótica, estudios culturales, teoría fílmica,... De Lauretis fue quien acuñó el término de *teoría queer*, aunque más tarde renegaría de la manera en que ha sido interpretado y utilizado el mismo.

[151] La cinematografía como tecnología, como aparato de construcción social y subjetivo, se desarrolló en los análisis fílmicos que desde el feminismo venían realizando algunas teóricas, paralelamente a la obra de Foucault, y no en la misma línea de análisis, sino más cercana a las teorías de Althusser y Lacan. De Lauretis propone que la línea discursiva de la teoría cinematográfica es más adecuada para exponer la forma en que una tecnología construye la representación del género y cómo ésta es asumida subjetivamente. Para una revisión más en profundidad de sus planteamientos en relación a las teorías cinematográficas feministas consultar: DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992 (DE LAURETIS, Teresa. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984)

[152] DE LAURETIS, Teresa. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS, 2000, p. 33 (Del capítulo introductorio de DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender. Essays in Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987) La primera vez que De Lauretis propone la aplicación y ampliación del concepto foucaltiano de "tecnología del sexo" a la construcción del género es en el ensayo "The Violence of Rhetoric. Considerations on Representation and Gender", escrito entre 1983 y 1984, publicado por primera vez en un número especial de la revista *Semiotica* (ARMSTRONG, Nancy (ed.) "The Rhetoric of Violence." *Semiotica* 54 (1985)) e incluido como segundo capítulo en su obra *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, pp. 31-50.

> *"(...) pensar el género como el producto de y el proceso de una serie de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos, significa haber superado ya a Foucault, pues su concepción crítica de la tecnología del sexo olvida la solicitación diversificada a la que ésta somete a los sujetos/cuerpos masculinos y femeninos. La teoría de Foucault, al ignorar las inversiones conflictivas de hombres y mujeres en el discurso y en las prácticas de la sexualidad, de hecho excluye, aunque no impide, la consideración del género."*[153]

Para de Lauretis las **tecnologías del género** serían:

> *"the techniques and discursive strategies by which gender is constructed and hence (...) violence is en-gendered"*[154]

Es precisamente en torno a la **violencia** que De Lauretis señala las ausencias que se dieron cita en los análisis foucaultianos. Para ello, acude a los planteamientos de **Monique Wittig** en torno al poder coercitivo y a la violencia que se ejerce a través de los discursos del *pensamiento straight* (concepto sobre el que volveremos más adelante). Para De Lauretis, el discurso productivo del poder impide un análisis de la violencia con la que ese poder-saber se encarna en los cuerpos y las identidades. Y cómo esto se realiza de forma diferenciada en relación al género.

La concepción de De Lauretis en torno al género se concreta en las siguientes cuatro **proposiciones**:

> *I. "El género es (una) representación (...)*
> *II. La representación del género es su construcción (...)*
> *III. La construcción del género continúa en la actualidad (...)*
> *IV. (...) la construcción del género se realiza también mediante su propia deconstrucción, y también a través de cualquier discurso, feminista o no, que intente rechazarlo y minimizarlo como falsa representación ideológica (...)"*[155]

Quizá las que más interés van a tener para nuestra investigación son las dos últimas cuestiones. En ellas, De Lauretis señala cómo incluso en los discursos y teorías radicales se asiste a la propia construcción del género, lo que nos hace permanecer alerta ante las posibles alternativas de representación y construcción de identidades y sexualidades, que son ejes en nuestro proyecto. ¿Es posible escapar del sistema ideológico en el que nos ubicamos, en el que existimos? Si es posible ¿estamos *generando* nuevas propuestas liberadoras o nuevos límites? Son éstas cuestiones que nos plantearemos en relación a la postpornografía, a la pornografía alternativa, que se presentan como propuestas de representación y autorrepresentación que pretenden escapar al sistema sexo/ género.

---

[153] Ibidem, pp. 35-36.
[154] DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 38.
[155] DE LAURETIS, Teresa. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo.* Op. cit., p. 36.

El planteamiento de De Lauretis en relación a las **tecnologías del género**, es que éstas vendrían a explicitar el carácter construido del género y los diferentes dispositivos a partir de los cuales aquel va a producirse y va a encarnarse. Lo que se plantea en estos argumentos, que parten del feminismo (y que critican precisamente el carácter de naturalización de la diferencia sexual con la que se venía trabajando), de la teoría de la ideología de Althusser, de la reelaboración de las "tecnologías del sexo" de Foucault y de los análisis fílmicos feministas, es que existe un sistema complejo de producción del género, de producción de la sexualidad que se incorpora de forma diferenciada en relación al género. Una manera de ejercer el poder que es al mismo tiempo producctiva y coercitiva, que ejerce una violencia que se encuentra igualmente generada y que habita no ya en la ideología dominante, sino también en aquellas teorías radicales que pretenden una crítica a estas mismas tecnologías. Un estar dentro y fuera de la ideología que suponen el caleidoscopio complejo en el que, entre otras, se encuentra la teoría feminista.

La ruptura epistemológica que tiene lugar a partir del discurso feminista en torno a la construcción del cuerpo de la mujer a través de la tecnología, desaprovechó esta coyuntura al reducir la construcción del género (y a partir de éste, del cuerpo) femenino, quedando el género masculino sin un lugar en el análisis de la construcción del mismo; y al establecer la tecnología como una herramienta de control sobre los cuerpos que limitaba, más que posibilitaba, las múltiples realidades de los mismos. De este modo, la tecnología desde la crítica feminista de los años 70, quedaba postergada a una estrategia patriarcal de reapropiación de los cuerpos femeninos a partir de la relación entre esta tecnología y la reproducción sexual.

En este orden de cosas, tras esa operación tecnológica, quedaba lo otro, la naturaleza, lo dado,...el sexo. Para encontrar los elementos a través de los cuales logramos conectar estos dos términos hay que acudir a otras teóricas.

En un texto escrito en 1978 y publicado en 1980[156], **Adrienne Rich** [✪65] llevará el análisis de los sistemas a partir de los que se construye la sexualidad, a uno de sus puntos álgidos al cuestionar el **deseo sexual**[157]. Son dos los planteamientos de Rich en este texto, por un lado estaría la *existencia lesbiana* y la cuestión, no exenta de polémica, del *continuum lesbiano* y, por otro lado, la necesidad de analizar la **heterosexualidad como institución política**.

Es importante señalar que Rich da forma a este texto a finales de la década de los 70 en Estados Unidos. La situación política del país implicaba un giro importante a la derecha, donde se aventuraban posicionamientos conservadores que estaban ocupando la agenda político-social del país. Paralelo a esto, e influido por la corriente conservadora que recuperaba estererotipos en torno al papel de las mujeres, la familia, la religión o la moralidad, dentro del feminismo se habían iniciado determinadas tensiones internas. Las feministas negras y lesbianas planteaban cuestiones que ponían

[156] RICH, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* (Chicago), 5 (Summer 1980), pp. 631-660. (En castellano: RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida: 1979-1985*. Barcelona: Icaria, 1986)

[157] Si bien hasta el siglo XVII existía la idea de un sexo único, el masculino, que podría encontrarse invertido, en una variante frágil del mismo, dando paso a la versión femenina; a partir de este siglo y atendiendo a una anatomización de la diferencia sexual dentro del discurso médico, se produce la distinción entre lo masculino y lo femenino. A finales del siglo XIX nos encontramos con un desarrollo de discursos científicos que giran en torno de esas biopolíticas de las que ya nos hablara Foucault. Aparece entonces la producción de la homosexualidad y la heterosexualidad en relación a la estrategia de normalización de las prácticas e identidades sexuales.

de relieve que el feminismo tenía un sesgo blanco y heterosexual que impedía que se pudiera luchar desde un frente compartido. En este contexto Rich propone la recuperación de los escritos y luchas de mujeres lesbianas en la historia del feminismo, cuestión que había sido eliminada de la misma. A esto es a lo que Rich se refiere con la *existencia lesbiana*, a la recuperación de esa existencia que había sido borrada de la historia y de los textos feministas.

Con el tema del ***continuum lesbiano***, Rich pretendía establecer lazos que conectaran a las feministas heterosexuales con las feministas lesbianas, para ello propone una secuencia de afectos, relaciones, conexiones entre mujeres que estarían dentro de ese continuum, en una parte del cual también se encontrarían las relaciones sexuales entre mujeres. Como hemos comentado, esta cuestión fue muy polémica y generó una serie de malentendidos que la propia autora tuvo que ir aclarando. Este continuum implicaba, por ejemplo, el hecho de una sexualidad diferenciada entre hombres y mujeres. Suponía, además, incidir en la idea radicalmente conservadora del feminismo de la diferencia, que el sexo sería una cuestión masculina, dejando el placer radical del lado del hombre, mientras que las mujeres y las lesbianas estaban conectadas a partir de los afectos, una de cuyas manifestaciones sería la relación lesbiana (expresión culminante de la relación entre mujeres). Tanto Monique Wittig como Gayle Rubin se opondrían a esta asociación simplista entre mujeres y lesbianas. La primera estableciendo que las lesbianas y las mujeres pertenecen a clases sociales diferentes y la segunda insistiendo en la relación de las mujeres con otras "castas" sexuales denostadas, lo que las separa radicalmente de las mujeres heterosexuales.

Pero lo que aquí más nos interesa en relación a las tecnologías del sexo, es la aseveración de Rich de la **heterosexualidad como institución política**. Rich consideró que el feminismo se había permitido, durante demasiado tiempo, pasar por alto la cuestión de la ***heterosexualidad obligatoria***, lo que limitaba una verdadera lucha feminista, pues no se podía acceder a un análisis crítico del género y el sexo en tanto no se sometiera a análisis la categoría de la heterosexualidad. Como ella misma señala:

> *"Se retrasa ya mucho la aparición de una crítica feminista de la orientación heterosexual obligatoria para las mujeres."*[158]

Aunque ésta era una cuestión que necesitaba ser abordada por el discurso feminista mayoritario, no quiere decir que no hubieran surgido ya voces que clamaban por un cambio, no ya por grupos activistas, sino también dentro de los textos que se iban generando. Un ejemplo de ello es la referencia que Rich hace a un texto de 1976, donde ya se habla de la heterosexualidad obligatoria en términos de crimen contra las mujeres[159]. Es mérito de Adrienne Rich el análisis en profundidad de una cuestión que apenas estaba formulada en aquellos momentos y de la que ella hablaba en términos de control, equiparables a la idea de aparato político y tecnología al servicio del poder y de la economía, de la que hablará Foucault.

La heterosexualidad para Rich no va a ser una cuestión de opciones, porque no existen esas opciones, ya que la sexualidad se enmarca dentro de un sistema heterocentrista, donde se produce la **Heterosexualidad Obligatoria**. Ésta sería una norma social que produce unos cuerpos y prácticas e invisibiliza otros.

---

[158] RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida: 1979-1985.* Op. cit., p. 45.

[159] RUSELL, Diana; VAN DE VEN, Nicole (eds.) *Proceedings of the International Tribunal on Crimes against Women.* Millbrae, California: Les Femmes,1976.

> *"Lo que yo sugiero es que la heterosexualidad, como la maternidad, tiene que ser reconocida y estudiada como institución política – incluso, o especialmente, por esos individuos que creen ser, en su experiencia personal, los precursores de una nueva relación social entre los sexos."*[160]

Esta cuestión en torno a la construcción heterosexual de la realidad es también tratada por **Monique Wittig**[161]. Sus indagaciones dan lugar a un punto de inflexión en las cuestiones de género y en los discursos sobre la sexualidad. Su planteamiento sobre el feminismo abre camino, o visibiliza, una lucha política que altera de manera radical las direcciones de las corrientes dominantes contemporáneas del mismo, desplazando el objetivo de la lucha hacia el problema de la heterosexualidad como determinante.

> *"La ambigüedad de la palabra "feminista" resume toda la situación. ¿Qué significa ser "feminista"? Feminismo contiene la palabra "fémina" ("mujer"), y significa: alguien que lucha por las mujeres. Para muchas de nosotras, significa alguien que lucha por las mujeres como clase y por la desaparición de esta clase. Para muchas otras, esto quiere decir alguien que lucha por la mujer y por su defensa –por el mito, por tanto, y su fortalecimiento."*[162]

La diferencia principal entre los planteamientos de Adrienne Rich y los de Monique Wittig radican en que para la primera la heterosexualidad, concebida como institución política, se enmarca dentro del régimen patriarcal. La lucha contra este régimen desde la existencia lesbiana pasa por la identificación como mujer, de ahí el *continuum lesbiano* que propone la autora. Para Wittig, en cambio, la resistencia al mandato heterosexual se produce desde fuera de los límites del mismo. El lesbianismo se produce fuera de la heterosexualidad, entendida como régimen político, que establece la existencias de hombres y mujeres construidos en relación mutua de exclusión y dependencia. Como podemos leer en su famoso ensayo *El pensamiento heterosexual* [✪66]:

> *"(...) para nosotras no puede ya haber mujeres, ni hombres, sino en tanto clases y en tanto categorías de pensamiento y de lenguaje: deben desaparecer políticamente, económicamente, ideológicamente."*[163]

---

[160] RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida: 1979-1985.* Op. cit. p, 51.

[161] Escritora, ensayista y activista lesbiana, Monique Wittig se ha convertido en referente teórica para los discursos y el activismo queer. Sus escritos y su acción política supusieron un vuelco en los planteamientos feministas y en el marco de análisis del sexo y la sexualidad. Su pensamiento, de corte materialista inició un camino radical dentro de los cuestionamientos sobre la heterosexualidad, el lesbianismo y el sexo.

[162] WITTIG, Monique. "No se nace mujer". En: WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egalés, 2006, p. 37 (Texto publicado por primera vez en *Feminist Issues* 1 (2) (otoño 1981), pp. 46-57) (Primera edición: *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992.)

[163] WITTIG, Monique. "El pensamiento heterosexual" En: WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Op. cit., p. 54. Este libro recoge, entre otros, dos artículos publicados en 1980, uno de ellos, el que citamos, el más relevante para nuestro trabajo, y que más ha influido en el pensamiento contemporáneo es "La pensée straight". *Questions Féministes, 7 (1980)* y "On ne naît pas femme". *Questions Féministes,* 8 (1980). El texto fue leído con anterioridad a ninguna publicación, en un congreso: "The Straight Mind", New York, Modern Language Convention, 1978.

La identidad lésbica, que no participa de esa dinámica, supone una resistencia al régimen heterosexual, ya que siguiendo la lógica de la heterosexualidad se puede afirmar que las lesbianas no son mujeres.

Para Wittig las categorías hombre/ mujer están producidas por el pensamiento heterosexual. A partir de este pensamiento se encuentra extendida un red en la que el género, la sexualidad, la raza, la clase, se hayan conformando un entramado productivo de poder.

> *"La categoría de sexo es una categoría política que funda la sociedad en cuanto heterosexual. En ese sentido no se trata de una cuestión de ser, sino de relaciones (ya que las "mujeres" y los "hombres" son el resultado de relaciones) aunque los dos aspectos son confundidos siempre cuando se discuten."*[164]

La gran aportación de Wittig es que, más allá de las jerarquizaciones que establece Gayle Rubin en las prácticas sexuales (a las que nos referiremos más adelante), establece la **heterosexualidad como un régimen político de control sobre los cuerpos y las sexualidades**, un régimen productivo y reproductivo. La relación heterosexual sería:

> *"(...) la relación obligatoria social entre el "hombre" y la "mujer" (...) Habiendo planteado como un saber, como un principio evidente, como un dato anterior a toda ciencia, la ineluctabilidad de esta relación, el pensamiento heterosexual se entrega a una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos."*[165]

La relación entre el pensamiento de Foucault y el de Wittig son evidentes. El poder saber de Foucault, aplicado en este caso al análisis del género desde un punto de vista que desplaza la cuestión hacia cuestiones apararentemente secundarias. Así, el eje de parte importante de los escritos de Wittig desplaza la lucha hombre / mujer al plano de la lucha contra la heterosexualidad, centrándonos en ese caso en el par heterosexualidad / homosexualidad.

El pensamiento heterocentrado no supone en ningún caso un mero desplazamiento de las cuestiones de género, según se estaban abordando en los discursos feministas del momento, hacia una cuestión de deseo, sino que es un conglomerado de discursos, prácticas, teorías que abarca cuestiones que quedaban fuera de los planteamientos en relación no ya al género, sino a otros aspectos relacionados con la identidad, como la raza. El elemento principal va a ser el concepto del *otro*.

> *"En efecto, la sociedad heterosexual está fundada sobre la necesidad del otro diferente en todos los niveles. No puede funcionar sin este concepto ni económica, ni simbólica, ni lingüística, ni políticamente. Esta necesidad del otro diferente es una necesidad ontológica para todo el conglomerado de ciencias y*

---

[164] WITTIG, Monique. "La categoría de sexo". En: WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Op. cit., p. 26 (Texto publicado por primera vez en *Feminist Issues* 2 (2) (verano 1982), pp. 63-68)

[165] WITTIG, Monique. "El pensamiento heterosexual" En: WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*..., p. 51

> *de disciplinas que yo llamo el pensamiento heterocentrado. Ahora bien, ¿qué es el otro diferente si no el dominado? Porque la sociedad heterosexual no es la sociedad que oprime solamente a las lesbianas y a los hombres homosexuales, oprime a muchos otros diferentes, oprime a todas las mujeres y a numerosas categorías de hombres, todos los que están en la situación de dominados."*[166]

Para Wittig, que atendiendo a su corte marxista concibe la lucha como una lucha de clases, no se trata de la lucha de la clase mujer contra la clase hombre, sino una lucha que haga desaparecer ambas categorías. Como se ha comentado más arriba, es la figura de la lesbiana, que escapa al régimen heterocentrado, que no es una mujer, el punto de fuga, el margen desde el que el sistema hace aguas. La identidad abyecta como activamente política, constituyendo en sí misma no ya la falla del sistema, sino el principio de la revolución.

> *"¿Qué es la mujer? Pánico, zafarrancho general de la defensa activa. Francamente es un problema que no tienen las lesbianas, por un cambio de perspectiva, y sería impropio decir que las lesbianas viven, se asocian, hacen el amor con mujeres porque "la-mujer" no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales. Las lesbianas no son mujeres"*[167]

La fusión entre los discursos de Foucault y los de Wittig permitió que en los 80 se generasen una serie de planteamientos en torno a la producción de cuerpos e identidades a partir de los regímenes bio-políticos, entre ellos la heterosexualidad, que fue la base teórica para las teorías queer.

Lo que nos interesa de Wittig, para nuestra investigación, es precisamente su planteamiento de la heterosexualidad como régimen político que funciona como base para las cuestiones de género. Esa inversión dialéctica permite un análisis de la representación del género que parte no ya de la división entre hombre / mujer o femenino / masculino, sino de la producción de representación heterosexual. El espacio de la pornografía tradicional no es tanto el espacio de construcción del género sino el espacio de construcción de la heterosexualidad y la homosexualidad (ésta por omisión, ausencia o presencia desplazada, ya se verá más adelante) y ello ha de ser tenido en cuenta a la hora de establecer relaciones de significantes y significados a la propia representación. La construcción del hombre y de la mujer serán elementos subsidiarios y secundarios.

Por su parte, la postpornografía o la pornografía alternativa parte de esos plantemientos subvirtiendo el esquema de la construcción de la pornografía tradicional y construye o representa identidades abyectas que no pertenecen a la lógica totalitaria del pensamiento heterocentrado.

Si ha habido una teórica que se haya ubicado directamente en los espacios limítrofes del sexo, esa es **Gayle Rubin** [✪67]. Antropóloga cultural y teórica del sexo, ubicada en un principio en posicionamientos feministas, fue derivando hacia posturas más cercanas a lo que posteriormente se denominaría *teoría queer*. Sus escritos sobre la desviación sexual y la necesidad de una teoría radical de la sexualidad, así como sus

[166] Ibidem., p. 53.
[167] Ibidem., p. 57.

trabajos en relación a la cultura leather y el S/M, hacen de ella una teórica imprescindible para entender parte de los posicionamientos actuales en torno al sexo.

De esta teórica nos interesan varios de sus planteamientos. En primer lugar compartimos su preocupación en cuanto a las consecuencias que a nivel sexual pueden producirse en momentos de crisis sociales. Ubicada en los años 80, Rubin supo ver cómo, a lo largo de la historia de nuestra sociedad occidental, los momentos de agitación sociopolítica y crisis económicas suponían tiempos en los que era necesario prestar atención a los posibles ataques a la vida erótica.

> *"Las disputas sobre la conducta sexual se convierten a menudo en instrumentos para desplazar las ansiedades sociales y descargar la intensidad emocional concomitante a ellas. En consecuencia, la sexualidad debe tratarse con especial interés en épocas de fuerte tensión social."*[168]

El momento actual guarda ciertas similitudes con la época en la que Rubin se ubica, cuando escribe uno de sus textos más famosos y que más repercusión ha tenido en las teorías sobre el sexo y la identidad posteriores. De ahí nuestro interés en plantear una investigación que analice y profundice en la representación del sexo. Entendemos que en épocas como éstas, el peligro de focalizar en las cuestiones del sexo la ansiedad social supone un riesgo importante para la vida de las personas, y ello en un sentido amplio, encontrándose la sexualidad relacionada con otras cuestiones como la medicina, la legislación, las migraciones, la cultura o la supervivencia.

La autora plantea la necesidad de una **teoría radical sobre el sexo**, ese es el objetivo de su ensayo "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad". En él se propone la difícil tarea de

> *"(...) proponer algunos elementos de un marco descriptivo y conceptual que sirva para reflexionar sobre el sexo y su política. Con ello espero contribuir a la acuciante tarea de crear un pensamiento preciso, humano y auténticamente liberador sobre el sexo."*[169]

Para ello, la autora parte de una **crítica** a las diferentes corrientes de pensamiento en torno a la sexualidad. Ello incluye, tanto una crítica a las interpretaciones del pensamiento de Foucault que han obviado el poder represivo de la sexualidad (cuestión ésta tenida en cuenta por el propio Foucault, aunque sus escritos se centraran en el poder productivo de la misma); como una crítica al feminismo por sus consideraciones en cuanto a la relación entre el género y el sexo.

Aunque la propia Rubin estableciera en un escrito previo[170] una correspondencia directa entre el género y el sexo, como productos del mismo mecanismo de construcción de la sexualidad, más tarde se encargaría de separar estos dos conceptos.

---

[168] RUBIN, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad". En: VANCE, Carole S. (comp.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina.* Madrid: Talasa, 1989, p. 114 (Traducción de: RUBIN, Gayle. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". En: VANCE, Carole S. (ed.). *Pleasure and Danger. Exploring female sexuality.* London: Routledge and Kegan Paul, 1984))

[169] Ibidem, p. 129.

[170] RUBIN, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex". En: REITER, Rayna (ed.). *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975, pp. 157-210. Sus análisis parten en este texto de los sistemas de organización social que se basan en el parentesco. Como ella llega a afirmar con posterioridad, en este texto tanto el género como el deseo sexual se basan en esas relaciones. Incluyendo las revisiones en torno a la sexualidad de Foucault en "Thinking Sex: Notes for a

Sus análisis partían, en ese texto, de los sistemas de organización social basados en el parentesco. Como ella llega a afirmar con posterioridad, en este texto tanto el género como el deseo sexual se basan en esas relaciones. Incluyendo, entre otras, las revisiones en torno a la sexualidad de Foucault en "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad"[171] especifica las particularidades que deben tener los análisis sobre sexualidad y género, ya que, aún siendo ambos producidos políticamente en las sociedades, mantienen genealogías y existencias distintas.

> *"El género afecta al funcionamiento del sistema sexual, y éste ha poseído siempre manifestaciones de género específicas. Pero aunque el sexo y el género están relacionados, no son la misma cosa, y constituyen la base de dos áreas distintas de la práctica social.*
>
> *En contraste con las opiniones que expresé en "The Traffic in Women", afirmo ahora que es absolutamente esencial analizar separadamente género y sexualidad si se desean reflejar con mayor fidelidad sus existencias sociales distintas."*[172]

Apoyándose en ello, expone sus dudas en relación a la viabilidad de analizar las cuestiones de sexo a través de las **herramientas del feminismo**. Éste se habría constituido como el marco teórico ideal para el análisis del género, pero una teoría del sexo necesitaría incluir otras cuestiones que van más allá del punto de vista del género y que hacen necesario el empleo de herramientas que desbordan el marco del feminismo.

> *"A largo plazo, la crítica feminista a la jerarquía de géneros deberá ser incorporada a una teoría radical sobre el sexo, y la crítica de la opresión sexual deberá enriquecer al feminismo, pero es necesario elaborar una teoría y política autónomas específicas de la sexualidad."*[173]

En este sentido, sus planteamientos se encuentran más cercanos a los que se elaborarán en la *teoría queer* en la década siguiente. No en vano, Gayle Rubin y su teoría radical de la sexualidad serán para esta caleidoscópica teoría referentes principales. Del mismo modo Eve Kosofsky Sedgwick retomará sus propuestas para reflexionar sobre el sexo, la sexualidad, el género y el deseo sexual.[174]

Más cerca de Wittig que de Rich, que mantenía la lucha sexual desde el lesbianismo dentro del marco de la lucha de las mujeres y que de alguna manera participaba de la idea de que existía una jerarquía en relación a las prácticas sexuales de las personas. Rubin insiste en el carácter represivo de la sexualidad y en lo que ella denomina la **estratificación sexual**, un aparato múltiple de producción y represión del sexo y que opera con una lógica jerárquica y omnipresente[175]. Así, la autora entiende

---

Radical Theory of the Politics of Sexuality" (RUBIN, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad". Op. cit., pp. 113-190) especifica las particularidades que deben tener los análisis sobre sexualidad y género, ya que, aún siendo ambos producidos políticamente en las sociedades, mantienen genealogías y existencias distintas.

[171] Ibidem, pp. 113-190.

[172] Ibid., p. 184.

[173] Ibid., p. 186.

[174] Ver: KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. *Epistemology of the closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.

[175] Rubin establece una jerarquía sexual en la que incluye desde la heterosexualidad dentro del matrimonio, monógama y reproductora hasta prácticas sexuales como el sado-masoquismo, ocupando diferentes niveles en una pirámide de prácticas sexuales y políticas.

que a través de las leyes, la burocracia, el control social o la familia se van sedimentando castas sexuales, en una pirámide que contempla la exclusión para aquellxs ubicadxs en la base de la misma. Con esta metáfora Gayle Rubin analiza la situación de parte de occidente en los años 80, y parte de los problemas que se generarían a partir de entonces en relación a las luchas de colectivos de gays, lesbianas, transexuales, intersexuales,... Esa escalera de progresiva admisión en la sociedad ha "domesticado" a muchxs antes desviadxs y ahora respetables miembros de la sociedad. Rubin señala la problemática en el activismo y las diferentes posturas que pueden adoptarse en la política sexual, desde la adaptación y asimilación hasta la reivindicación del afuera. Experta en cultura leather y S/M (sadomasoquismo...)[176] destacó la relación entre la perversión sexual y las disciplinas médicas (especialmente la psiquiatría), señalando el carácter productivo y represivo de éstas sobre aquellas.

La aportación de Rubin, que más nos interesa para nuestra investigación, tiene que ver con varias cuestiones planteadas anteriormente y enlazadas entre sí. Partiendo del carácter construido y político del sexo (*"el sexo es siempre político"*[177]), pasando por la conveniencia de abordar cuestiones sexuales en momentos socio-políticos tan complejos como los que estamos viviendo, así como el carácter doble de la construcción de la sexualidad y el sexo: productivo y coercitivo. La estratificación sexual nos ayuda a entender parte del andamiaje de la representación pornográfica y de las vías alternativas que se vienen desarrollando.

Su posicionamiento activista en los márgenes de la sexualidad "normal", así como las relaciones establecidas entre identidades excluidas del sistema normativo (igual que hiciera Wittig) inauguran, junto con otrxs teóricxs, una forma de hacer política entre la academia y la calle y que tendrá sus consecuencias en las estrategias desarrolladas en las siguientes décadas y en la propia manera de ejercer el activismo, la investigación y la teoría académica[178].

En relación a estos mecanismos de gestión de la vida y la sexualidad, hay una cuestión que resulta interesante abordar. Aunque dada su extensión y las pretensiones de esta investigación éste no es el lugar adecuado para hacerlo, no queremos dejar de señalar algunas vías de reflexión.

Se han apuntado los discursos que deconstruyen la relación entre naturaleza y tecnología en relación al sexo, que señalan los poros de ficción que comunican lo natural y lo cultural; existe otro aspecto de esa tecnología que es no menos relevante, y es el hecho de que la tecnología contrapone **la máquina**[179] a **la naturaleza**.

La tecnología aparecería para construir un pasado del ser humano en el que ésta funciona como instrumento transformador y generador de lo propiamente humano.

---

[176] Fundó junto con Pat Califia el grupo Samois en 1978. El ataque de éste por WAVPM (*Women Against Violence in Pornography and Media*, Mujeres contra la violencia en la pornografía y los medios de comunicación) supuso el comienzo de lo que se denominaron las Luchas Feministas por el Sexo (*Feminist Sex Wars*). Feminismo antipornografía y feminismo pro-sexo se enfrentarían de forma irresoluble a la cuestión de la sexualidad y el sexo.

[177] RUBIN, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad". En: VANCE, Carole S. (comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina.* Op. cit., p. 114.

[178] Una de las teóricas que va a situarse en esta genealogía será Judith Butler, de la que hemos hablado ampliamente en apartados anteriores. No sería completa su lectura sin las propuestas revisadas de finales de los años 70 y principios de los 80.

[179] En relación a la máquina es imprescindible revisar los análisis de Deleuze y Guattari en DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *L´Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*. París: Les Éditions de Minuit, 1972, (*El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia.* Barcelona: Paidós, 1985). Este texto, fruto de mayo del 68, resulta especialmente relevante en estos días. En él se analizan cuestiones en torno a la subjetividad, la sociedad, la política y el capitalismo. Un concepto central de sus reflexiones será el concepto de máquina.

Desde la Antropología se han categorizado los cuerpos en torno a dualismos cuyo eje generador es la tecnología. Las tecnologías asociadas en estos discursos a lo masculino y lo avanzado van produciendo al mismo tiempo lo primitivo vinculado con la naturaleza, el sexo y lo femenino, la gestación y la procreación[180]. Pero la reproducción sexual se va a descubrir como uno de los mecanismos más sofisticados de tecnología cultural. La crítica feminista será la primera en señalar la relación entre las tecnologías políticas y su encarnación en el cuerpo de las mujeres. Si bien los primeros análisis se limitaron a aspectos reproductivos y a la gestión política de los mismos, dentro del propio feminismo, y también fuera, se apuntarán otras cuestiones en las que no sólo la heterosexualidad se erigirá como sistema de organización de los cuerpos, sino que lo hará a partir de unas tecnologías puestas en marcha desde bio-políticas que se extienden al resto de plataformas del sistema[181].

Si hablamos de tecnologías del sexo y de los análisis que en torno a ello se han venido realizando, hay que destacar los producidos desde y sobre la **intersexualidad**.

En las personas intersexuales se evidencia el poder coercitivo y productivo de las tecnologías del sexo con una virulencia especial. La ciencia médica es explícita en la aplicación de tecnologías concretas de cirugía normalizadora que construye la diferencia sexual. La irreductible diferencia entre los sexos acaba simplificada en una cuestión de milímetros.

La mayoría de las operaciones de reasignación de sexo se producen en bebés. Si el dualismo sexo / género se ha mantenido con tanta beligerancia como base política es porque los diferentes discursos que se han generado, para poner en entredicho la construcción de los cuerpos, se han basado en las cuestiones de género manteniendo inmutable tanto la naturaleza misma del sexo como la relación de éste con lo cultural (el género). El proceso deconstructivo que se inició cuando se constató que en la formación de la identidad sexual existía una parte construida, abría el camino para cuestionar los mecanismos a partir de los que esto se llevaba a cabo[182]. Al mismo tiempo, este proceso deconstructivo producía y reforzaba el proceso de creación de una diferencia sexual natural e inmutable (hasta ahora, y a pesar de que en territorios como Andalucía se financie con dinero público el cambio de sexo, es condición *sine qua non* pasar por un proceso de patologización, que mantiene de esta manera la condición de que el sexo es natural e inmutable en su versión saludable y sana[183], asimismo, la adquisición y

[180] HARAWAY, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. Op. cit.

[181] Un ejemplo de las revisiones que en relación a las máquinas se están haciendo en los últimos años puede ser el de Beatriz Preciado, que establece una relación entre las tecnologías del sexo, los análisis de Haraway en torno a la tecnología y la definición de humanidad, la relación de los feminismos con la tecnología, la técnica de Foucault y las prótesis de género, en: PRECIADO, Beatriz. *El Manifiesto Contrasexual*. Op. cit., pp. 118-135.

[182] John Money y Anke Ehrhard, sexólogos, fueron dos de los científicos implicados en la separación de las categorías de sexo y género a comienzos de los años 70. El sexo vendría referido a cuestiones anatómicas y fisiológicas, mientras que el género se caracterizaría tanto por la actuación del rol de género públicamente, así como los procesos psicológicos de tranformación de la identidad a partir de la conciencia de femineidad, masculinidad o ambivalencia. (MONEY, J. y EHRHARDT, A. *Man and Woman, boy and girl. Gender Identity from Conception to Maturity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972). Money utilizó la noción de género precisamente dentro del contexto de la intersexualidad y mantenía la terapia hormonal y la cirugía como mecanismos de reconstrucción sexual y de abolición de la ambigüedad. Su propia práctica profesional fue motivo de polémica en relación al caso de David Reimer.

[183] Consultar las acciones de la campaña internacional *Stop Trans Pathologization* (STP 2012), cuyo objetivo principal es la despatologización de las personas trans en el mundo. Esta campaña tuvo sus inicios en 2007 y fue impulsada por grupos activistas principalmente del Estado español. *La Red por la*

administración de hormonas se encuentra fuertemente fiscalizada siempre que no se utilicen para la proyección etereotipada de alto diseño de la diferencia sexual[184]). Las tecnologías puestas en marcha para mantener la diferencia sexual, como el último reducto de una naturaleza primigenia, han desarrollado estrategias que al mismo tiempo que atentan contra el derecho a una vida digna, producen una escalada de reificaciones de los sexos como categorías dicotómicas diametralmente opuestas y verdaderas.

> *"Tan fuerte es el dogma sobre la dicotomía anatómica, que cuando no se la encuentra se la produce. Cuando los genitales son ambiguos, no se revisa la naturaleza dual de los genitales sino que se disciplinan para que se ajusten al dogma."*[185]

Desde los estudios y activismo **transgénero** (que abarcan cuestiones referidas a la transexualidad, intersexualidad, travestismo, políticas drag,...)[186] se vienen manejando análisis que evidencian las estrategias que desde diferentes disciplinas, entre ellas las denominadas ciencias, con sus cuotas particulares de verdad, se vienen utilizando para mantener el dualismo hombre/ mujer, que funciona en conjunción con sexo/ género, masculino/ femenino, natural/ cultural,... Más allá de esos dualismos, y más allá de esos discursos, existen otros que no participan de estos presupuestos, sino que proponen espacios de resistencia a la normalización y evidencian los mecanismos por los que se establece lo normal y construyen cuerpos con un físico que ni tan siquiera oculta su evidencia. Un tipo de los muchos que aglutinan estos discursos serían agrupados por Fausto-Sterling[187][✪68] bajo la denominación de ***Teoría de Sistemas Ontogenéticos***[188]. Esta teoría agrupa un conjunto de discursos y análisis sobre el sexo:

Despatologización Trans del Estado español tiene como objetivos, aparte del intenacional, la lucha por los derechos de las personas trans en el Estado español.

[184] Mientras que la feminización de las biomujeres a través de la ingesta de hormonas (léase píldora anticonceptiva, terapias de sustitución en la menopausia, etc... una de las mayores fuentes de ingresos de la poderosa industria farmacéutica) y la hipersexualización de los biohombres a través de fármacos como la Viagra (que ha creado una nueva, poderosa y rentable cartera de clientes), no sólo pasa los controles de administración de sustancias que alteran un posible reducto de sexo "natural", sino que son parte de la coercitiva alta tecnología puesta al servicio de la lógica dicotómica de la creación de esos mismos sexos "naturales"; la adquisición y consumo de estas mismas sustancias son perseguidas en todos aquellos casos en los que las personas deciden no participar de esa lógica de producción de lo "natural". Tanto las personas transexuales que no quieren pasar por procesos de patologización psiquiátrica, como cualquier persona transgénero, que desea o considera que necesita o quiere la administración de hormonas, son perseguidas y relegadas al mercado negro para conseguir dichas sustancias, bajo la premisa de no cumplir con el mandato de las políticas del sexo. Beatriz Preciado relata en *Testo Yonqui* (PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Op.cit.) su experiencia con la autoadministración de hormonas, así como hace un análisis de las políticas farmacéuticas y sexuales en lo que ella va a denominar *Régimen Fármaco-pornográfico*, que ya mencionamos más arriba.

[185] MAFFÍA, Diana (Comp.). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires: Feminaria, 2003, p. 5.

[186] Optamos por el término transgénero que resulta más inclusivo, ya que entendemos que abarca el conjunto de teorías y acciones que están cuestionando el sexo como elemento fijo y natural constitutivo de la identidad. Del mismo modo tenemos que aclarar que las cuestiones referidas a la masculinidad femenina son referidas en el apartado de performatividad, aunque han de contemplarse en relación a las cuestiones de transgenerismo. Un texto que resulta aclaratorio en este sentido, mencionado anteriormente: HALBERSTAM, Judith. *Female Masculinity*. Op. cit.

[187] FAUSTO-STERLING, Anne. *Cuerpos sexuados*. Barcelona: Melusina, 2006. (Primera edición: *Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality*. New York: Basic Books, 2000).

[188] La ontogénesis es una disciplina que se encarga del estudio del desarrollo del individuo, desde su formación embrionaria hasta el estado adulto. La filogénesis en cambio se ocuparía del desarrollo de la

> *"La teoría de sistemas ontogenéticos niega que haya dos tipos fundamentales de procesos: uno guiado por los genes, las hormonas y las células cerebrales (esto es, la naturaleza) y otro por el medio ambiente. La experiencia, el aprendizaje o fuerzas sociales (esto es, crianza)."*[189]

Esta teoría de sistemas contesta a las problemáticas surgidas a partir de los planteamientos interaccionistas en los que se trata de cuantificar qué parte del comportamiento se encuentra determinada por la naturaleza (los genes) y qué parte se debe al entorno. Estas problemáticas giran en torno a cómo se puede aislar lo genético del entorno para ser cuantificado o medido separadamente. La teoría de sistemas ontogenéticos rehuye de esa dicotomía y enfatiza las características de interdependencia de los sistemas. El desarrollo de cada ser humano se resolvería alrededor de sistemas de interacción en los que los procesos no son lineales, sino multidireccionales[190].

Otro de los planteamientos que han dinamitado la omnipresente y omnívora lógica binaria ha sido expuesto gracias al concepto de ***rizoma*** al que Gilles Deleuze y Félix Guattari acuden en *Capitalismo y esquizofrenia*[191]. Tomado de la botánica, el rizoma constituye un concepto epistemológico que sustituye la organización jerárquica por estructuras en las que el centro y la periferia dejan de ser relevantes pues desaparece la lógica binaria.

> *"Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, in- ter-ser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción "y...y...y...". En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser."*[192]

En el ámbito de la lógica Lotfi A. Zadeh ya proponía en 1965 el concepto de *conjuntos difusos* y en 1973 desarrollaría el concepto anterior dando lugar a una teoría que pone al servicio de las ciencias y en la que plantea un tipo de lógica multivalente, inclusiva, y que se opone a la tradicional lógica binaria de lo verdadero y lo falso. El nombre dado a esta teoría es el de *lógica difusa* o *fuzzy logic*. Esta lógica, podría decirse que relacional, no excluye la lógica binaria, pero establece elementos que se encontrarían en el medio de ambos valores, intentando acercarse de esa manera más al pensamiento humano. Una lógica que admite la ambivalencia y que es empleada en la actualidad en la elaboración de sistemas complejos de tecnología informática, industrial

---

especie. Dentro de la biología se entienden como desarrollos opuestos aunque ambos se influyen mutuamente.

[189] FAUSTO-STERLING, Anne. *Cuerpos sexuados.* Op. cit., p. 42.

[190] Esta teoría sobre la individualidad estaría relacionada con los modelos conexionistas que desde la psicología, y aplicando la *teoría general de sistemas* para el estudio del comportamiento, plantean la red de conexiones neuronales como modelo para entender el comportamiento. En estos modelos las dicotomías ceden paso a la interdependencia de las redes y a su influencia mutua, no contemplando la posibilidad de elementos aislados. Las estrategias de análisis parten de los procesos y no de las estructuras.

[191] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. París: Minuit, 1980.

[192] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y equizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002, p. 29.

o fotográfica. Kim Pérez[193], reflexionando sobre las propuestas de la lógica difusa concluía:

> *"El binarismo no es por tanto el uso de la lógica binaria, sino la pretensión de tratar binariamente realidades que no lo son ni lo pueden ser conceptualmente."*[194]

El binarismo, plataforma a partir de la que se construye el concepto de sexo que se encuentra en la base del sistema sexo/género presente en las políticas sexuales del régimen hegemónico, quedaría de esta forma desarticulada y expuesta su falla a la hora de erigirse como herramienta epistemológica.

Basándonos en estos argumentos, la posibilidad de establecer una separación efectiva entre el sexo como naturaleza e inmutable y el género como cultural y modificable sería insostenible. Del mismo modo, la diferencia sexual como evidencia epistemológica se demuestra inconsistente. Si esta dicotomía se disuelve se disuelven muchas otras. **El sexo queda puesto en tela de juicio.** La fatalidad de ubicarse como hombre o mujer por imperativo de la naturaleza presenta sus grietas. Sin un género construido contra el que construirse, el sexo queda a expensas de ser más ambiguo de lo que pretendía, las respuestas ya no se presentan tan delimitadas, como afirma Feinberg:

> *"Many of us have identities that we have no language for. "Are you a guy, or what?" We are the anvils, and that question hammers us daily. For us, the question requires more than a one-word answer."*[195]

Las estrategias de reubicación de estos cuerpos, que escapan al sistema dicotómico hegemónico, comprenden desde la distribución de espacios (no hay que olvidar que los espacios se encuentra sexualizados y dicotomizados y que traspasar las barreras de vigilancia que mantienen dicha estructura es respondido, la mayoría de las veces, con violencia), la adquisición de identidad estatal (sistemas V/M y M/F), los sistemas lingüísticos o la cirugía más agresiva. La medicina o la ciencia, se inscriben dentro de las biopolíticas que, no ya controlan, sino producen esos cuerpos, esa naturaleza que aparece luego reificada como inmutable e inherente a la individualidad y a la especie.[196]

La **representación pornográfica** es uno más de los baluartes que defienden y producen tales inscripciones, donde los elementos que se han establecido como aquellos que definen un cuerpo como hombre o mujer aparecen hiperdesarrollados y sobreactuados. A través de los centros de interés que se establecen en las escenas sexuales, los planos nos fragmentan y localizan el sexo, facilitando la asunción estática

---

[193] Historiadora, activista trans de Granada, fundadora y presidenta de la Asociación de Identidad de Género de Andalucía, cofundadora del grupo *Conjuntos Difusos*, Premio Nos 2002, Granada; Premio Hegoak 2006, Bilbao; Mención a la Militancia de Cogam, 2006, Madrid.

[194] PÉREZ, Kim. *Realidad no binaria, conjuntos difusos*. En: http://conjuntosdifusos.blogspot.com.es/2009/08/realidad-no-binaria-conjuntos-difusos.html (Consultado: 03/07/2010)

[195] FEINBERG, Leslie. *Transliberation. Beyond pink or blue*. Boston: Beacon Press, 1998, p. 69.

[196] Para una revisión crítica de la ciencia en relación al género consultar los análisis de Haraway en: HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*. Op. cit. Un análisis en profundidad de la naturaleza construida del sexo y su relación con la biología y la práctica médica en: FAUSTO-STERLING, Anne. *Cuerpos sexuados*. Op. cit.

de una dicotomía que se construye en cada acto. Nuestra forma de acercarnos a un análisis de la representación del sexo, ya sea en la producción pornográfica tradicional o en la pornografía alternativa, incluye todo el repertorio de herramientas y desarrollos conceptuales que hemos venido señalando, permitiéndonos localizar los mecanismos visuales y conceptuales concretos a través de los que se construye la verdad del sexo y de los sexos. Mecanismos que igualmente están presentes en las fallas del régimen hegemónico que se insertan en esos sistemas de representación visual.

1.5.6.- Políticas Queer - Teoría Queer. La calle toma la academia.

La *Teoría Queer* se inserta en una red de discursos académicos que aglutinan, entre otras, las consideraciones sobre el *poder* de Foucault, el desarrollo del concepto de *cita* de Derrida (ampliando la idea del performativo de Austin), las teorías sobre la *performatividad* del género (Butler) y del sexo tanto de las feministas como de las personas intersexuales y transgénero, los *conocimientos situados* de Haraway y las *identidades estratégicas* de Sandoval, la *mestiza* de Anzaldúa, el *pensamiento heterosexual* de Wittig, la *teoría radical de la sexualidad* de Rubin, el *rizoma* de Deleuze y Guattari, las *multitudes* de Negri y la práctica política contracultural de las identidades excluidas dentro del discurso hegemónico del poder. Como se verá más adelante, es justamente de esta conjunción de alta y baja cultura, de ámbito académico y contexto político, del que va a surgir una nueva manera de hacer pornografía.

Intentar dar una definición de lo *queer* es prácticamente una labor imposible. Muchxs han sido lxs teóricxs que han tratado de dar respuesta a una definición aproximativa de lo que podría constituir eso a lo que se le ha venido a llamar *políticas queer*.

La primera utilización del término de *teoría queer* se le atribuye a Teresa de Lauretis[197]. Pero lo queer, como práctica y activismo político, no surge de la academia ni en la academia, sino que lo que se acaba integrando y, en determinado momento (los 90), asumiendo como una moda dentro del saber universitario, partía y había tenido sus comienzos en la calle y la cultura popular.

> *"Y entonces llegó la universidad y puso nombres, definió conceptos, trazó objetivos, determinó fines, medios y prioridades haciendo de los exabruptos de cuatro drags negras exaltadas y gritonas, y de las acciones callejeras de un puñado de bollos y maricones con VIH, una política coherente y un cuerpo doctrinal sistemático."*[198]

A diferencia de lo que ocurre con otros movimientos que surgen en la calle y que son más tarde asumidos y reapropiados por las instituciones, en relación a lo queer, ese proceso de reabsorción entra en **conflicto** con sus planteamientos. Es por ello que adoptar una perspectiva queer en nuestro trabajo dentro de un contexto académico puede verse como una contradicción. Esta contradicción no está reñida precisamente

[197] DE LAURETIS, Teresa. "Queer theory: Lesbian and Gays Sexualities". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3 (Summer 1991), 2, pp. iii-xviii. La primera vez que Teresa de Lauretis utiliza estas palabras es en el contexto de una conferencia donde se teorizaba sobre los estudios gay y lésbicos y que tenía lugar en la Universidad de California, Santa Cruz, en febrero de 1990. Más tarde (1994) la propia de Lauretis denunciaría que el concepto de teoría queer se había quedado vacío.

[198] VIDARTE, Paco. "El banquete uniqueersitario: disquisiciones sobre el s(ab)er queer". En: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (eds.) *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Egalés, 2005, p. 83

con el hecho de que nuestros contenidos versan sobre representaciones que están por definición fuera del campo académico y que, solamente en su vertiente médica o jurídica, entra dentro de la institución académica. Vamos a asumir esta doble contradicción precisamente porque vemos en ella la posibilidad de generar espacios de resistencia y puntos de fuga.

El **término *queer*** procede del inglés y es tan ambiguo como las ramificaciones en las que se van a visibilizar sus múltiples significados. Raritx, extrañx, sospechosx, peculiar, dudosx, ambigux,...homosexual, marica, bollera[199]. Acepciones todas que nos remiten a una categoría fluida difícil de delimitar pero que al mismo tiempo parece mantenerse siempre entre los confines de lo abyecto, anormal, marginal. Serán las referencias a categorías sexuales las que estarán en la base de la informe formación del *Movimiento Queer*, pero como vamos a pasar a comentar, combinadas con muchas otras (y lo *Otro*) en un momento especial de los acontecimientos de las últimas décadas de la sociedad occidental.

Como **movimiento político, cultural y activista** que irrumpe en la calle a mediados de los años 80 en el contexto de Estados Unidos. Varias van a ser las circunstancias que se interconectaron en esos años y que dieron lugar a las políticas queer. Entre ellas podemos destacar: el clima de tensión dentro del movimiento de gays y lesbianas, las tensiones internas que se daban igualmente en el espacio del feminismo, la crisis del SIDA, las políticas neocapitalistas; el rebrote enérgico de la censura a partir de la Comisión Meese, ...

Casi veinte años antes, a principios de los 70, existía ya un hervidero político y social en Estados Unidos que permitió el trasvase terminológico del concepto homosexual al de gay. El primero de ellos arrastraba unas connotaciones clínicas y patológicas de las que había que liberarse para poder reclamar una serie de derechos en una sociedad que en ese momento parecía estar cuestionándose la sexualidad en su versión más ortodoxa. Después de los acontecimientos del 27 y 28 de junio de 1969, y como respuesta a la brutalidad y el acoso tras la redada al local Stonewall Inn [✪69], las luchas de los gays y lesbianas se volvieron más políticas. Fue el comienzo oficial del **movimiento de liberación de gays y lesbianas**. Esto no llegaría a fraguar en Europa hasta mediados de los 70. Y en España habría que esperar a mediados de los 80 cuando el SIDA ya había hecho su aparición y la demonización de las sexualidades no hegemónicas ya se extendía por todo el sistema político occidental.

Durante la década de los años setenta, los grupos de presión de Estados Unidos y Europa habían sido absorbidos por unas políticas de asimilación en las que, ante el temor del SIDA que tanto sirvió a las políticas conservadoras y reaccionarias de Reagan y Thatcher para defender sus propios intereses, conseguir porcentajes de "normalidad" era la vía de presión que había sobrevivido. Esta corriente dentro de los grupos de gays y lesbianas tenía (y aún tiene, pues las diferentes estrategias se van a solapar en el tiempo) un corte asimilacionista, normativo y esencialista[200].

[199] Muchos han sido los intentos por encontrar un término en castellano que pudiera ser equivalente. Uno de ellos, por parte de Ricardo Llamas en 1998 que proponía el término de Teoría Torcida (por su raíz etimológica: torquere). No habiéndose conseguido el propósito de una traducción convincente al castellano, se mantiene mayoritariamente el término en inglés.

[200] Parte del sustento ideológico de la *liberación gay* partía de la base de que toda persona cuenta con una base polisexual que el régimen heterosexual se encargaba de reprimir. La liberación que proponían era una liberación universal, que repecutía en todos los seres humanos.

Fue también durante la década de los setenta cuando comenzó a surgir un modelo apoyado en la diferencia. Este **modelo étnico** como se le ha denominado, rechaza las políticas de normalización del modelo anterior y reclama el derecho a una cultura propia, una comunidad específica. Sus políticas se apoyan en la diferencia (bien sera natural, y por tanto tenemos de nuevo el esencialismo como eje, o social y construida) El desarrollo de este modelo a lo largo de la década de los años 70 y 80 será acusado de integracionista con el sistema, entre otras cosas por la mercantilización que se ha hecho de la comunidad gay (sobre todo) y lesbiana.

Las tensiones dentro del movimiento tenían que ver, por un lado, con las cotas de normalidad que trataban de conseguir aquellxs que se adscribían a las corrientes asimilacionistas e integradoras y, por otro, con el comercio[201] de la diferencia que se había producido por parte del capitalismo, como consecuencia del desarrollo del modelo étnico.

Dentro del **feminismo** se vivían otras tensiones. En la década de los 80, el feminismo tenía varios frentes abiertos que se habían venido fraguando en las décadas anteriores. Frentes todos ellos que emanaban de sus propias estructuras internas y de las políticas dominantes dentro de sus filas. Los grupos de feministas que habían comenzado a ejercer una fuerte presión en los 60-70 habían expulsado de sus filas a las feministas lesbianas por no coincidir con la sexualidad institucional. Las lesbianas que participaban de la doble militancia, eran consideradas la "amenaza lavanda"[202] para un feminismo heterosexual, blanco y de clase media que había copado los espacios del feminismo más visible. La pobreza de un análisis sólo centrado en el género se hacía cada vez más evidente.

Así, las voces de las mujeres de procedencia asiática, africana o caribeña eran sistemáticamente silenciadas. El feminismo de color (sobre todo las lesbianas) comenzó a plantear que no existía una diferencia identitaria que pudiera definirte, sino que la subjetividad era una cuestión de continuas negociaciones entre diferentes diferencias. Surge también en el contexto inglés la necesidad de crear la Organización de Mujeres de Procedencia Asiática y Africana (OWAAD) a finales de los 70, como un órgano de denuncia de políticas postcoloniales. Desde Estados Unidos se alzarían voces, como la de Bell Hooks [✪70], Barbara Smith, Gloria Anzaldúa, Cherrie Moraga,... para evidenciar que:

> *"Un principio central del pensamiento feminista moderno es el de que "todas las mujeres están oprimidas". Esta afirmación implica que las mujeres comparten una suerte común, que factores como los de clase, raza, religión, preferencia sexual, etc., no crean una diversidad de experiencias que determina el alcance en el que el sexismo será una fuerza opresiva en la vida de las mujeres individuales."*[203]

Ser gay era ser hombre blanco, monógamo, de clase media, joven, sano y a ser posible con pareja estable, mientras que ser feminista implicaba ser mujer, heterosexual,

---

[201] Un comercio básicamente gay, pero esto son otras cuestiones que necesitarían análisis más profundos que no entran dentro de nuestra investigación.

[202] Parece ser que la primera vez que se utilizó esta expresión para definir a las feministas lesbianas fue en 1969, por Betty Friedan, presidenta de NOW (National Organization for Women), para referirse a la mala imagen que proyectaban del feminismo y el peligro que podía suponer para el movimiento feminista en relación a las conquistas políticas.

[203] HOOKS, Bell. "Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista". En: VV.AA. *Otras inapropiables*. Op. cit, p. 37.

blanca, de clase media y, a ser posible, universitaria. Por otro lado, ser lesbiana era ser bio-mujer (gran parte de los movimientos de lesbianas feministas expulsaron de sus filas a las lesbianas transexuales porque no eran auténticas lesbianas). En consecuencia, los movimientos que se habían constituido para denunciar los diferentes mecanismos de exclusión que se daban en las sociedades occidentales en relación al sexo, la sexualidad, la clase social o la raza se acabaron convirtiendo en grupos de poder que establecían sus propias exclusiones.

Por otro lado estaba un incipiente **movimiento de intersexuales** que denunciaba la violencia con la que se encarnaban en sus cuerpos y en sus vidas los conceptos de sexo y género de las políticas sexuales, manejadas tanto por el movimientos de gays y lesbianas como por el feminismo.

El último ingrediente en este cocktail político fue la **crisis del SIDA**. En pleno apogeo de las políticas reaccionarias de Reagan se producen los argumentos en torno a la demonización de "lo otro" que había provocado la pandemia del SIDA y amenazaba al "*american way of life*". El SIDA, denominada GRID (Gay-related immune deficiency) en sus comienzos supuso un punto de inflexión en las políticas sexuales, un revulsivo que cambiaría el panorama de la acción política de los movimientos identitarios.

> *"(...) una de las estrategias de propaganda homofóbica más llamativas de la historia contemporánea."*[204]

En la segunda mitad de los años 80 surge en Estados Unidos el **Movimiento Queer** que aparece como una serie de reacciones y acciones llevadas a cabo en la calle desde unas identidades marginadas que ya no reclaman la inclusión en la cultura dominante. El clima político dentro de los movimientos identitarios comentados más arriba, unido a las muertes por SIDA y al discurso de marginación y el silencio proclamados por el gobierno de los Estados Unidos, incitó la rebelión de grupos como ACT UP, que aglutinaban en las calles a voces diferentes que luchaban por lo mismo. Se inaugura así una estrategia política que, articulada en torno a las políticas sexuales, se nutre de las críticas a los discursos identitarios de diferentes colectivos marginados y exhibe el enfado, la protesta y un carácter marcadamente no asimilacionista.

Douglas Crimp, crítico de arte y activista dentro de ACT UP, señalaba comentando la obra de Jack Smith, en uno de sus análisis sobre la representación, los estudios culturales y la cultura queer:

> *"Este es uno de los motivos por el que un arte como el de Smith – y el de Warhol- tiene importancia, uno de los motivos por el que quiero convertirlo en el arte que necesito y el arte que me merezco; no porque refleje o se refiera a una identidad histórica gay y porque así me sirva para confirmar la mía propia, sino porque desprecia y desafía la coherencia y la estabilidad de toda identidad sexual. Ese es para mí el significado de queer, un significado que necesitamos urgentemente ahora, con toda su riqueza histórica, para contrarrestar tanto la*

[204] SÁEZ, Javier. "El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del Sida a Foucault." En: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (eds.) *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Op. cit., p. 67.

> *normalización de la sexualidad como la cosificación de la genealogía de la vanguardia por parte de la historia del arte."*[205]

El cuestionamiento no ya de las categorías de género, sino de las categorías de sexo como esencias naturales será uno de los ejes que articularán estas propuestas. Así como la denuncia de los mecanismos de exclusión en la construcción de la raza, al etnicidad, las clases sociales,...

> *"Uno de los giros epistemológicos de la teoría queer va a consistir precisamente en sustituir un análisis de la opresión vertical articulada en torno al eje único de la diferencia sexual (típicas de este análisis serían las nociones de opresión, dominación, falocentrismo...) por un análisis múltiple y local que se localiza en las intersecciones variables entre múltiples categorías normativas y hegemónicas."*[206]

Lo que en un comienzo fueron actividades culturales varias que se unían a las protestas en torno a las políticas de sanidad llevadas a cabo por el gobierno Reagan, las acciones por parte del feminismo del tercer mundo estadounidense o el activismo desde los grupos trans,...fue poco a poco entrando en la academia. En 1990 ya habla De Lauretis de **Teoría Queer** y ya existían intentos por darle un lugar en la academia a estas propuestas que, sin haberlo pretendido, confluyen con presupuestos postestructuralistas y con ideas y teorías postmodernas de diversas disciplinas.

Un ejemplo de esta hibridación, entre la calle y la academia, es la confluencia entre Butler y el Harlem. Mientras Judith Butler focaliza su atención en los enunciados performativos de Austin y la importancia de la cita en Derrida, para argumentar cómo la **performatividad** es un elemento clave en los análisis y producción de género, lo hace también atendiendo a la figura de las drag queens que pertenecen a un contexto extraacadémico. Las fiestas (*drag balls*) que tienen lugar en el barrio neoyorquino de Harlem en la segunda mitad de los 80 servirán de inspiración y plataforma para la elaboración de teorías acerca de la performatividad y su capacidad de cuestionamiento y ruptura con la idea de una identidad estable[207] [✪71]. Los actos performativos que tenían lugar en ese barrio (igual que muchas otras manifestaciones culturales marginales como los bares de lesbianas *butch-femme* de finales de los años 50 de San Francisco o Nueva York) vienen a establecer una conexión entre la baja y la alta cultura, entre las *drag balls* y las performance llevadas a cabo por artistas de los años 70, que cuestionaban la "realidad"de su género, estableciendo lazos entre Derrida y las *drag queens*, el postestructuralismo francés y los *drag kings*, la crítica al concepto tradicional de familia y las casas de las madres (*Mother´s houses*), los foucaltianos interrogantes sobre el control de la sexualidad y la prostitución ejercida en las calles de Harlem.

Todas estas elaboraciones se dan en Europa (Francia, Inglaterra y Alemania) al mismo tiempo que en el contexto estadounidense. A España, y debido a nuestra historia

---

[205] CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Op. cit., p. 174.

[206] PRECIADO, Beatriz; Bourcier, Marie Hélène. "Contrabandos Queer". En: ALIAGA, J.V.; HADERBACHE, Ahmed; MONLEÓN, Ana; PUJANTE, Domingo (eds.). *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001, p. 38

[207] Una película que documenta estas fiestas y el mundo que se desarrollaba en torno a ellas es *Paris is burning* (1994) de Jennie Livingston.

reciente, llegan estos movimientos ya en los años 90 (lo que no significa en ningún caso que se importen sin más, sino que se recepcionarán dentro de la historia del feminismo y de los movimientos gays y lésbicos territorializados y herederos de luchas políticas recientes contra la dictadura y los procesos de la Transición)[208] y existe un claro rechazo exterior de los movimientos más radicales a establecer plataformas para el activismo que se produce dentro de nuestras fronteras. Se da en los 80 una institucionalización de determinados discursos que no van a permitir la subversión más allá de lo políticamente correcto. En un país donde se acababa de salir de una dictadura no existían plataformas visibles para luchar contra la neutralización que se estaba llevando a cabo de determinados discursos subversivos.

En este punto intermedio entre la producción cultural, el activismo político, las teorías académicas y la hibridación de todo ello, es donde se ubican las políticas y la teoría queer.

Vamos a apuntar los **ejes básicos** sobre los que se articula la teoría y práctica queer y que pueden aclarar la naturaleza de las estrategias que de ella emergen.

Quizá el planteamiento base del movimiento queer va a ser **la crítica al régimen heterosexual**, considerado base y matriz de otro sinfín de desigualdades. Se denuncia el heterosexismo, que es la institución por la que se marginan sexualidades que no responden al patrón hegemónico y que se articulan como abyectas en un acto de naturalización arbitrario.

Tanto en la calle, como en la academia, el binomio heterosexual / homosexual será puesto en entredicho. Dentro del movimiento de gays y lesbianas ya existía un fuerte rechazo a adecuar la identidad a categorías médicas. El movimiento de intersexuales y transexuales señalan cómo el sistema ejerce una violencia extrema con el que sus cuerpos y sus subjetividades son desplazadas hacia el territorio del margen.

El **construccionismo,** con el que se aborda la dicotomía homosexual / heterosexual, está en la base de la crítica al sistema binario de constitución de la identidad. Las tecnologías de género y de sexo al servicio de la creación de una realidad unívoca y depredadora que produce márgenes y crea abyecciones como condición imprescindible para erigir las cotas de normalidad que le son constitutivas. Del mismo modo, el construccionismo va a estar presente en los planteamientos en torno al **deseo**, considerado en este caso no como la base de nuestra identidad sexual, sino como producto de nuestra construcción en desarrollo.

Siguiendo la estela dejada por el pensamiento de algunas feministas (Monique Wittig, Gayle Rubin,...) y las huellas del concepto productivo de poder de Foucault en sus análisis de la sexualidad, la **identidad** se va a considerar en continua renegociación con el sistema dominante, que trata de regular mediante polos opuestos la realidad plural de las subjetividades y los cuerpos. Al rechazar el sistema de adjudicación binomial de identidades, el movimiento queer propone la inestabilidad, hibridación y el mestizaje. A veces se mostrará como movimiento hiperidentitario, a veces como

[208] Para una revisión de la cuestión de la historia del moviento gay y lésbico en España ver: LLAMAS, Ricardo; VILA, Fefa. "Spain: Passion for life. Una historia del movimiento de lesbianas y gays en el Estado español". En: BUXÁN, Xosé M. (comp.). *ConCiencia de un singular deseo*. Estudios Lesbianos y Gays en el Estado Español. Barcelona: Laertes, 1997, pp. 189-224; VV.AA. "1969-... Feminismos y prácticas colaborativas. Globalización desde abajo." En: VV.AA. *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 2. Gipúzcoa, Barcelona, Sevilla, Granada: Arteleku, MACBA, UNIA, Centro de Arte José Guerrero, 2005.

posidentitario, intentando destruir la estabilidad y la coherencia. Identidades (o "posidentidades") estratégicas desestabilizadoras y mestizas, que permiten aunar diversas marginalidades en la construcción problemática de una subjetividad cambiante. No se aboga por la disolución de identidades, sino más bien por el uso tanto de identidades estratégicas como de identidades nómadas en un proceso continuo de localización.[209] Dentro de la esfera artística y activista se utiliza la figura del cyborg como metáfora de unas identidades híbridas, no sostenidas en puntos de sujeción estables. Del mismo modo, es fundamental el uso de prótesis y las reflexiones en torno a las mismas. Así como las cuestiones relacionadas con los cuerpos pre-op y post-op y dónde encajaría el supuesto cuerpo "natural".

La identidad va a ser **performativa**. Es decir, no remite a una esencia, sino que se cita a sí misma. Los conceptos de sexo, género, raza,... son referentes de referentes, significantes que en su propia recitación invocan aquello que parece precederles. La identidad es concebida como un posicionamiento continuamente renegociado donde confluyen infinitas variables. Pero la performatividad es entendida también como estrategia queer, estrategia de acción, política, de cambio, de existencia y de vida. Como señala Judith Butler:

> *"La performatividad describe esta relación de estar implicado en aquello a lo que uno se opone, este modo de volver el poder contra sí mismo para producir modalidaddes alternativas de poder, para establecer un tipo de oposición política que no es una oposición "pura", una "trascendencia" de las relaciones contemporáneas de poder, sino que constituye la difícil tarea de forjar un futuro empleando recursos inevitablemente impuros."*[210]

La performatividad se revela como uno de los elementos estructurales que producen, mantienen y desarrollan la verdad del sexo, de los sexos, de los géneros, los cuerpos, las identidades y los deseos de la **pornografía**. Será también central el papel que juegue, desde un ángulo diferente, dentro de la **postpornografía**, como estrategia de construcción y deconstrucción de la economía dicotómica del discurso de verdad que se produce en la representación del sexo.

En este posicionamiento identitario performativo de los planteamientos queer, no se reniega del margen, sino que se apropian de él. El insulto (elemento clave en su constitución como movimiento) va a ser reapropiado. Un elemento clave es la **autodenominación**, la agencia del discurso. La fuerza del insulto como estrategia de debilitación se reutiliza como piedra arrojadiza, evidenciando las fisuras de los sistemas de subjetivación y normalización.

La crítica se extiende a todas las disciplinas que participan de la construcción de la sexualidad, desde una perspectiva de **poder** (poder-saber) foucaltiana, se considera que todas las instituciones del estado y todas las instituciones del saber funcionan en redes de relaciones donde se establece la realidad que parece inapelable, el centro y los márgenes, la normalidad y anormalidad,... un sistema de economía productiva de cuerpos e identidades. En relación a este poder, las políticas queer, en una posición

[209] Como se ha comentado más arriba estos planteamientos confluyen con los de Chela Sandoval y su propio proceso de traducción de los conocimientos situados de Donna Haraway.
[210] BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Op. cit., p. 338.

bastante posmoderna, no se posicionan en un afuera, porque no existe tal afuera. El poder, que se construye en una red de relaciones, conlleva sus propios puntos de resistencia. Desde ahí es desde donde actúan las políticas queer. Un ejemplo de ello han sido las estrategias puestas en marcha con motivo de la politización del Sida:

> *"La militancia contra el sida debe su forma particular (y moderna) a las personificaciones sociales e institucionales del nexo de poder / saber contra el que ha tenido que luchar. A fin de ser efectiva, ha tenido que desafiar los modos tradicionales en que el saber adquiere poder, así como los modelos de autorizar y legitimar el poder. Ha tenido que buscar modos de romper los monopolios de la competencia profesional, de democratizar el saber, de dar crédito a los que carecen de poder para que puedan intervenir en la administración médica y gubernamental de la epidemia. Por lo tanto, esta militancia ha multiplicado los sitios de controversia política más allá de los lugares tradicionales (...)"*[211]

La **metodología** de las políticas queer, y que la teoría queer se ha encargado de analizar, gira en torno a procesos **deconstructivos**. La fuerza se extrae del propio sistema opresor, para devolverla desestructurada y contaminada. Apoyándose en las propias metodologías del sistema heterocentrado, las estrategias principales se centran en la apropiación de aquellas y su inversión creativa. Como señala Halperin en relación a algunas de las estrategias que se pondrán en marcha en la lucha homofóbica, y que parten de la concepción foucaultiana de que el poder continene el germen de la resistencia, y que serán claves en las políticas queer, serían:

- *Apropiación creativa y resignificación*
- *Apropiación y teatralización*
- *Exposición y desmitificación*[212]

El **apropiacionismo** como metodología es clave y coherente con esta concepción del poder y de las relaciones en las que la identidad se construye. No se proponen nuevos centros, sino desplazamientos hacia los márgenes. Así la **postpornografía,** en esa reinvención de la representación pornográfica, no va a generar nuevas verdades en torno al sexo, sino que localiza las estrategias por las que esa verdad se sostiene y pervierte los mecanismos por los que esto se lleva a cabo.

Asimismo, el **no asimilacionismo** también será utilizado en respuesta a algunas de las estrategias puestas en marcha por otros colectivos, entre ellos el de gays y lesbianas en décadas anteriores, como comentamos más arriba. No es, por tanto, un movimiento apoyado en la liberación, sino en la **resistencia**. Resistencia a la normalización. No existe un afuera del poder, hay que dinamitar la estructura desde dentro, señalando las fallas y los puntos de fuga y, **en continuo movimiento,** para intentar evitar la lógica fagocitadora omnipresente de la sociedad neoliberal.

Cualquier acto puede ser un acto político que provoque fisuras en los límites constreñidos del sistema hegemónico de significación y producción. El trabajo productivo de organizaciones como Act Up en torno al SIDA conectaba, en plena crisis de las políticas sanitarias e identitarias, el activismo en la calle, la reapropiación de los mecanismos de creación de imágenes de los medios de comunicación y las estrategias

[211] HALPERIN, David. *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004, p. 49.
[212] Ibidem, pp. 71-74.

artísticas y políticas de reflexión en torno a la identidad, en un alegato contra la normalidad como construcción social hegemónica terrorista. Las posibilidades de acción se multiplican al mismo tiempo que lo hace la ampliación del abanico de posibilidades identitarias. En relación a algunas acciones llevadas a cabo por grupos como Act Up (die-ins) o Queer Nation (kiss in) (pero que podíamos ampliar a performers y pornógrafas como Annie Sprinkle), Butler recordaba:

> *"Yo diría que es imposible oponer lo teatral a lo político dentro de la política queer contemporánea (...)"*[213]

Las estrategias queer en el ámbito de las **artes visuales** no pretenden, en un principio, entrar dentro de los circuitos del arte, más que para establecer puntos de fuga y desestabilización de los presupuestos estructurales. El sistema dual de significación tratará de ser dinamitado, entre otras cosas, con la fusión entre alta y baja cultura, como lo demuestra la producción desde el ámbito académico de discursos que se vuelven intervenciones y activismos de la calle que se tornan discursos teóricos elaborados. Por otro lado, uno de los elementos constitutivos de las artes visuales, la representación, va a ser cuestionada en su relación con lo real. La representación del sexo, del género, de la raza,... de las identidades y de la realidad serán previas al referente, se producen como citas que se quedan sin original.

> *"La Queer Theory (...) se inclina a afirmar que las identidades sexuales son una función de las representaciones, lo cual supone que las representaciones preexisten y definen, del mismo modo que complican y deconstruyen las identidades sexuales."*[214]

La mayoría de los planteamientos sobre **postpornografía** integran los presupuestos queer que acabamos de analizar y muchos de ellos utilizan estrategias de producción en las que estos presupuestos se carnalizan. Lo que desde la teoría queer se nos facilita es una serie de herramientas con las que no sólo producir realidades sino una plataforma (la mayoría de las veces movible) desde la que interpretar nodos de producción de normalidades desde las estrategias puestas en marcha por el biopoder. En la postpornografía se van a combinar las luchas políticas de grupos activistas con la tecnología sexual puesta en marcha por la representación **pornográfica** y el deslizamiento hacia otros planteamientos sobre el sexo y la identidad.

Si los planteamientos de la teoría queer y de las políticas queer prometían un campo de acción desde el margen a las lógicas de producción identitarias del sistema dominante, manteniéndose en los márgenes y con la intención de molestar y desestabilizar dicho sistema, también es cierto que la propia estructura rizomática de las tecnologías identitarias, que permiten la incoherencia y que se apoyan en la contradicción, hacen difícil la no asimilación de algunos discursos o, al menos, el carácter subversivo de los mismos. Ya a mediados de los 90 muchxs de lxs que habían estado en los inicios del movimiento queer renegaban de su adoctrinamiento o ponían en duda su capacidad revolucionaria. En un movimiento que pretende el nomadismo como estrategia política de no asimilación, es siempre un reto mantenerse en los

[213] BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Op. cit., p. 327

[214] CEBALLOS MUÑOZ, Alfonso. "Teoría rarita". En: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (eds.) *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Op. cit., p. 175.

márgenes en una sociedad que tiene el cambio y el flujo como lógica económico-política.

> *"Si en los 90 la teoría queer ha destapado los contrabandos de citación, repetición y recontextualización que están en la base de la formación de la identidad, no tardará después sin embargo en habituarse a las recompensas de la normalidad. El contrabando no se hará ya contracorriente. Para finales de los 90, la teoría queer vivirá de las contrapartidas y habrá contrahecho lo que prometía... (...)"*[215]

Judith Butler ya apuntaba las dificultades de las políticas queer, pero apuntaba a modos en los que podrían seguir actuando y generando conflictos productivos:

> *"Si el término "queer" ha de ser un sitio de oposición colectiva, el punto de partida para una serie de reflexiones históricas y perspectivas futuras, tendrá que continuar siendo lo que es en el presente: un término que nunca fue poseído plenamente, sino que siempre y únicamente se retoma, se tuerce, se "desvía"[queer] de un uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos."*[216]

Tal vez está por ver qué nuevo giro tiene que tomar lo queer en un momento en el que el sistema neoliberal se encuentra en una UCI internacionalmente atendida. En cualquier caso, entendemos que las estrategias políticas queer siguen siendo contemporáneas y necesarias. Tanto desde el activismo como desde la academia (y entendemos que esta dicotomía es totalmente prescindible) el posicionamiento queer nos permite la exploración de territorios y la resignificación de la cartografía con la que nos definimos.

La Teoría Queer se constituye como tal *"cuando transmite un doble énfasis en la labor conceptual y especulativa de la producción discursiva y en la indispensable labor crítica de deconstruir nuestros propios discursos y los silencios que estos han construido*"[217]. De ahí que la teoría queer suponga uno de los puntos de partida desde los que abordamos nuestro trabajo, y uno de los métodos a través de los que se va a ir desarrollando el mismo.

1.5.7.- Estudios Culturales – Estudios Visuales. Arte, Cultura, Imagen y laberintos disciplinarios.

> *"El desbordamiento de límites y fronteras y la hibridación entre prácticas diversas es un hecho (por ejemplo y por citar sólo un caso muy evidente, entre el cine y la vídeo proyección), y parece inevitable que el discurso crítico artístico amplíe sus recursos tácticos y analíticos –su maquinaria crítica e interpretativa- para abarcar con tanta solvencia como sea posible esa extensión -e intersección- de los modos de hacer de las propias prácticas, cada día más*

[215] PRECIADO, Beatriz; BOURCIER, Marie Hélène. "Contrabandos Queer". En: ALIAGA, J.V.; HADERBACHE, Ahmed; MONLEÓN, Ana; PUJANTE, Domingo (eds.). *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Op. cit., p. 46

[216] BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Op. cit., p. 320

[217] DE LAURETIS, Teresa. *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities.* Op. cit., p. iv.

> *contaminadas, entremezcladas e indistinguibles no sólo de otros soportes, géneros, disciplinas o mediaciones, sino incluso de otros usos de la práctica social, política, la construcción de la vida cotidiana. Los procesos de agenciamiento identitario,... etc."*[218]

En este caso José Luis Brea se estaba refiriendo al objeto de estudio y al método de análisis de las "*ciencias del arte*", que van a verse interpelados por la expansión de los límites que proponen los ***estudios visuales***.

Por seguir con nuestra lógica de contaminación, en nuestra metodología vamos a trabajar con presupuestos de los *estudios visuales* y de los *estudios culturales*, tomando de cada uno de ellos aquellas cuestiones que nos ayuden a acercarnos a la repesentación del sexo, desde una perspectiva mixta, que facilite la ampliación de nuestro análisis al complejo paisaje cultural y artístico en el que nos encontramos. Es por ello que se utilizarán herramientas tanto de las ciencias de la comunicación como de la teoría crítica, de la historia del arte como de la teoría del arte, de los estudios fílmicos como de la antropología, de los estudios gays y lésbicos como del feminismo,... partiendo de presupuestos que componen un puzzle entre los estudios culturales y los estudios visuales.

No vamos a entrar en áridas cuestiones de límites disciplinarios ni tan siquiera en complejas disputas sobre los límites del objeto de estudio. Como más de un/a autor/a ha señalado, la interdisciplinariedad creo nuevos objetos de estudio. Hemos hecho evidente que trabajamos conceptual y metodológicamente en los límites disciplinarios y en la hibridación teórico-práctica. Por ello, vamos a eludir las disquisiciones que se producen en estos dos conjuntos de disciplinas (estudios culturales y estudios visuales) y en cambio vamos a señalar aquello que nos resulte estratégicamente útil.

Un concepto clave que puede ayudarnos a comprender a qué terreno estamos desplazando nuestra caja de herramientas, es el concepto de ***Industria Cultural***. Utilizado por primera vez por Adorno y Horkheimer [✪72] en 1942, aunque no se publicaría hasta años más tarde[219], respondía a la necesidad de exlicar los cambios que se habían producido en el campo de la cultura debido al desarrollo de los medios de comunicación de masas (en sus notas hablaban en principio de la *cultura de masas*, término que consideraron confuso pues podía parecer que se refería a una cultura que emergía de las masas, como una forma de cultura popular), decidiéndose después por el término de *industria cultural*. Desde una perspectiva bastante pesimista, augurando poco menos que el fin de la cultura, la industria cultural nos habla de la fusión de la alta y baja cultura, avocando ambas esferas al fracaso, de la influencia de los medios de comunicación de masas en el espectador, un espectador pasivo que recibe y acomete los imperativos que la industria cultural produce para el propio funcionamiento del sistema.

Es uno de los textos más relevantes a la hora de analizar el brazo cultural del capitalismo y esencial para entender la manera en que se ha reflexionado en torno a la comunicación, la cultura, el arte, los medios de comunicación de masas y la sociedad. Ambos autores pertenecían a la **Escuela de Frankfurt**, el centro de investigación que dio lugar al desarrollo de la *teoría crítica* y a los *estudios culturales.* Fundada en 1923 llevó a cabo una investigación interdisciplinaria desde la década de los años 30, siendo responsable de la fusión de los estudios de comunicación con los estudios de la cultura y

---

[218] BREA, José Luis. "Estética, historia del arte, estudios visuales". *Estética, historia del arte, estudios visuales. Revista de Estudios Visuales: crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo,* 3, 2006, p. 10.

[219] HORKHEIMER, Max; ADORNO Theodor W. *Dialektik der Aufklarung: Philosophische Fragmente.* Amterdam: Querido, 1947.

de la hibridación de métodos cuantitativos y cualitativos para reflexionar y analizar los productos culturales.

Dentro del campo de los estudios culturales surgen en los años 60 los **Estudios Culturales Británicos**, en el *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*[220]. Herederos de la tradición de los estudios culturales iniciados por la Escuela de Frankfurt, los planteamientos de estos estudios van a ser ligeramente diferentes. De base marxista, su pensamiento en relación a los medios de comunicación de masas y a la cultura no es tan pesimista como en el caso anterior. La cultura y los medios de transmisión de la cultura siguen siendo elementos de acomodación al sistema neocapitalista, pero, en ellos se encuentran también el germen de la resistencia. Frente al espectador pasivo ante los medios, la Escuela de Birmingham concibe a un espectador activo que construye o ayuda a construir el mensaje de los productos culturales y que tiene capacidad de reacción ante ellos.

> *"Los estudios culturales británicos se conectaban con un proyecto político de transformación social donde la localización de formas de dominación y resistencia ayudaría al proceso de lucha política."*[221]

Otra de las novedades de estos estudios se encuentra en la fusión que se hace de la alta y baja cultura, muy en sintonía con el pensamiento y lxs teóricxs posmodernxs. Aunque se les acusa de no haber prestado suficiente atención a las posibilidades de resistencia del arte, rompieron con el límite férreo impuesto entre los productos culturales que utilizan los medios de comunicación de masas y los productos culturales que circulan por los espacios del arte. Éste último aspecto, junto con la localización de la lucha política y los espacios de resistencia dentro de la cultura, lo conectan directamente con nuestro trabajo de investigación. Así como el interés que, promovido por los movimientos sociales de los años 60 en Estados Unidos y Europa, así como el nuevo corpus teórico en relación al postestructuralismo, la posmodernidad, los estudios de género, los estudios gays y lésbicos o los estudios poscoloniales, se encargaría de poner en la mesa la relación entre los procesos de subjetividad e identidad y los productos culturales.[222]

Los estudios culturales y los estudios visuales se han mantenido aparentemente en espacios disciplinarios diferentes, aunque atendiendo a objetos de estudio similares y con presupuestos cercanos. Si los estudios culturales se han movido entre la sociología y la antropología, la teoría crítica y los estudios de comunicación, la psicofisiología y la filosofía,... los estudios visuales se han concretado en el espacio entre la historia del arte

[220] Escuela que surge como consecuencia de los cambios producidos tras la II Guerra Mundial. A mediados de los años 90 se transforman en el Departamento de estudios culturales de la universidad de Birmingham, entrando en fuerte crisis en 1996. La reestructuración en 2002, incorporando finalmente los estudios al departamento de Sociología acaba con ellos.

[221] KELLNER, Douglas. *Cultura Mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno.* Madrid: Akal, 2011 (*Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics betwen the Modern and the Postmodern*. London: Routledge, 1995), p. 41.

[222] Es interesante revisar el texto que propone Angela McRobbie en relación a los trabajos de teóricxs culturales contemporáneos como Hall, Gilroy, Butler, Bhabha, Bourdieu y Jameson. Un texto con vocación pedagógica y rigor en el que no sólo atiende a los desarrollos teóricos mencionados, sino que analiza prácticas culturales que ayudan a adentrarse en el crisol de los estudios culturales en el momento actual. MCROBBIE, Angela. *The uses of Cultural Studies*. London: Sage, 2005.

y la teoría del arte, quedando disciplinas como la teoría fílmica en espacios marginales en las disputas disciplinarias[223].

Si los estudios culturales han estado asociados con la aparición del término de industria cultural, los estudios visuales emergen en su relación con otro concepto: el de **Cultura Visual**. La primera vez que aparece el término de *Cultura Visual*, lo hace en un texto de Michael Baxandall[224] a comienzos de la década de los setenta. En este texto se aventuraban algunas cuestiones que se pondrían en el frente de batalla de las siguientes décadas, pero mantenía el arte en un lugar privilegiado con respecto a otros productos visuales de la cultura, cuestión esta que va a ser eludida en los siguientes planteamientos del tema. El que podría considerarse como el texto introductorio de lo que luego va a constituir la Cultura Visual es un texto de historia del arte de 1983, donde la autora realiza un giro metodológico en el que su estudio se desplaza de la historia del arte al arte como parte de la cultura[225].

Este cambio de perspectiva, esta nueva metodología y esta ampliación del campo de estudio estaba relacionada con acontecimientos sociales, culturales, económicos y teóricos importantes. Entre estos últimos podemos citar los cambios introducidos por las teorías posmodernas, los planteamientos interdisciplinares en relación a la identidad y la subjetividad y su relación con la representación visual,...

Dentro de los cuestionamientos en relación a la representación nos encontramos con lo que William J. Thomas Mitchell ha llamado el *giro pictórico*, que ha constituido un revulsivo y ha cambiado para siempre la forma en que nos dirigimos y se dirigen a nosotrxs los productos visuales.

> *"(...) no se trata de una vuelta a la mímesis ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la "presencia" pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el "alfabetismo visual", basándose sólo en un modelo textual."*[226]

Ese giro implicaba un análisis que expandiera los límites de las disciplinas encargadas de la imagen, una reelaboración de la importancia de las imágenes en nuestra sociedad y en nuestra cultura, y una producción de herramientas que permitieran precisamente eso.

---

[223] Para tener una idea de la reacción que se produjo en algunxs teóricxs el planteamiento de los estudios visuales como realidad académica véase el artículo publicado en la revista October de 1996: "Visual Culture Questionnaire". *October*, 77 (1996), pp. 25-70.

[224] BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

[225] Este texto es un estudio sobre la pintura como parte de la cultura holandesa del siglo XVII. ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

[226] MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009 (Primera edición: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University Press of Chicago, 1994), p. 23.

> *"La sustitución de un programa universalista de historia del arte por una multiplicidad dispersa de "historias de las imágenes", y el consecuente reconocimiento de la apertura de un campo disciplinar de objetos de estudio –de experiencia- enormemente vasto y adecuadamente descriptible en términos de "cultura visual", del que las producciones "artísticas" apenas constituirían una pequeña parte, constituye sin duda un acontecimiento crucial para el total de las prácticas que producen visualidad –y las "disciplinas" que se ocupan de su estudio."*[227]

La producción, la significación, los mecanismos de poder puestos en juego, la ideología, la recepción, la distribución y exhibición, los medios, los procesos de identificación,..., entran a formar parte de análisis interdisciplinares, donde se disuelve la línea que separa la baja de la alta cultura y donde los fenómenos de la cultura de masas se combinan con los productos de los espacios protegidos del arte elevado.

Lo que se plantea es una práctica en la que la transdisciplinariedad no permite la hegemonía de ninguna disciplina sobre otra en los análisis y estudios de los productos culturales y visuales. Estos estudios visuales que son un compendio de disciplinas, pretenden un análisis interdisciplinar de los productos visuales dentro de una sociedad que está generando imágenes en todos los ámbitos en los que se expresa. Los estudios visuales pretenden asimismo generar reflexiones en torno a conceptos como subjetividad, género, sexo, prácticas de poder, políticas,... a través de una mirada poliédrica que no olvida metodologías como la genealogía para leer la intertextualidad de la cultura.

La cultura visual sería para Ana María Guasch:

> *"(...) como un cajón de sastre en el que las cuestiones de género, de raza, de identidad, de sexualidad e incluso de pornografía o ideología conviven con cuestiones más específicas de visualidad."*[228]

Este tipo de estudios (tanto los culturales como los visuales) no han penetrado dentro de las artes visuales en el territorio español hasta hace unos años[229] y aún no cuenta con el respaldo institucional con el que cuenta en Reino Unido o Estados Unidos. Si bien en nuestro territorio ha hecho su aparición de la mano, sobre todo, de la crítica literaria y la lingüística, asociados a los departamentos de inglés, poco a poco va generando plataformas de estudio dentro de las disciplinas artísticas, que conectan esta perspectiva con la estética y suponen una revisión de los planteamientos generados por la misma, así como por la Historia del Arte. La práctica artística, en cambio, sí ha convulsionado al margen del anquilosamiento de las instituciones académicas artísticas. Es por ello que se hace necesario introducir análisis que conecten la producción artística

---

[227] BREA, J.L. "Estudios visuales. Nota del editor" en *Estudios visuales*. *Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo,* 1, 2003, p. 5.

[228] GUASCH, Ana María. "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión", en *Estudios visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo.* Op. cit. p. 14.

[229] *La Torre del Virrey* (http://www.latorredelvirrey.es), primera publicación dedicada a los Estudios Culturales en España, publica su primer número en el invierno de 2005/06. Curiosamente es precedida por una publicación periódica de Estudios Visuales (en Reino Unido y Estados Unidos los estudios visuales emergen después de décadas de funcionamiento en el contexto académico de los estudios culturales): *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, cuyo primer número se publica en diciembre del 2003 y que edita CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia).

con los planteamientos con los que ésta misma está siendo sometida a investigación y que la ubican dentro de un contexto de análisis de los productos culturales.

En este contexto se hace plausible y necesario un análisis de la representación pornográfica y postpornográfica desde un prisma que combina los análisis artísticos con los análisis visuales y culturales, empleando **herramientas** que pertenecen a los estudios culturales y a los estudios visuales y ampliando las **conexiones** de nuestro objeto de estudio a otras producciones culturales que pueden ser clave. Incluyendo en nuestros análisis no sólo la producción, sino la **distribución, exhibición**, y todo el conjunto de actividades relacionadas con el objeto de estudio.

Siendo fundamental en este proceso la **interdisciplinariedad** o transdisciplinariedad. Si pretendemos acercarnos a productos culturales que se encargan de la representación del sexo y queremos hacerlo considerando todas sus aristas, tendremos que bucear en disciplinas como la historia y teoría del arte, los estudios fílmicos, los estudios de comunicación, la antropología y la sociología, la filosofía,... pero también introduciendo cuestiones de economía, de tecnología, de medicina,... que nos ayuden a abarcar nuestro objeto de estudio en toda su dimensión socio-cultural.

La **deconstrucción** del binomio arte elevado/arte bajo, ya realizada en los años 60 por la práctica artística y por los estudios culturales, no es que sea ya plausible sino absolutamente necesaria para abordar el panorama visual que constituye nuestra vida diaria.

Además, destacamos la importancia del **contexto** para cualquier análisis del producto visual. Y esto parte no sólo de una contextualización geográfica, sino que abarca el contexto ideológico, político, económico, subjetivo de quien produce, quien distribuye, quien exhibe, quien recibe,... De ahí la importancia que en nuestro análisis van a tener los **medios** de distribución y exhibición. Y en ese sentido nos posicionamos en la línea de análisis de Douglas Kellner cuando señala:

> *"El término "cultura mediática" tiene la ventaja de significar tanto la naturaleza y forma de los artefactos de las industrias culturales (i.e., cultura), cuanto su modo de producción y distribución (i.e., tecnologías e industrias de los medios)."*[230]

La importancia de la tecnología en nuestra investigación se entiende desde la base de la relación indisoluble que se produce entre la representación visual y los modos en los que ésta se encuentra afectada por las tecnologías que la hacen posible. A veces el cómo va a ser más determinante, en algunos análisis, que el qué.

> *"Visual culture is concerned with visual events in which information, meaning or pleasure is sought by the consumer in an interface with visual technology. By visual technology, I mean any form of apparatus designed either to be looked at or to enhance natural vision, from oil painting to television and the Internet."*[231]

Los medios y los productos culturales, o los productos visuales, analizados en su doble vertiente, como herramientas de control de los discursos dominantes, pero

[230] KELLNER, Douglas. *Cultura Mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Op. cit., p. 44

[231] MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to Visual Culture*. London: Routledge, 1999, p. 3 (Edición en castellano: *Una introducción a la Cultura Visual*. Barcelona: Paidós, 2003).

también como **herramientas de resistencia** a los mismos. En este sentido la postpornografía va a fundamentarse en la práctica de resistencia al discurso de la pornografía usando precisamente las herramientas de la misma para su decosntrucción y la generación de nuevas alternativas de representación y de subjetividad. Del mismo modo analizaremos dentro de la pornografía los espacios de resistencia al discurso dominante, localizando las fallas y fisuras que hacen de cualquier producto visual un poliedro complejo de significados.

> *"(...) los textos culturales no son intrínsecamente "conservadores" o "liberales". Más bien, muchos textos tratan de conjugar ambas posturas para maximizar su público, mientras que otros presentan posturas ideológicas específicas, que a menudo quedan solapadas por otros aspectos del texto."*[232]

Unas nuevas perspectivas para afrontar el análisis de unas representaciones visuales que inundan el paisaje de existencia en el que se conforman nuestras identidades, nuestras subjetividades y nuestras historias. Como señalaba en 1999 Mirzoeff: *"Modern life takes place onscreen."*[233]

1.6.- FASES DEL PROYECTO

El trabajo de investigación que sigue ha tenido un largo proceso de elaboración, que se inicia como consecuencia de mis otras investigaciones previas. El año 2002 se me concede una Beca de Iniciación a la Investigación por parte de la Universidad de Granada para el desarrollo de un proyecto que planteaba un análisis de la construcción del cuerpo a través de los mandatos del discurso hegemónico (*Espacios Híbridos: la Corporalización de la Norma y la Normalización del Cuerpo*). En dicha investigación se planteaba cómo el cuerpo y la identidad eran espacios dialécticos donde confluían mecanismos de poder y resistencia. El género, el cuerpo, la etnia, la raza, ..., se analizaban desde esa perspectiva poniendo en relación los discursos sobre los imperativos identitarios y las construcciones del cuerpo en las representaciones artísticas contemporáneas.

En esta línea, tanto a nivel teórico como a nivel práctico, mi trabajo ha ido desarrollándose en torno a nociones como cuerpo, identidad, representación, poder, resistencia... Desde hace años vengo trabajando con las políticas de representación del cuerpo y el sexo, con las política corporales, desde diferentes frentes (la metáfora bélica no es baladí): desde la propia existencia, la docencia, la investigación y la creación.

Es a raíz de la asistencia al curso ofertado por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) de 2003: *Maratón Posporno*, que comienzo a prestar especial atención a uno de los temas que habían sido abordados tangencialmente, tanto a nivel teórico como práctico, en años anteriores. A partir de este momento comienzo un proceso de investigación (teórico-práctica)[234] que ha llevado a la elaboración de la

---

[232] KELLNER, Douglas. *Cultura Mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno...,* Op. cit., p. 103

[233] MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to Visual Culture*. Op. cit., p. 1.

[234] En el marco de un curso sobre *Teoría Queer* impartido por la UNED durante el Curso 2003/2004 elaboro varios trabajos audiovisuales utilizando estrategias de la pornografía alternativa (Serie Post-Lesx). Uno de estos trabajos se exhibió en el contexto del Congreso: *Géneros extremos, Extremos genéricos. La Política cultural del discurso pornográfico,* Universidad de Cádiz (Abril, 2004), y en el

investigación desarrollada en este trabajo. Muchas han sido las rutas visitadas y habitadas antes de recalar en este proyecto concreto, que tiene en el 2007 uno de sus puntos relevantes con la obtención del DEA. Mi labor investigadora desde el 2005 se complementa con mi labor como docente de Artes Plásticas y Diseño en la Escuela de Arte de Granada, donde imparto clases de Fotografía, Publicidad y Proyectos Artísticos. El Ministerio de Educación me concede en el año 2011 una Licencia de Estudios para finalización de tesis doctoral durante el curso 2011 /2012, gracias a la cual he contado con el tiempo suficiente para concluir este proyecto.

La metodología de trabajo seguida ha dividido el proyecto en una serie de fases, que han seguido un desarrollo circular, coincidente con nuestra apuesta metodológica de fusión de límites entre lo teórico y lo práctico y con el perfil metodológico, heredero de las Ciencias Sociales, de la Investigación-Acción. De este modo, podemos dividir el trabajo realizado en los siguientes apartados:

En un **primer momento**, y tras el primer contacto con material pornográfico audiovisual alternativo al comercial, así como las reflexiones teóricas de algunxs de lxs teóricxs del tema, comienzo a hacer acopio, revisión y análisis de material de lo que más tarde explicaremos que es la pornografía alternativa (así como de pornografía comercial). Al mismo tiempo que me voy haciendo con esos trabajos, comienzo a buscar documentación teórica sobre la pornografía en general y la pornografía alternativa en particular.

En una **segunda fase** se selecciona parte de las producciones audiovisuales y textos localizados y comienza un proceso de ordenación de ello, lo que permite tener una idea general del estado de la cuestión. Mientras que los textos en relación a la pornografía comercial se limitan en su gran mayoría a textos jurídicos, legales, psicológicos o sociológicos que indagan en el impacto que puede tener el consumo de pornografía; los textos en relación a la postpornografía son prácticamente inexistentes, ubicados en territorios disciplinarios difusos, sobre todo procedentes de la teoría fílmica, teoría crítica del arte, estudios gays y lésbicos y teoría queer. Mientras que esta producción se encuentra en lengua principalmente anglosajona, la producción en castellano brilla por su ausencia, salvo honrosas excepciones puntuales y tangenciales.

En cuanto a la producción visual postpornográfica, ésta se encuentra igualmente dispersa y resulta complicado tanto localizarla como situarla en un continuo que se presenta a veces confuso. La producción de pornografía comercial, en cambio, no tiene tanto problema de localización sino de extensión. La industria ha sido tan prolífica desde que apareció, que implica un vasto dominio difícil de abarcar en un primer momento.

Lo que podíamos llamar la **fase tres** del desarrollo de nuestra investigación, vino dada por la necesidad de encontrar herramientas metodológicas que nos ayudaran en el análisis del objeto de estudio que se perfilaba en el camino elegido. Esta fase implicó un proceso de documentación exhaustivo que localizara el conjunto de criterios que entendí ineludibles para el proyecto. Dado que no se iba a adoptar una única óptica, resultó un debate rico y productivo buscar la combinación más adecuada para abordar el trabajo desde una perspectiva combinada, que diera cuenta de los fuera de campo que entendía

---

MACBA, en el contexto del programa de Tecnologías del Género (mayo, 2004), así como en la mesa redonda que tiene lugar en el Palacio de los Condes de Gabia, Granada, dentro del ciclo de cine *Mirando Nosotras*, Asamblea de Mujeres "Mariana Pineda".

se habían venido produciendo en la mayoría de los acercamientos a la representación del sexo. En este caso, la metodología resultaba tan importante como la elección del objeto de estudio. Sólo la combinación de ambas cuestiones podían revestir de innovación y rigor esta investigación y su desarrollo.

El **cuarto momento** llega con el desarrollo de un análisis crítico del material conseguido , a través de las herramientas de la metodología elegida. Al comparar las producciones de ambos tipos de pornografía, surgen tantos puntos de confluencia como de disidencia y, sobre todo, comienza a coger cuerpo la hipótesis que habíamos intuido al comienzo del proyecto. Las producciones de la representación del sexo suponen una de las más importantes plataformas de construcción del cuerpo, las identidades y las subjetividades. Un extenso campo de poder y de resistencia.

En esta cuarta fase, se establecen conexiones con otras representaciones del sexo: tanto en el ámbito médico, como en el publicitario y en el artístico. Desde el comienzo de la investigación, las producciones artísticas han estado presentes, no ya por pertenecer a nuestro campo de estudio, formación y creación, sino por hallarse íntimamente relacionadas y confundidas con gran parte de la producción postpornográfica.

La **quinta fase** del proyecto llega con el desarrollo teórico del proyecto. Comienza el proceso de redacción, mientras continuamos con el análisis crítico, comparativo y la adquisición de nuevo material. En este periodo surgen también nuevas producciones teóricas que son incluidas en la documentación localizada y manejada desde el comienzo.

Una **sexta fase** resulta de la vuelta de nuevo a la localización de material. Según avanzan el análisis, y las reflexiones y conclusiones que se derivan de él, se abren nuevas perspectivas que nos hacen volver a buscar nuevas producciones que en principio habíamos descartado o que no habíamos considerado con anterioridad. De esta forma la investigación se va enriqueciendo con nuevas perspectivas y nuevos puntos de vista que amplían el territorio del trabajo.

La **séptima fase** repite cíclicamente las fases anteriores. Localización, selección de material teórico y práctico, análisis crítico, redacción,...

La **última fase** del desarrollo de la investigación viene precedida por un ajuste de calendario que cierra el proceso y que se dedica a revisar lo escrito y lo investigado, invistiéndolo de un acabado que condujera a la elaboración de las conclusiones finales de la investigación, entendiendo que quedan puertas abiertas a futuras investigaciones que partirán de algunas cuestiones que hemos planteado.

A lo largo del desarrollo de las fases comentadas se ha ido asistiendo a diferentes eventos relacionados con nuestra investigación, tanto Seminarios y Cursos (algunos de los cuales se han señalado en el apartado 1.2 (CERCANÍAS CONTEXTUALES Y MOTIVACIONES PERSONALES)), Muestras de Cine Pornográfico y Postpornográfico (Festival *HeatGay* de Barcelona, donde se le hizo una retrospectiva a Bruce Labruce, 2006; *Muestra Marrana*, Hangar, Barcelona, 2009 y 2010; Festival Internacional de Cine Lésbico, Gay, Transexual de Madrid, ediciones desde 2007 hasta 2011;...), Exposiciones (igualmente referidas en el apartado 1.2, así como algunas de la más relevantes del apartado 1.1, desde el 2002); Performances (en el contexto de algunos de

los Cursos y Seminarios a los que he asistido tuvieron lugar performances por parte de artistas relacionados directamente con la representación del sexo. Así: Sun Black Productions, Laszlo Pearlman, Del Lagrace Volcano, Annie Sprinkle, Elizabeth M. Stevens,...). En todos estos eventos siempre que se ha considerado pertinente, se han hecho contactos con diferentes teóricxs y artistas, con los que se han comentado algunos aspectos de su trayectoria, de sus planteamientos y de mi investigación en curso. Todas estas aportaciones han sido ampliamente valiosas. Quede patente mi agradecimiento.

Del mismo modo se ha participado como conferenciante o profesora en diferentes eventos, lo que ha permitido exponer algunos de los planteamientos del trabajo en diferentes contextos académicos y extraacadémicos, siendo una fuente interesante de feedback y de aportaciones varias (Ciclo de Conferencias *Arte y Cultura Queer*, Instituto de la Mujer, Granada, 2005; Curso *Tacto contacto: Piel, Danza y Artes Plásticas.* Formación Continua. Universidad de Granada, 2006; Programa De Doctorado: *Lenguajes y Poética del Arte Contemporáneo* (Curso *Intensive Live Art: Live Art Development Agency*), Universidad de Granada, 2008-2011); Curso *La Ribot*. Programa de Doctorado *Lenguajes y Poética del Arte Contemporáneo*, Universidad Granada, 2010;...). Las publicaciones que se han realizado en este tiempo sobre el tema, han sido igualmente un apartado importante que ha atravesado las fases de este proyecto ("Políticas artísticas discursivas y estado español" HUM 736: Papeles de Cultura Contemporánea, Universidad de Granada, pp. 22-33, 2005; Vellarino Albuera, Susana. "Cuerpo y piel al límite" Teodosio 5, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo de Andalucía, Sevilla, pp. 10-15, 4º trimestre 2007; "La representación sexual, la institución artística, la identidad y las fisuras" HUM 736: Papeles de Cultura Contemporánea, Universidad de Granada, pp. 114-139, 2009;...).

Como se comentó al principio, las fases en las que se ha dividido el trabajo han seguido un orden cronológico, sin que por ello haya sido lineal en todo momento. De los resultados de cualquiera de las fases en las que se dividió el trabajo surgieron dudas, nuevas posibilidades, retos, nuevas perspectivas,... que hacían retomar fases anteriores o remodelar los resultados de las mismas. Una dinámica muy acorde con nuestro punto de partida y nuestra declaración de intenciones.

1.7.- RUTAS METODOLÓGICAS / ESTRUCTURACIÓN DEL TRABAJO

La metodología de la que hemos partido ha estado presente desde el comienzo de esa línea investigadora de la que hemos hablado. No participando del discurso único, ni de la verdad objetiva unidireccional, nuestra **metodología interdisciplinar** ha bebido de diferentes fuentes y se ha nutrido tanto de posicionamientos académicos como de propuestas activistas de políticas culturales no normativas, así como de análisis visuales de trabajos artísticos y cinematográficos.

En esta manera de trabajar la investigación se encuentra **contextualizada** en todo momento y se hace una declaración de principios responsable desde la que nos posicionamos a la hora de desarrollar nuestro análisis. Del mismo modo, este proceso de contextualización abarca nuestro acercamiento a los productos visuales que pretendíamos analizar. De esa forma, el contexto de la obra, del proyecto, de la representación, a nivel socio-económico, tecnológico, geográfico, identitario,... nos ha permitido acceder a una red de significados que no habrían sido posibles desde un discurso universalista y homogéneo.

Nuestras **fuentes** han sido variadas y han abarcado contextos académicos y plataformas culturales y contraculturales. Las teorías académicas, las herramientas disciplinarias, las prácticas de la calle, las metodologías híbridas, las exposiciones, los encuentros artísticos, los acontecimientos culturales, las ferias eróticas, el mercado, Internet,... de las que nos hemos nutrido ayudan a responder a las cuestiones teórico-prácticas, académico-políticas que se plantean al acercarnos a un producto de la cultura visual como es la representación audiovisual del sexo.

Con la lógica del **collage** se va componiendo y descomponiendo un paisaje de fallas y de intersticios, de puntos de fuga y de grietas, sumidxs como estamos en el límite mismo del margen. Nuestro posicionamiento nómada (entre la teoría y la práctica, entre lo académico y la calle, entre el producto artístico y el cultural, entre lo cultural y lo contracultural,...) nos ha permitido fluctuar entre espacios diferenciados que han ido mostrando sus conexiones y relaciones. Hemos ido conectando difentes ámbitos socio-culturales-artísticos y dando cuenta de la relación de dependencia entre todos ellos. De esa manera, se han creado cartografías nuevas o renovadas desde el prisma que proponemos. Se trazan cartografías porque vamos señalando espacios de concentración de significados y sobre todo de significantes. En estos nódulos productivos nos detenemos a través de mapas que se van construyendo en el proceso y que confluyen con otros mapas que cartografían otros espacios que pueden encontrarse en niveles diferentes.

> *"Lo que llamamos un "mapa" o, incluso, un "diagrama" es un conjunto de líneas diversas que funcionan al mismo tiempo (las líneas de la mano dibujan un mapa). Hay, en efecto, líneas de muy diversos tipos, en el arte y también en la sociedad o en una persona. (...) En una cartografía sólo podemos marcar caminos y movimientos, con sus coeficientes de fortuna y de peligro."*[235]

Como advertíamos al comienzo, no trazamos líneas unidireccionales, sino de desplazamientos a través de redes de interconexiones de significados múltiples. El proceso de montaje llevado a cabo con ello no permanece oculto. La **postproducción** supone la metáfora audiovisual más adecuada para acercarse a un método de análisis y reflexión de los productos visuales (y entre ellos de los productos artísticos).

El **giro metodológico** propuesto por Foucault, y cuya base será utilizada por parte de los planteamientos de los estudios visuales para acercarse al "objeto artístico", nos permite seguir el carácter productivo de algunas reflexiones que giran en torno a la representación del sexo (y, por tanto, de la pornografía y la pornografía alternativa). En ese sentido, y atendiendo a nuestro objeto de estudio, la pornografía y la postpornografía no van a ser abordadas desde el prisma de la prohibición y la censura, desde el discurso de lo no permitido y su liberación, sino como plataformas centrales y productivas en los discursos sobre sexualidad y cuerpo y en la propia construcción de las identidades y subjetividades.

A lo largo de este trabajo de investigación seguimos dos **ejes** discursivos: el discurso de la pornografía y el discurso de la postpornografía y un **vehículo** mixto de análisis: análisis formal y discursivo de la representación visual. Los resultados de este recorrido es un conjunto de confluencias y disidencias entre ambos discursos, y una cartografía conectiva que nos permite acercarnos a los fenómenos visuales de la

[235] Gilles Deleuze en: *Libération*, 23 de Octubre de 1980, conversación entre Gilles Deleuze, Christian Descamps, Didier Eribon y Robert Maggiori, publicada en: DELEUZE, Gilles. *Conversaciones 1972–1990*. Valencia: Pre–textos, 1995. (Primera edición: *Pourparlers 1972–1990*. Paris: Minuit, 1990), p. 55.

representación del sexo desde una perspectiva múltiple, que hace confluir diversos campos de estudios y prácticas.

Dentro de ese recorrido localizado, centrado en el margen, atendiendo a los mecanismos de poder y las biopolíticas, la performatividad y la deconstrucción de la verdad del sexo establecemos puntos de inflexión a través de producciones pornográficas y postpornográficas audiovisuales.

> *"Es como un grupo de anillos entrelazados. Cada anillo, o cada meseta, debería tener un clima propio, un tono o un timbre propio. (...) Cada anillo o cada meseta debe, pues, trazar un mapa de circunstancias, y por eso cada una tiene una fecha, una fecha ficticia y una ilustración, una imagen."*[236]

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El **primer capítulo (2.- Aclaraciones en torno a la Pornografía.)** abordado de la investigación es un conjunto de cuestiones planteadas en relación al objeto de estudio. Una forma de enmarcar los límites conceptuales del término en los que nos íbamos a mover, y una forma también de aclarar cuestiones que relacionaban la pornografía con los sistemas de representación visuales y las políticas del cuerpo.

El punto de partida con el que comenzamos, pues, tiene mucho que ver con los textos ya publicados en relación a la pornografía, y es el problema de la definición. Consideramos que era imprescindible abordar esta cuestión no porque queramos añadir ninguna fórmula mágica que elimine para siempre las disertaciones en relación a los límites definitorios de lo que puede ser considerado pornografía o no, sino porque entendimos la necesidad de abordar qué función podía cumplir esta dificultad de definición. Consideramos, igualmente, que el hecho de ser una cuestión tan ampliamente debatida y que ha dado lugar a posturas tan enfrentadas tenía que ver con el carácter productivo de la misma. Así, en este primer apartado que nos acerca a nuestro objeto de estudio, damos cuenta del carácter productivo que dicha ambigüedad genera. El control al que se va a someter la sexualidad, las prácticas sexuales o las identidades va a ser una de las consecuencias directas con las que nos vamos a encontrar. Desde esa perspectiva de acotación productiva, íbamos poniendo en marcha el giro metodológico de Foucault al que hacíamos referencia.

Un segundo punto, también relacionado con la definición de pornografía, nos permitía situar a ésta en el mismo centro de los **sistemas de representación**. La representación pornográfica, ubicada ya dentro del amplio abanico de los productos visuales, no escapaba al análisis que, desde la perspectiva de los estudios visuales, conectaba imágenes procedentes del porno con imágenes procedentes del ámbito artístico.

No se trata, en este caso, de establecer unos límites férreos en relación a nuestro campo de estudio, sino de aclarar nuestro punto de partida con respecto a nuestro objeto de estudio. La pornografía entendida como representación implica una declaración de intenciones que atañen a la consideración de la verdad y la representación de la misma, al carácter productivo de determinadas representaciones como realidad y su iterable éxito, a los planteamientos en relación al sexo, las identidades y las políticas del régimen de representación de la cultura occidental (y esto incluye las representaciones artísticas y culturales, pero también las médicas, científicas,...)

---

[236] Ibidem, p. 52. Refiriéndose a la estructura de su obra: *Mil Mesetas*. (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y equizofrenia*. Op. cit.)

Una vez ubicado nuestro objeto de estudio del lado de la representación, una cuestión más se hacía perentoria, la **representación de la verdad** y su relación con el simulacro. Un análisis que se extenderá a lo largo de toda la investigación y del que hacemos, en este subcapítulo, un ejercicio genealógico para ubicarnos en las consideraciones de las que emana el privilegio de verdad con el que juega el lenguaje de la pornografía, recorriendo para ello el territorio de la fotografía y el del documental cinematográfico. En estos trazados vamos a ir localizando los mecanismos técnico-formales y discursivos que han ido construyendo géneros que aparentemente se relacionan de forma cuasi-no mediada con la realidad.

Si, en el punto anterior llegábamos a la conclusión de que la representación formal y discursiva puede construir realidad, en éste se nos hace necesario abordar el tema de la **performatividad en la pornografía**. Una cuestión que en principio nos hace relacionarnos tanto con los presupuestos de Foucault y Butler, como con los de las teóricas del movimiento anti-pornografía (MacKinnon y Dworkin). En esta batalla dialéctica, señalamos las fallas del discurso que ha pretendido ver en la pornografía un acto performativo de violencia contra las mujeres, rebatiendo, desde el punto de vista de la performatividad, tales aseveraciones.

3.- Los Comienzos De La Industria Pornográfica. Deep Throat. 1972-1981

Una vez ubicado nuestro objeto de estudio y las herramientas con las que nos vamos a acercar a él, pasamos en el **Capítulo 3** a abordar nuestro análisis dirigiéndolo hacia el establecimiento de la industria pornográfica tal y como hoy la conocemos. El desarrollo de la investigación comienza analizando una de las películas más relevantes (ha sido considerada la más importante en numerosas ocasiones) de la pornografía audiovisual, *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972). Esta película nos sirve de excusa para analizar los comienzos de la industria y para ir determinando algunas de las cuestiones claves que dieron lugar a la misma y que sentaron las bases de lo que sería en el futuro. Y ello referido, por un lado a cuestiones del propio negocio, por otro, a elementos formales y, cómo no, a ejes discursivos.

Empleando las herramientas más arriba comentadas, comenzaremos **ubicando** contextualmente dicha producción y la red de discursos con los que se conecta. Desde estos planteamientos y sin perder de vista nuestra hipótesis, nos planteamos evidenciar los mecanismos subyacentes a la construcción de la representación pornográfica que la conectan con las herramientas de control y producción del discurso no pornográfico. Se enlazan estos análisis, igualmente, con los discursos subyacentes en el ámbito artístico, hallando conexiones con otras representaciones culturales. En este marco se van ubicando aquellos trabajos, autorxs o géneros y subgéneros que encarnan una especial importancia dentro del desarrollo del discurso de la incipiente industria pornográfica.

En un segundo momento, entramos a **deconstruir** los mecanismos por los que los discursos analizados se materializan en la producción pornográfica. Así, se desgranarán los mecanismo técnico-formales e ideológicos por los que el producto visual se construye, examinando los dispositivos de producción, distribución y exhibición del mismo y las consecuencias discursivas que de ello se derivan. De esta forma queda evidenciado cómo los aspectos analizados de la representación sirven a

modo de producción del *grado cero* de la representación. Con el análisis de *Deep Throat*, se estaban estableciendo las bases de lo que sería el largometraje hardcore de los setenta y lo que sería más adelante toda la producción audiovisual pornográfica hasta nuestros días.

En los siguientes apartados, se atiende a las **relaciones discursivas** que la pornografía va a establecer desde el mismo momento en que aparece en la escena pública. Por un lado, con las políticas gubernamentales y las gestiones bélicas, por otro, con la sexología y los discursos médicos y académicos sobre el sexo (que habían proliferado desde los años cincuenta y se habían multiplicado en los sesenta) y, por último, con la producción cinematográfica del momento, con quien mantiene vínculos especialmente productivos.

4.- La Estandarización de la Institución Pornográfica. 1981-1985

El **Capítulo 4** se abre con la fecha de 1981, una fecha clave y simbólica en la que se detecta el primer caso de SIDA en el mundo, entra en la presidencia estadounidense el gobernante que dará un giro a las políticas económicas y sexuales de occidente y el nacimiento de la MTV, que precede en meses al del videocasette.

Habiendo realizado la primera incursión en los inicios gloriosos de la industria pornográfica, las políticas sexuales van a sufrir un punto de inflexión importante que va a alterar considerablemente la representación del sexo y los cuerpos y, con ello, la representación pornográfica. La aparición del SIDA marcará un cambio radical en los discursos sobre el sexo, los cuerpos, las identidades, la contaminación y las políticas, que no serán abiertamente enfrentados hasta la segunda mitad de la década.

Los ochenta se presentan como los años en los que la industria pornográfica del audiovisual establece unos códigos de producción fijos (apuntados en la década anterior) que perduran hasta la actualidad. Los cambios socioeconómicos, las políticas sexuales y sanitarias, la crisis del cine, la irrupción de la posmodernidad en la práctica artística,... son analizados en relación a la producción pornográfica de esta segunda época de la industria.

Para ello, trazamos un recorrido que comienza con el **final del periodo anterior** y las transformaciones que irá sufriendo la representación del sexo en la recién estrenada década de los ochenta.

Una cuestión va a impregnar a partir de ahora todo el panorama de la representación, aunque especialmente la representación del sexo se verá afectada por ello: **la fragmentación y la visibilidad**. Se asiste en los ochenta a una obsesión por la localización en el fragmento, por la parcialidad del mismo, por la desubicación de una representación que se vuelve cada vez más fragmentaria, pero no por ello más localizada, sino más universal. El grado de abstracción al que se llega sitúa al sexo en el altar de la objetividad. Las ciencias se han encargado siempre de encontrar la verdad en la disección, en el fragmento visible, en la reiteración de la mirada,... Esos van a ser los presupuestos a través de los que trabaje la pornografía y, para hablar de ellos, nos deslizamos por los caminos de la cinematografía, la producción artística y la obsesión por lo visible, lo representable y la realidad. Un recorrido que pondremos en relación con los planteamientos del cambio de régimen escópico que surge a finales del siglo XX.

En un tercer subcapítulo nos detenemos en analizar lo que se dio en llamar **primera revolución del vídeo** y en las repercusiones que la aparición de reproductores de vídeo caseros, cintas de vídeo y cámaras domésticas integradas tuvo en diferentes campos de la representación audiovisual.

Así, se analizan, desde una perspectiva tecnológico-discursiva, los cambios provocados en el propio ámbito tecnológico y cómo éstos fueron en parte impulsados por la industria pornográfica, su lógica económica y el perfil de un público que pedía más productos pornográficos disponibles.

En otro de los apartados se indaga en la relación compleja que la televisión ha mantenido siempre con el vídeo. Cómo, habiendo surgido del entorno televisivo, el vídeo se presenta como una amenaza a la lógica de funcionamiento de la televisión que deja de tener el monopolio de la imagen del mundo en los hogares.

El Videoarte es analizado con respecto a estos cambios, sin dejar de lado la relación de oposición que éste ha mantenido desde el comienzo con la televisión. Los años ochenta traerán un cambio radical con respecto a esta relación, que, dados los cambios producidos en la televisión, que entre otras cuestiones, se volvía más global y espectacularizada, comenzará a ser fructífera a través de figuras como la de Nam June Paik. Un conjunto de obras serán expuestas para entender los modos en que el arte responde a los cambios tecnológicos que tienen lugar en estos años. La manipulación y la experimentación con la imagen serán mecanismos de producción para los artistas interesados en el nuevo medio. El arte, como la pornografía, han sido los dos únicos campos de lo visual que han arriesgado con la tecnología. Ambos han sabido aprovechar los nuevos lenguajes, medios, mecanismos, que se han puesto al alcance para su propio beneficio, como herramientas de sus propios discursos. Un medio que revoluciona también la forma en que las performances se habían relacionado con los sistemas de grabación audiovisuales anteriores. Del mismo modo, surgen nuevas fórmulas artísticas, como la videoinstalación, que alteran de modo radical las formas en que consumimos, y nos relacionamos, con las imágenes y el arte.

La crisis provocada en la industria cinematográfica participa también de ese cambio radical en el sistema de representación de una sociedad, básicamente, visual que se somete a cambios radicales en la forma, no ya de producir imágenes, sino en la manera de distribuirlas, exhibirlas y consumirlas. Con la aparición del vídeo se llegó a decir que el cine había muerto, una muerte de la que inmediatamente resurgiría cuando entendió que las reglas del juego habían cambiado y que el negocio tenía que reestructurarse. Pero los cambios en el cine comercial no venían sólo de la mano del negocio de la producción o de la distribución, sino que tenía que adaptarse a unos tiempos donde lxs espectadorxs se negaban a ser elementos pasivos de su paisaje visual diario, donde la interactividad había aparecido en el horizonte para quedarse y donde la población, a la que se dirigía, había cambiado radicalmente de expectativas.

El último asalto por parte del vídeo le tocaba a la pornografía. La industria entendió, desde el principio, que el mundo del audiovisual había cambiado para siempre y se adaptó antes que nadie a las nuevas circunstancias. Nuevos productos, más demanda de los mismos, pérdida de calidad en las producciones,... Si alguna vez el porno había soñado con parecerse a Hollywood, el comienzo de la década de los ochenta no parecía ser el momento apropiado. Cómo la pornografía sorteó la crisis provocada por la aparición del vídeo y cómo resurgió de la misma más fortalecida que ninguna otra industria, son cuestiones que analizamos no ya desde una perspectiva tecnológica o formal, sino en relación a los discursos sobre el sexo, la representación, la realidad del sexo y, algo que no había tomado forma hasta ahora, la interactividad.

Los recorridos que acabamos de referir se van intercalando unos con otros, haciéndose evidente la interdependencia de las representaciones visuales en nuestras sociedades y cómo la gestión de las pantallas se convierte en uno de los mecanismos del poder difuso de las sociedades tecnologizadas.

El **subcapítulo cuarto**, refiere y analiza los mecanismos técnico-formales por los que se construye el sexo como plataforma de control sexual e identitaria. Si ya comentábamos cómo, a partir de comienzos de los años setenta, se habían establecido una serie de "normas" a la hora de producir la imagen del sexo, la representación sexual, el grado cero de representación que le habíamos llamado, es ahora cuando surgen códigos de representación estrictos. Estas "fórmulas" de creación de imágenes tenían que ver con varias cuestiones, y así lo analizamos: por un lado, con la estandarización no ya de la pornografía, sino de los mecanismos de visualización y de producción de la verdad del sexo. Por otro lado, la aparición de nuevas tecnologías de la imagen, así como nuevos sistemas de producción y distribución de material pornográfico, animó a muchas personas a convertirse en productores de porno. Si la gente de a pie quería producir una peli porno había que mostrarles cómo hacerlos y, para mediados de los años ochenta, esa cuestión no entrañaba ningún secreto. El análisis de estos mecanismos y la deconstrucción de los mismos nos ayudan a localizar las políticas sexuales subyacentes en la producción de pornografía de aquellos años.

En estos códigos estrictos de representación encontramos el elemento clave de realidad, de presentación, frente a la representación, de "no simulación", la figura, a partir de ahora, necesaria para la representación del sexo real: **el plano de eyaculación**. Aunque este plano no aparece por primera vez en estas producciones, es ahora cuando alcanza su plenitud. Desde este momento se acuerda, y así se mantiene hasta el día de hoy, que es el plano "real" por excelencia. La obsesión por la fragmentación y por la visibilidad encuentran su clímax en el primer plano de un pene que expulsa semen. A partir de ahí, de esa construcción, toda producción pornográfica irá encaminada a producir dicho plano. Un plano que adquiere función narrativa y probatoria plena. Pero el *cum shot* se revela como una **incapacidad representacional** por cuanto es una expresión de, al menos, dos fallas: la primera en relación a la representación del placer masculino heterosexual, donde la ideología masculina reclama la penetración y posesión del cuerpo de la mujer; la segunda, en cuanto se convierte en un reflejo de su propio placer, aun cuando uno de los objetivos últimos fuera la localización del placer femenino. En el análisis llevado a cabo de esta figura formal de la pornografía, iremos trazando conexiones entre las políticas sexuales, los discursos sobre la enfermedad (el semen pasa a ser elemento tóxico en tiempos del SIDA), la crisis de la masculinidad o las políticas censoras aplicadas a la producción artística.

Una vez analizado el elemento principal de la construcción del porno, nos detenemos en otra novedad de la industria: **los subgéneros del porno**. Con el título: *Del porno como género a los géneros del porno*, nos adentramos en uno de los cambios más dramáticos provocados por la incursión del vídeo en la pornografía: la especialización. La hiperproducción que acompañó a la entrada del vídeo (una acumulación de las películas y cortos de 35, 16 y 8 mm, que se pasaron a vídeo, más la producción de bajos costes que inundó el mercado) no llevó consigo una experimentación artística, sino una homogeneización a la hora de producir una película pornográfica.

La aparición del mando a distancia y su aplicación a los reproductores de vídeo consiguieron reducir drásticamente la necesidad del argumento en las películas

pornográficas. La compilación, ese nuevo género pornográfico, recogía los momentos de clímax de escenas sexuales de películas anteriores, con una estrategia que se comunica con los procesos de apropiación y postproducción que nos vamos a encontrar en otros ámbitos. Uno de ellos es la **producción artística**.

En este apartado analizamos las consecuencias que va a tener este tipo de nuevas producciones de reciclaje en relación con las políticas sexuales, la representación del sexo y la relación de las personas con el mundo de la imagen. La interactividad que acompaña al mando a distancia, al reproductor de vídeo y a las vídeo-cámaras, convierte la figura del espectador pasivo en un conjunto de espectadorxs activxs que demandan productos bajo criterios de consumo identitario. Del mismo modo, nos detenemos en las consecuencias derivadas de la ampliación del público consumidor de pornografía: del hombre heterosexual (mayoritariamente, aunque el porno gay constituyó desde el comienzo de la industria un nicho relevante, la mayor parte del negocio se apoya en el porno heterosexual), a la mujer heterosexual y a la pareja como espectadora. Los cambios en la distribución y espacios de consumo también llevaron asociados cambios que analizamos en este apartado.

A través de las categorías de los diferentes géneros pornográficos iremos deconstruyendo los mecanismos por los que toman forma y se refuerzan las categorías políticas del cuerpo referidas a la etnia, el sexo, el género, la edad,... comprobando cómo los catálogos del porno son un decálogo de alta política identitaria.

En el **último subapartado** analizamos el producción de uno de los directores más relevantes de la industria pornográfica: **John Stagliano**. Su trabajo, que se desarrolla desde la década de los ochenta, ha dado lugar a la creación de un género pornográfico específico que puede considerarse, en este momento, el género con más éxito de toda la industria: el Gonzo. La forma que adquieren las producciones gonzo se encuentran a medio camino entre el *cine directo* y el *cinéma vérité*, si entendemos por el primero un tipo de cine basado en el documental de observación y la no intervención del realizador y, al segundo, como una cinematografía que, dentro del cine de realidad, permite la intervención de lxs realizadorxs. Una forma de hacer porno que combina la obsesión por la representación de la verdad del sexo, la nueva figura del amateur (que aparecía con la primera revolución del vídeo), la interacción de lxs espectadorxs y un cambio radical en el punto de vista que más adelante asumiría un movimiento como Dogma95.

5.- Segunda Revolución del Vídeo. Rod Hudson, Meese y la Videocámara HD. 1986 - 1989

En el **Capítulo 5** hemos querido condensar algunos aspectos de la década de los ochenta que tienen entidad propia, que se relacionan con cambios en la tecnología vídeo y que se enmarcan en un proceso complejo que combina las políticas del SIDA, la persecución contra la obscenidad y la transformación de una sociedad con respecto a los sistemas de representación visual, que alteraría de forma irreversible el curso de la imagen en nuestras sociedades.

La desaparición de los límites entre lo real y lo hiperreal, la tan anunciada disolución de la pantalla que nos muestra el mundo, que se ha convertido en la realidad absoluta (no frente a otra que sea más real, sino que ha alcanzado el más alto grado de producción de verdad), nos implica en un movimiento de integración con el medio que,

a mediados de los 80, se vislumbraba irrumpiendo **la pornografía amateur** en la industria del porno y haciendo que los cimientos de ésta volviesen a temblar.

Lo que Stagliano estaba proponiendo con su nueva forma de hacer pornografía era el sueño de lxs espectadorxs del porno: ser la estrella, atravesar la barrera que me separa de ser yo quien dirija la escena, quien controle la imagen. Este sueño tomó forma en cuanto apareció la *camcorder* a mediados de los ochenta. Lo que impulsa el movimiento amateur es la posibilidad de acceder a sexo "real", no a una representación del sexo.

En el segundo apartado del capítulo revisamos qué ocurría con **la producción artística** en la segunda mitad de la década de los ochenta. En este sentido nos encontramos con tres corrientes que se desarrollan en estos años: por un lado, analizamos la utilización de nuevos medios digitales. La producción artística, como vemos a lo largo de la investigación, se ha caracterizado por ser especialmente rápida y flexible para incorporar las nuevas tecnologías. Desde el punto de vista de la experimentación, revisamos algunos ejemplos de obras y artistas que utilizaron los incipientes medios digitales como herramientas de producción de nuevas imágenes y obras, si bien es cierto que desde una óptica bastante formalista.

Por otro lado, tenemos la exaltación de la video instalación. Una fusión entre la obra de arte total y la presencia globalizada de la imagen a través de pantallas y satélites, que consiguieron sumergir a la sociedad de los ochenta en un mar de pantallas, que tan sólo vaticinaba, ligeramente, lo que ocurriría en la década siguiente. La obra multimedia tecnologizaba a pasos agigantados el ámbito artístico, al mismo tiempo que persistían las críticas a la televisión y a la saturación de imágenes en las que se sumía la existencia de una humanidad globalizada y comercializada.

La última tendencia que encontramos en este periodo es la del arte activista. La herencia del activismo de las propuestas feministas en el arte de los años sesenta y setenta, unido a los cuestionamientos sobre el cuerpo que se producen en numerosos artistas, que ponen en jaque la masculinidad, desembocan en propuestas múltiples de desplazamientos identitarios más acordes con los tiempos. Los Estudios Culturales, los Estudios de Género, los Estudios Gay y Lésbicos y los Estudios Poscoloniales se encuentran presente en esta nueva era. El apropiacionismo, el reciclaje y la producción personal estarán presentes en el arte activista de los años 80. Se responde a las industrias culturales mediante procesos artísticos contestatarios de estructuras híbridas, donde el vídeo no es más que una de las múltiples herramientas empleadas. Aunque analizamos algunas cuestiones en relación a este nuevo arte activista, gran parte de la producción se revisará posteriormente en el apartado en el que abordemos la crisis del SIDA.

El **subcapítulo 3** aborda el tema de la censura. Revisamos acontecimientos puntuales que resultan emblemáticos del periodo de represión, control y acoso que se vivió en la segunda mitad de la década de los ochenta y que sumió a la mayor parte de las sociedades occidentales en un periodo oscuro y doloroso. En relación a esas paradas estratégicas comenzamos con las acusaciones vertidas sobre Kinsey (símbolo de la revolución sexual de los sesenta), todo un emblema de lo que se venía encima.

La alianza entre la derecha ultraconservadora y cierto feminismo en Estados Unidos compondría el tándem anti-obscenidad más combativo de la historia reciente del mundo occidental. La combinación entre políticas gubernamentales, políticas sexuales y representación visual volvía a estar en la primera línea de fuego. En este apartado nos detenemos en analizar las causas por las que surgió esa violenta ramificación conservadora dentro del feminismo, analizando las fracturas internas y los motivos de

las mismas. Se localizan acontecimientos que van componiendo un mapa que ayuda a entender la forma en que se fue generando dicha red represora y, sobre todo, las producciones a las que fue dando lugar. El movimiento pro-sexo, las posibilidades que ofrecía la aparición del vídeo, las dificultades económicas de los Estados Unidos, la proliferación de leyes anti-obscenidad ambiguas y ubicuas o la mayor producción de material obsceno por parte de la *Comisión Meese* (encargada de elaborar un informe sobre las consecuencias dañinas del material pornográfico, que se ponía en marcha justo el año en que se conocía la muerte de Rod Hudson a causa del Sida), serán elementos puestos en relación que nos irán aportando nuevas lecturas y análisis en relación a la representación del sexo como tecnología política.

La Comisión Meese sirvió de elemento distractor a la crisis del SIDA y al genocidio silencioso puesto en marcha por parte del gobierno de los Estados Unidos. Y la extensión de dicha comisión fue omnívora y alcanzó a la producción artística (a través de la NEA, por ejemplo) y localizó, tanto en la pornografía como en la producción artística, en los fluidos la representación obscena que no era tolerable. En la revisión y reflexión que hacemos de los mecanismos de ataque vamos descubriendo el funcionamiento productivo de todo el aparataje político al servicio de alta tecnología sexual.

En el último apartado de este capítulo abordamos una compleja cuestión. El **SIDA** dio el espaldarazo a las políticas conservadoras (y las políticas conservadoras ayudaron a crear una pandemia) que se iban a ir instalando en los países occidentales y que se insertaban dentro de un sistema globalizado en el que el libre flujo de capital, conllevaba libre flujo de enfermedades y peligros, que mantendrían en una constante alerta a todos los territorios del primer mundo. Se desarrollaron numerosos dispositivos de control que llevaban al paroxismo la espectacularización de la realidad y la sujeción de la identidad a través de estrategias de poder diluido.

Una de las mayores vergüenzas del gobierno de Reagan, que se saldaría con tal cantidad de muertos, que el mundo entero estaba conmocionado. En cualquier caso, las políticas genocidas en relación al SIDA no hacían más que evidenciar y explicitar las políticas sexuales y las estrategias de exclusión de las sociedades democráticas tardocapitalistas. El SIDA fue una lacra, y también fue revelador. Alrededor de la crisis se fue gestando y actuando una fusión entre activismo, política y arte que no había encontrado tal eco hasta la fecha. La representación visual fue evidenciada como herramienta de control y herramienta de resistencia y todo el arte, si quedaba alguna duda, era político (tanto las versiones formalistas, como las activistas).

A través del análisis de las producciones artísticas relacionadas con el SIDA, iremos localizando metodologías de producción de imágenes y representaciones que planteaban fisuras al sistema, no ya al político-sanitario-sexual, sino al propio sistema del arte.

Las reacciones a la enfermedad y a sus tentáculos políticos en el arte también es analizada, deteniéndonos en las diversas maneras en que el sexo heterosexual se ubicaba, ya para siempre, en el limbo del cuerpo sano, quedando el cuerpo enfermo relegado, a través de metáforas varias, a las identidades no normativas, especialmente la gay.

6.- Del comienzo de los Noventa y la Expansión de sus Tentáculos. 1990 - 2001

En el **Capítulo 6** nos adentramos en la década de los noventa. El mismo año en que moría Robert Mapplethorpe, terminaba la Guerra Fría y acababa la amenaza del comunismo. Una nueva era se abría ante occidente que lo celebró con ampulosas muestras de armonía entre los pueblos y actualizaciones colonialistas.

En el **primer apartado** analizamos la confluencia entre las nuevas guerras, la nueva comunidad internacional y económica, las tecnologías televisivas al servicio bélico y la respuesta del porno. La década de los noventa comenzaba con el final de una guerra y el comienzo de otra, y su fin, no podía ser de otra manera, fue igualmente bélico. La relación entre estos conflictos, sus signos, significados, similitudes y diferencias, nos resumen el cambio en las sociedades en las que se producen, sus aspiraciones y sus fracasos. Conectadas entre sí por cuestiones más allá de las paternofiliales (que también), las guerras de 1991 y del 2001 fueron el espectáculo de unas sociedades que iban cambiando su perfil en lo económico, lo político, lo visual y lo identitario.

La Documenta de Kassel de 1992 se presenta, en cualquier caso, como un intento por aunar lo que abundaba en fracturas y, quizá, esa búsqueda de armonía frustrada (al cisne blanco le acompañaba uno negro en el cartel del evento), ampulosa en dimensiones pero respetuosa en el paisaje, como si de un acontecimiento del que no se quiere dejar huella se tratara, era la viva representación del momento de incertidumbre que se atravesaba. Acontecimientos como éste, la Exposición Universal de Sevilla del mismo año o el *V Centenario del Descubrimiento de América*, nos dan la clave para analizar el nuevo panorama internacional y las políticas que van a desarrollarse desde esa plataforma discursiva.

Los **nuevos retos para el porno** nos permiten un recorrido por nuevas tecnologías y el cambio en los sistemas de representación del sexo que serán consecuencia, entre otras cuestiones, de dichas tecnologías. La posibilidad que ofrecía el DVD de saltar de escena en escena, acabó con la estructura a partir de la que se construía la película pornográfica, el clip era el modelo a seguir. El público se vuelve protagonista, la realidad es el tema por excelencia que ocupa la ficción de las historias televisadas. Ya no sirven las metáforas, la literalidad, como la hiperrealidad, son la norma. El fragmento es el origen del Todo.

El análisis de la recepción por parte de la industria del nuevo formato del DVD y, más adelante, de Internet como plataforma pornográfica por excelencia, nos conecta de nuevo un conjunto de discursos: tecnológicos, pornográficos, representacionales, culturales,..., a través de los que podemos ir planteando cartografías marginales para una mejor comprensión de los fenómenos contemporáneos de la imagen.

Un **segundo apartado,** dentro de este capítulo, aborda más en profundidad los cambios provocados por la aparición de nuevas tecnologías en la industria pornográfica, en particular, y en la representación visual, en general. La interacción y la individualidad serán los términos clave en este periodo.

Las nuevas guerras de formato, esta vez entre el VHS y el DVD, establecen conexiones entre la industria pornográfica y la industria de Hollywood. Para comienzos de los años noventa, el negocio de la pornografía era el modelo a seguir para el cine. Casi invencible en las diversas batallas atravesadas, se presentaba como una industria visiblemente flexible que sabía adaptarse a los vaivenes tardocapitalistas. Desde la

apareción de Internet el porno es EL modelo. Sus estrategias de producción, exhibición, distribución han sido seguidas desde territorios como la banca, el cine de Hollywood o el arte en la red. Nuevos imperios fluctuantes que se someten y resisten, de maneras diferentes, a las nuevas formas que van adquiriendo las políticas sexuales.

Internet es la metáfora perfecta para entender la evolución de nuestras sociedades, un lugar utópico, descentralizado, universal, accesible para todxs (la brecha digital es un espejismo que se pretende obviar), con el don de la ubicuidad (acabaremos por tener conexión a la red desde nuestro biocuerpo híbrido y prostético),... como dios, que está en todas parte y lo ve todo. Pero la mistificación no va reñida con el beneficio, y los flujos de información, relaciones, imágenes, imaginación y deseo que se ponen en marcha en la red son importantes fuentes de beneficio (¿deberíamos decir las más importantes?). Una tecnología que abandona definitivamente el sueño fordista y nos introduce en nuevas místicas económico-políticas de reconfiguración de nuestro mundo, nuestras vidas y nuestras experiencias, a través de la encarnación e incardinación de los flujos de información y capital en nuestras venas.

No podíamos, si hablamos de flujos politizados que invaden nuestras pantallas, nuestros cuerpos y nuestras identidades, dejar de introducirnos en otro de los nodos que hemos localizado. El **apartado 3** se adentra en las cuestiones planteadas en ese Régimen Fármaco-pornográfico del que nos habla Beatriz Preciado.

Una revisión por los flujos económicos, tecnológicos, médicos, protésicos, de sustancias farmacológicas, de alta tecnología al servicio de políticas sexuales que se funden con las estratégicas bélicas y los flujos de datos infinitos de una red que funciona, básicamente, a pleno rendimiento, al servicio de la pornografía. Defender a estas alturas la más remota posibilidad de que el porno pudiera constituir un régimen de representación visual, limitado a sus márgenes de producción y consumo directo, sería un absurdo de tal magnitud que conllevaría a un suicidio conceptual de facto. Si nos quedaba alguna duda, exploramos los múltiples rincones por donde circula la pornografía, de la mano del resto de discursos que se siguen empeñando en hablar de realidad del sexo.

El cuerpo que emerge en este nuevo sistema es un cuerpo que se torna real en tanto en cuanto se gestiona a través de la farmacología y la representación audiovisual. Ambas industrias se apoyan en una producción barata y fácil y una distribución e investigación costosa y complicada. Lo importante no es producir material, es producir necesidad y a partir de ahí, deseo. La lógica publicitaria insertada en los circuitos de moléculas sintéticas y planos cortos fluctuando por la red.

En el **apartado 5**, deconstruimos, mediante un análisis formal comparado, dos producciones pornográficas que dan cuenta de los cambios acontecidos en la producción pornográfica de las décadas de los ochenta y noventa. Con *The Adventures of Buttman* (John Stagliano, 1989) y *High Heels* (Andrew Blake, 1998) abordamos dos modos de producción pornográfica, ambos fragmentarios y fruto de su tiempo, y que dan cuenta de las diferentes estrategias que se ponen en marcha a través de la repesentación visual del porno. A partir de estas películas desentrañamos la red de conexiones discursivas que dan lugar a una nueva forma de distribuir, exhibir y producir pornografía. Para entonces, la producción pornográfica se ha extendido en un imperio y la representación pornográfica inunda las representaciones de la cultura en todas sus vertientes. Los cambios en los discursos sobre la representación y sobre lo visual estarán en la base de estas nuevas formas de enfocar lo pornográfico.

En este punto se presenta ante nuestros ojos un nuevo concepto que invita a ser desgranado y que promete ser productivo: el ***Nuevo PornoChic***. La pregunta que guía este apartado es¿qué fue lo que hizo que la pornografía saltara a primera línea de la corriente mayoritaria de la cultura? Y para dar respuesta a ello planteamos un recorrido que va desde la declaración pública y espectacularizada del presidente Clinton de que el sexo oral no era sexo, la salida de la representación sexual a los medios de comunicación de masas (donde abordamos la academia y el cine no pornográfico) y la pornificación de la televisión y la música popular.

En este recorrido nos detenemos en discursos, analizamos símbolos de la cultura popular y vamos trazando recorridos que dan pistas sobre la construcción del sexo y las nuevas tecnologías de representación al servicio de la misma.

En el siguiente apartado volvemos la vista al **nuevo catálogo** hiperespecializado de pornografía, que es en realidad un compendio de cotas de normalidad y anormalidad sexuales del nuevo milenio. Las similitudes y diferencias con respecto al catálogo analizado en la década anterior nos aportará pistas sobre los cambios acaecidos en las políticas sexuales.

Los siguientes apartados, referidos a las **productoras** y a la nueva **estrella** del cine: la porno star, nos permiten un recorrido por la industria cargado de discursos y de política. Con cada nodo conectivo se abren infinitas vías de escape que nos ayudan a componer el puzzle de la pornografía en la maraña de representaciones visuales sobre el sexo que inunda nuestras sociedades.

7.- La Postpornografía. Una nueva manera de hacer Porno. 1989-2012

En el **capítulo 7**, que no sigue la lógica cronológica que han seguido el resto de capítulos, analizamos lo que hemos venido a denominar Postpornografía, esa nueva manera de hacer pornografía que, partiendo de la representación pornográfica supone un punto de resistencia a las políticas sexuales implícitas en aquella. Decimos que este capítulo se desmarca de la línea temporal seguida hasta llegar a él porque tiene su inicio en 1989, la primera vez que se emplea el término por parte de Annie Sprinkle. Este conjunto de propuestas, discursos, modos de hacer, activismo, es paralelo al desarrollo de la pornografía convencional en los años noventa. Para abordar esta pornografía alternativa y heterogénea, establecemos una serie de localizaciones desde las que lanzar puentes que nos ayuden a completar la red de discursos y de representaciones que la componen.

Comenzamos por investigar la propia **genealogía** de esta metapornografía y nos encontramos con varios puntos hiperproductivos que van a conformar nuestro recorrido, estructurado en apartados. El primero de ellos tiene que ver con los **márgenes de la pornografía.**

La causa por la que ha sido un tipo de producción relegada al margen ha tenido que ver con el carácter disidente de las representaciones, en tanto que productoras de sexualidades no dominantes. Este tipo de marginalidad no se basa en criterios fijos, sino que fluctúa, igual que oscilan los discursos, para mantener el orden establecido. Como una biopolítica más, la pornografía convencional ha gestionado la operatividad de ese margen. Así, a menudo incorpora representaciones disidentes mediante una estrategia de neutralización y resignificación que bloquea el carácter subversivo que dicha representación pudiera tener en un principio. Es el caso de, por ejemplo, el

personaje de la lesbiana o de la transexual. A través de estas tácticas se invisibilizan las posibles representaciones alternativas de estas sexualidades o subjetividades.

De esta forma analizamos en el **primer subapartado** las representaciones de identidades sexuales excluidas en la pornografía convencional, pero que aparecen en la misma, y las ponemos en relación con aquellas donde el sujeto de la representación es el agente de la producción al mismo tiempo. En este recorrido transitamos por las representaciones visuales de la pornografía hecha por lesbianas para lesbianas, la pornografía hecha por gays para gays y la pornografía hecha por trans para trans. Las herramientas formales y los discursos políticos serán las dos vías de análisis que guiarán éste y el resto de apartados.

En un **segundo subapartado** realizamos un análisis de la pornografía hecha por mujeres, también llamada para parejas y, a veces, feminista. Muchas han sido las que han participado en la gestación de esta nueva manera de hacer porno y quizá de las más relevantes e influyentes, aún a día de hoy, sea Candida Royalle, en cuya producción nos detenemos. Entre la construcción de una pornografía para mujeres heterosexuales, que refuerzan los presupuestos de la pornografía convencional, y la experimentación con propuestas alternativas, verdaderos puntos de resistencia a las políticas sexuales, este tipo de pornografía se debate entre la convención y la alternativa.

En el **subapartado 3** nos centramos en el Alt Porn o Porno alternativo (también llamado indie o kinky). Aunque definir lo que se nos presenta como Alt Porn es complejo, sobre todo porque la etiqueta se aplica a producciones que están muy alejadas unas de otras, no ya en los modos de producción, en la estética o en la estructura económica, sino también en los presupuestos de los que parten, focalizamos nuestro análisis en los dos polos de este nuevo movimiento. A través de ellos vamos analizando las representaciones del sexo y los presupuestos bajos los que éstas se construyen, siempre en relación a la posibilidad de un discurso alternativo a la pornografía convencional.

Otro de los antecedentes de la postpornografía que podemos encontrar, dentro de la producción de porno gay y lésbico, es el **S/M**. El S/M como sistema alternativo de representación de la sexualidad ha configurado un importante precedente para algunos de los conceptos clave en postpornografía. El S/M supone un conjunto de prácticas en las que se desterritorializa la producción de placer y que no se limita temporalmente al momento de visibilización relativa del mismo (el S/M gay y lésbico se encuentra en estos momentos más visibilizado que el heterosexual, lo que es coherente con las categorizaciones de práctica sexual perversa y, por tanto, con mayor justificación dentro de otras prácticas "anormales").

En el **apartado 2** (*Arte desde el margen. Las fisuras del sistema artístico*), nos centramos en aquella producciones que, desde el ámbito artístico, han planteado fisuras en el mismo. Por un lado, analizaremos estas fisuras desde el espacio del cine independiente, con el recorrido que realizamos por el New Queer Cinema y el New Punk Cinema. Ambos movimientos irán dándonos la clave de gran parte de la metodología que van a emplear desde las propuestas postpornográficas, permitiéndonos insertar éstas en un flujo representacional y discursivo localizado. En el ámbito artístico el recorrido, como no podía ser de otra manera, se desliza por la performance y su potencial teatral, vivencial, no comercial, corporal y sexual. Para terminar con un subapartado referido al Arte Abyecto.

Con el **apartado 3**, concluimos el trazado genealógico, a partir de un abordaje de la contracultura y el activismo, que conecta directamente con diferentes movimientos sociales y con las reflexiones en torno al SIDA en el apartados anteriores.

Un **segundo bloque (apartado 4)** de este capítulo, lo compone un estudio sobre la metodología común que este tipo de producciones heterogéneas suele poner en marcha. Bajo el título de *Presupuestos postpornográficos o cómo hacer de la contracultura un dildo high tech*, revisamos y analizamos algunas de esas herramientas, muchas de las cuales son prestadas de la acción queer. De ahí que el primer subapartado consista precisamente en un análisis de esta metodología compartida.

La siguiente estrategia analizada tiene que ver con el agenciamiento de la mirada y de la producción. Al cambiar el sujeto que produce, se cambia también la mirada de quien consume. El consumidor/ espectador hombre, heterosexual u homosexual estereotipado, de clase social media, blanco,... va a quedar excluido porque la mirada interpelada ahora se vuelve queer. La producción desde identidades lésbicas, transgénero, transexual, queer,...da lugar a un nuevo material y a una nueva manera de trabajar donde el objeto de la cámara se pasa al lado de la producción.

Esta peculiar metodología es analizada a través de la fusión que hace de baja y alta cultura, de productos que pertenecen a diferentes niveles de la jerarquía cultural. Otra de las estrategias revisadas tiene que ver con representaciones alternativas de cuerpos, sexos, identidades y los discursos implicados en ello. La teatralidad, la combinación de experimentación y producto comercial, así como los sistemas difusos de distribución, exhibición y consumo completan el trazado metodológico que nos ayuda a entender cómo, y bajo qué presupuestos, se construye el producto postpornográfico.

El **apartado 5** es un análisis sobre dos figuras que representan los dos extremos de la producción postpornográfica actual: el cineasta Bruce LaBruce y la performer Annie Sprinkle. Con antecedentes diferentes, producciones que se insertan en espacios distintos y representaciones estética y formalmente diferenciadas, adentrarnos en estos dos ejemplos completa suficientemente el panorama actual de la postpornografía.

El **último apartado** completa el capítulo con un análisis discursivo-formal de una de las producciones de esta pornografía alternativa: *The Raspberry Reich*, de Bruce LaBruce.

Esta nueva manera de hacer pornografía plantea cuestiones en torno a la productividad, no ya de los discursos, sino de la representación visual como elemento político. Las reflexiones puestas en juego corroboran el carácter biopolítico de la cultura del espectáculo y de los productos que en ella se encuentran insertados. En una sociedad donde la hiperrealidad es la única realidad posible, se hacen necesarios análisis que den cuenta de las estrategias puestas en marcha a través de los productos culturales.

2.- ACLARACIONES EN TORNO A LA PORNOGRAFÍA.

2.1. El problema de la DEFINICIÓN.

2.1.1 La función de la definición problemática.

Hay una cuestión que se repite en la gran mayoría de los análisis en torno a la pornografía: la dificultad del término. Prácticamente éste constituye el primer capítulo de la mayoría de las publicaciones realizadas al respecto, no importa desde el punto de vista ideológico, político o estético, o de la disciplina desde la que se esté realizando el análisis. Los diferentes estudios y reflexiones sobre la pornografía insiste en la dificultad que entraña la definición o acotamiento del término en sí, y, por lo tanto, del objeto de estudio o campo de intervención y /o reflexión.

Podríamos pensar que esta dificultad no es mayor que la de cualquier otro término, que todas las categorizaciones se encuentran abiertas a ese flujo que conecta y desconecta diversos momentos históricos y un espacio contextual con otro. Pero la problemática de la definición supera esta coincidencia con otras cuestiones si atendemos a la **necesidad** que se da de una definición cerrada del mismo. Leyes, normativas, clasificaciones, exigencias económicas,... pretenden en todo momento limitar de qué hablamos cuando hablamos de pornografía. El **control** que se pretende establecer sobre la pornografía, desde los diferentes sistemas de poder, hace que la acotación del mismo término se vuelva obligatoria. Pero esta necesidad no concluye con un resultado satisfactorio, sino que la indeterminación va a seguir predominando, incluso cuando adoptar una definición u otra da lugar a consecuencias a niveles legales, judiciales, médicos, mediáticos, económicos, artísticos, identitarios,... de diferente índole. Como señala Jeffrey Weeks:

> *"(...) "pornografía" es un término excepcionalmente ambiguo, aunque emotivo, que adquiere distintos significados en diferentes discursos."*[237]

Como resume Ellis:

> *"There will be no one unitary definition of "pornography" but rather a struggle for predominance between several definitions. These definitions will work within a context defined by several forces: the current form of the pornography industry and its particular attemps at legimization; the particular form of the laws relating to obscenity and censorship; and the general mobilization of various moral and philosophical positions and themes that characterize a particular social moment."*[238]

En ningún caso es **nuestro objetivo** dar una definición de lo que se puede encuadrar, y de lo que no, dentro de lo pornográfico, ni en nuestro contexto ni en ningún otro. Nuestro cometido no es definir y acotar un término que se resiste de manera tan efectiva a ser definido y que de entrada aparenta ser tan confuso, sino hacer una llamada de atención sobre los elementos en los que se ha puesto el énfasis para llegar a

---

[237] WEEKS, Jeffrey. *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid: Talasa, 1993 (Primera edición: S*exuality and its Discontents: Meanings, Myths and Modern Sexualities*. London, New York: Routledge and Kegan Paul, 1985), p. 367.

[238] ELLIS, John. "On Pornogaphy". En: LEHMAN, Peter (ed.). *Pornography: Film an Culture*. New Jersey: Rutgers University Press, 2006, p. 27.

definiciones cerradas, y, sobre todo, en las consecuencias que se derivan de dicha dificultad. Con nuestro análisis no pretendemos llegar a ninguna definición de lo que se considera pornográfico o no, sino analizar las condiciones en las que se producen los discursos sobre la pornografía, considerada ésta una definición tan complicada como lo es la sexualidad, la salud o la representación visual. A partir del análisis de obras pornográficas concretas y autorxs concretos iremos deconstruyendo la idea del sexo sin artificio, para adentrarnos en el complejo sistema tecnológico que produce esa verdad no contaminada del sexo. No vamos, por tanto, a entrar en un análisis de si el término resulta o no ambiguo, ni en base a qué puede resultarlo, sino que lo que nos interesa es precisamente destacar la función productiva que cumple esa dificultad de definición. Qué funciones puede estar desempeñando esa supuesta dificultad o ambigüedad en cuanto a las definiciones que de la pornografía se han dado, puedan darse o se estén de hecho dando.

Este posicionamiento parte de la conceptualización del poder como **poder productivo**: de cuerpos, de identidades, de sexualidades, de realidades diversas y que responden a un orden hegemónico que se retroalimenta a sí mismo y que tiene la capacidad de neutralizar los diversos intentos de sublevación.[239] Una parte esencial de ese poder es su capacidad de producir realidad y, al mismo tiempo, su utilización del control como herramienta multiforme que contribuya a dicha producción.

> *"Even though the definition and history of pornography are elusive, then, there is remarkable cosensus concerning the need to include "power" as the significant new term in their formulation."*[240]

Cuando hablamos de estrategias de control no nos estamos refiriendo en ningún caso a las estrategias de censura que tan prolíficamente han sido analizadas en los textos sobre pornografía. Entendiendo que la censura es un campo ampliamente imbricado en el desarrollo de la pornografía en nuestras sociedades, del mismo modo entendemos que un análisis que pretenda dar cuenta de dicho desarrollo, atendiendo sólo a la historia de la censura, impediría consideraciones centrales para entender la pornografía. Como señala Linda Williams:

> *"(...) all histories of pornography, such as they are, have turned into histories of the legal battles fought in the wake of relatively recent laws againts obscenity."*[241]

En línea con Foucault cuando se propone abordar su *Historia de la Sexualidad*, cuando rechaza la hipótesis represiva para dar cuenta de la misma:

> *"Todos esos elementos negativos –prohibiciones, rechazos, censuras, denegaciones – que la hipótesis represiva reagrupa en un gran mecanismo central destinado a decir no, sin duda sólo son piezas que tienen un papel local*

[239] En torno a estas cuestiones, nos posicionamos retomando la línea discusiva de teóricxs que parten de la conceptualización del poder de Foucault, donde la deconstrucción y la producción de nuevos placeres-saberes van a conducir los análisis en torno a cuestiones de género, sexo, representación,...

[240] WILLIAMS, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. London: Pandora Press, 1990 (Primera edición*: Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989), p. 15.

[241] Ibidem., p. 14.

> *y táctico que desempeñar en una puesta en discurso, en una técnica de poder, en una voluntad de saber que están lejos de reducirse a dichos elementos."*[242]

Como venimos refiriendo, la pornografía y los espacios pornográficos no constituyen espacios alternativos y apartados del orden social. Aunque el porno parece ubicarse en los extremos mismos del discurso hegemónico, lo cierto es que se encuentra integrado en el centro mismo de las **estrategias biopolíticas de control y vigilancia** y, como señalamos, de producción.

Por tanto, la ambigüedad terminológica de la pornografía cumple una **función de vigilancia**[243]**,** no tanto de sí misma como de lo que no es ella misma, de la sexualidad. Un término (el de la pornografía) que ha logrado generar ligas anti-pornografía y grupos pro-sexo y que en cambio se sigue manteniendo en el lugar ambiguo de los términos abstractos, debe funcionar de alguna manera a través de esos límites semánticos tan porosos e inabarcables. La famosa frase del juez Potter Stewart (miembro de la Corte Suprema de los Estados Unidos) en 1964 es esclarecedora a este respecto: "*Sé lo que es cuando lo veo"*[244]. En realidad no se trataba de una mera apreciación subjetiva sino de la constatación de que la raíz del problema de la definición no se encuentra en que el objeto a definir sea especialmente complicado de delimitar, sino que esa falta de definición cumple una función de vigilancia sobre todo aquello que se le pueda parecer, es un sustrato social de vigilancia. Arcan señala:

> *"La pornografía, como la belleza, la cualidad o el humor, pertenece a esa clase de cosas curiosas que creemos reconocer todo el tiempo sin poder nunca definirlas."*[245]

Resulta complicado pensar en términos abstractos de belleza, cualidad, humor,...cuando de lo que estamos hablando es de representaciones que tienen como uno de los ejes principales de construcción el *cum shot*[246].

Después de su particular análisis sobre la cuestión de la definición, Arcan llega a la siguiente conclusión *"(...) lo que mejor permite definirla: el sexo sin otro artificio."*[247] Y en realidad qué sería el sexo sin otro artificio, sin maquillaje, sin otro objetivo que mostrarse a sí mismo, sin otra razón que la de mostrar en toda su crudeza el sexo: ***La verdad del sexo***, eso que tan bien vino a parodiar Annie Sprinkle[248], después

---

[242] FOUCAULT, Michel. *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*. Op. cit., p. 12

[243] La vigilancia y el control han evolucionado para dar lugar en las sociedades postindustriales a unos sistemas de poder difusos y extendidos a lo largo del sistema social. La normalización es uno de los mecanismos de control principales donde la prohibición no se hace necesaria. Los procesos de subjetivización y las tecnologías del yo favorecen esa función de vigilancia. Revisar en el apartado 1.5.3 de metodología las consideraciones en torno a los sistemas de poder y las biopolíticas de Foucault.

[244] Jacobellis v. Ohio, 378 U.S. 184 (196), p. 197.

[245] ARCAN, Bernard. *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la Pornografía.* Buenos Aires: Nueva visión, 1993 (Primera edición: *Le jaguar et le tamanoir. Anthropologie de la pornographie.* Paris: Les éditions du Boreal, 1991), p. 26.

[246] Plano de eyaculación visible. También llamado *money shot*. Supone un plus en el sueldo de un actor porno. Se vuelve popular a partir de los años 80, dentro de los largometrajes *hard core*. Su función es la de dar la mayor visibilidad a la eyaculación y placer masculinos. Un análisis en profundidad del término lo podemos encontrar en WILLIAMS, Linda. *Hard Core. Power, pleasure and the "frenzy of the Visible"*. Op. cit.

[247] ARCAN, Bernard. *Antropología de la Pornografía*. Op. cit., p. 30.

[248] Actriz porno y artista multimedia, uno de los pilares de la postpornografía, la nueva manera de hacer porno y representar el sexo, que rompe con la verdad pretendida del sistema de representación de la sexualidad dentro de la pornografía, y lo hace extensible al resto de representaciones de la misma.

de su paso por el artificio de la cinematografía pornográfica y en cuya obra nos detendremos más adelante.

Si esto fuera así el problema quedaría trasladado a qué entendemos por sexo, o si existe algo que se pueda denominar sexo y que no sea ambiguo, de difícil definición, con límites confusos y contaminados. ¿Podríamos en algún punto afirmar que sabemos lo que es el sexo sin artificio? ¿El sexo natural? ¿El sexo naturalizado? Si es así, podríamos afirmar sin error a equivocarnos que la pornografía más que un producto cultural resulta ser el más natural de los productos o, dicho de otro modo, la pornografía sería a la naturaleza lo que la sexualidad y su representación serían a la cultura.

Ya hemos analizado la dicotomía naturaleza/ cultura en relación al sexo y a la tecnología en el apartado que hemos dedicado a consideraciones sobre nuestra hipótesis. Aunque esta dicotomía ha sido deconstruida y contestada desde diversos frentes, siguen funcionando en la producción de verdad. Los dispositivos discursivos y performativos que mantienen tales dicotomías (así como otras) se encuentran fuertemente enraizados en el tejido social.

En este punto y retomando uno de los debates más prolíficos en torno a la definición de pornografía: la relación de exclusión mutua entre la **pornografía y el erotismo**, la pornografía sería la naturaleza y el erotismo, al estar cargado de artificio, sería la cultura. En cambio Arcan rebate su propio argumento asegurando que:

> *"Nada es en sí pornografía y la etiqueta sólo es atribuible tras la evaluación del contexto."*[249]

En resumidas cuentas, la pornografía sería el sexo sin artificio, pero el sexo sin artificio depende del contexto. ¿Estaría esta argumentación dejando de lado, en algún punto, que el contexto es un artificio en sí mismo? ¿Está presuponiendo que tras evaluar el contexto podemos determinar que no existe contexto? ¿Qué contexto es el que crea la pornografía? Si el contexto es tan importante para establecer lo que es pornografía y lo que no, entonces una película de Rocco Siffredi[250] en un contexto académico no sería pornográfica. O si por el contrario el contexto no es tan determinante entonces no debería plantearse que el contexto temporal pudiera ser crucial para una definición de la misma. Más que para dar una definición de la pornografía, el contexto es importante para ubicar los discursos ideológicos que abordan dicha empresa.

En ese sentido, los discursos sobre la **censura** producen pornografía y construyen el entorno adecuado como para que ésta cobre todo su sentido marginal y de conocimiento prohibido y peligroso, así como verdadero.

El poder-saber se vale al mismo tiempo de la dicotomía normal / anormal para operar en distintos contextos. Uno de ellos es la pornografía. Ya que ésta se encuentra sometida a tales indefiniciones, lo normal y lo anormal queda igualmente desdibujado mediante límites porosos que acaban produciendo una vigilancia ininterrumpida sobre las prácticas sexuales (incluida la identidad). La manera en que operan estas políticas son variadas y la principal de ellas tiene que ver con la construcción de la pornografía como la *verdad del sexo.* La concepción del porno como tal contribuye a este estado obsesivo de control. Mediante unas representaciones que se encargan de producir la sexualidad *normal* (la pornografía comercial no es más que un catálogo de prácticas sexuales que insisten en la idea de la heteronormatividad, la separación por sexos, la

[249] ARCAN, Bernard. *Antropología de la Pornografía*. Op. cit., p. 30.

[250] Rocco Siffredi es una de las estrellas del porno hardcore heterosexual, uno de los más famosos actores del porno convencional.

hipérbole de los géneros bipolarizados,...) y la sexualidad *anormal* (véase todo el conjunto de subgéneros específicos del porno convencional, el "porno bizarro" o el "sadomasoquismo" nos remiten a una sexualidad fuera de los márgenes de lo aceptable).

El espacio pornográfico es entonces un generador más de discursos en relación al sexo, al género, a la identidad, a la normalidad y al poder. Como tal, la dificultad de encontrar una definición para la pornografía tiene unas repercusiones que van más allá de una simple dificultad a nivel académico. La ambigüedad en la acotación lingüística tiene **consecuencias** en los diferentes contextos a los que se aplique.

Cuando hablamos de pornografía hay dos ámbitos que están directamente implicados: la medicina (entendemos por ámbito médico el ámbito extendido de la salud[251]) y la legislación[252].

Así, a **nivel judicial** conforma un sistema de vigilancia extremo en las prácticas, producciones, consumo, distribución, exhibición de material en relación al sexo, a la identidad sexual, a la subjetividad. Si los límites de la pornografía quedan tan abiertos, la ansiedad por responder a los imperativos de una sexualidad normal serán aún mayores, o, en cualquier caso, estarán vigilados desde el poder judicial y supondrán una tecnología del yo perfectamente integrada. En este sentido resultan esclarecedores los casos en los que la obscenidad de un trabajo se decide a partir de criterios como:

> *"que la persona media, al aplicar los baremos vigentes en su comunidad, encuentra que el trabajo, tomado en su conjunto, apela a los intereses lascivos.*"[253]

Tanto la cuestión de la persona media, como la de los baremos vigentes en la comunidad, resultan tremendamente improbables de llevarnos a una valoración objetiva de lo que es pornográfico o no. Pero de lo que podemos estar segurxs es de que los discursos hegemónicos sobre lo que se considera sexualidad "normal" van a estar presentes en este tipo de situaciones.

Los límites entre lo pornográfico y lo no pornográfico se encuentran regulados por la **jurisprudencia**, lo que hace que las decisiones últimas se tomen a posteriori y sin un criterio conocido de antemano. Esa indefinición en el campo legal resulta muy útil a la hora de incidir en la autocensura, generando una producción conservadora que no se arriesga, sobre todo en el caso de los productos visuales, a ser considerada pornografía en la representación de la sexualidad (y como veremos tampoco en la representación de la violencia).

---

[251] La salud definida por la Organización Mundial de la Salud (establecida después de la Segunda Guerra Mundial, su Constitución data de 1948, como figura en su página web "autoridad directiva y coordinadora de la acción sanitaria en el sistema de las Naciones Unidas") como el estado de bienestar físico, psíquico y social ("Health is a state of complete physical, mental and social well-being and not merely the absence of disease or infirmity", Constitución de la OMS (World Health Organization) y publicada en la web de la misma: www.who.int)

[252] Obviamente los ámbitos de la economía y la producción y representación visual son constitutivos de la propia pornografía entendida como industria en la sociedad visual y mediática en la que nos encontramos.

[253] Tribunal Supremo de los Estados Unidos, en el caso "Miller v. California" (enero 1972-junio 1973) Véase información más extensa sobre el caso en:
http://www.law.cornell.edu/supct/html/historics/USSC_CR_0413_0015_ZS.html
(consultado 23/04/2011)

Ruwen Ogien,[254] [✪73] plantea dos criterios jurídicos diferentes a la hora de abordar la legislación en torno a la pornografía. Examinando el sistema de Estados Unidos y el de Francia advierte que mientras en el primero el modelo seguido apela a la comunidad, como en la posible degradación de determinados colectivos (al menos en las luchas antipornografía de los años 80 así fue cuando la defensa de la diginidad de las mujeres estuvo en el frente de dichas luchas, de igual modo se encuentra reflejado en las consideraciones en torno a la obscenidad, tomando como criterio el pudor que la comunidad puede sentir ante determinados productos susceptibles de se considerados pornografía); en el modelo francés se atiende a consideraciones universales como la protección al menor. En la mayoría de los países occidentales es este modelo universalista el que se ha instalado, haciendo de la pornografía infantil y la protección de los menores la bandera enarbolada en el ámbito, más que de la censura, de la vigilancia omnipresente. Este modelo supone unos límites tan difusos que permite una vigilancia absoluta sobre imágenes, textos, ... En un momento en el que la difusión de imágenes es inabarcable cualquier imagen es susceptible de ser vista por un menor, y por tanto susceptible de ser condenada por posible corrupción de menores.

> *"(...) dado que, en una sociedad en que los media son omnipresentes, y en que finalmente todo es "susceptible de ser visto o percibido por menores", existen buenas razones para preguntarse hasta dónde amenaza con llegar el control de imágenes y de escritos en nombre de la "protección de los menores". "*[255]

La industria del cine y la televisión se encuentran especialmente afectadas por la inestabilidad de la jurisprudencia. En algunos países eso repercute en una especie de autocensura, como comentábamos con anterioridad, con la que se intenta no traspasar unos límites que al mismo tiempo son modificables en cada caso. Hay que tener en cuenta que en el caso de la televisión los productos visuales pueden llegar a no emitirse, o hacerlo solamente en canales de pago o en franjas horarias determinadas, afectando de esa manera a los beneficios obtenidos por los mismos. El caso de la cinematografía es igualmente peliagudo, dado que se trata de una industria internacional, se ve continuamente sometida a jurisprudencias nacionales, estatales de diferente índole, afectando en su caso a la producción (en algunos casos se hace incluso a posteriori), la distribución o la exhibición. Dado el volumen económico que supone cada producción los sistemas de control y vigilancia resultan tan efectivos que se encuentran en el centro mismo de la producción.

> *"La voluntad de definir ("obscenidad", "erotismo", "pornografía", etc.) y de clasificar por géneros (clasificada "X", "porno-hard", "erótica", "de destape", etc.) o por edades ("para todos los públicos", "menores de 10 años", "menores de 12 años", "menores de 18 años", etc.) se está haciendo, según parece, prácticamente obsesiva, pese a que sus resultados son más bien arbitrarios. "*[256]

El **ámbito médico** es otro espacio donde la falta de precisión en la definición del término pornografía tiene importantes consecuencias. Es una importante plataforma a

[254] OGIEN, Ruwen. Pensar la Pornografía. Barcelona: Paidós, 2005 (Primera edición*: Penser la pornographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003).
[255] Ibidem., p. 109.
[256] Ibidem., pp. 60-61.

partir de la que se validan los discursos sobre la sexualidad normal, al mismo tiempo que se establece lo que queda fuera de su campo como pornográfico, obsceno o enfermo. Le es intrínseca la dicotomía normal / anormal a la que hacíamos referencia con anterioridad.

La medicina ha funcionado y funciona como un discurso complementario del porno, dando lugar a representaciones visuales o audiovisuales que se producen bajo los mismos supuestos de veracidad, visibilidad, objetividad y asepsia. Más adelante veremos cómo uno de los primeros productos audiovisuales que se van a distribuir son producciones que, bajo la excusa de presentar problemas médicos, introducen la pornografía dentro de los circuitos de la industria, esquivando la censura.[257]

Los protocolos del sistema sanitario[258], bien sea medicina pública o privada, no incluyen la mayoría de prácticas sexuales que aparecen en la representación pornográfica y que funcionan como modelos discursivos de la sexualidad. Gracias a esto se mantienen los discursos del porno y la medicina separados, aunque se produzcan mutuamente.

En relación al sexo, el ámbito de la salud se ha desarrollado en dos vertientes, por un lado la de la **salud reproductiva**, con su promoción de la sexualidad normal, heterosexual procreativa, monógama,... (incluídas aquí las tecnologías de reproducción asistida y los esfuerzos legales por mantener una conexión entre reproducción de la especie y modelo de sexualidad heteronormativo) y, por otro, la de la enfermedad, o bien mental (ahí tenemos todo el juego de las parafilias) o bien física (Infecciones de Transmisión Sexual y todos los protocolos de exclusión que éstas ponen en marcha).

El espacio ambiguo en el que se pretende ubicar la pornografía, como objeto de estudio, produce que en la medicina se desarrolle un movimiento de alejamiento de todo aquello que podría ser considerado no sexualidad reproductiva y normalizada. Sin la exclusión de la medicina de determinadas prácticas o identidades no existiría una convicción tan clara de la obscenidad y el sexo como tal, desvinculado de la reproducción que se da en la pornografía. A través de los mecanismos de vigilancia reproductiva y de salud sexual la conducta sexual queda controlada desde el ámbito médico. El conjunto de prácticas "sanas" se encuentra en todos los protocolos de salud sexual, así como el conjunto de prácticas "enfermas" se localizan en los protocolos de detección de enfermedades relacionadas con una sexualidad no sana.

Dichos protocolos utilizados en las consultas médicas no son eficaces para la prevención y detección de determinadas enfermedades al ser tan explícitos en sus discursos sobre la sexualidad normal, las identidades normativas y las prácticas sexuales hegemónicas.[259] Desde la pornografía se producen igualmente discursos sobre la sexualidad normal que refuerzan y co-producen los discursos médicos. El porno produce cotas de normalidad mediante dos mecanismos. Uno de ellos a partir de la representación estratégica de lo normal, insistiendo en cuestiones como el uso de la

[257] La producción audiovisual médica ha sido extremadamente prolífica en su producción pornográfica. Durante décadas, la representación visual del sexo se producía bajo la protección del ámbito médico. Así como las postales etnográficas circulaban a mediados del siglo XIX, las fotografías y audiovisuales que acogía el ámbito médico funcionaban en la segunda mitad del siglo XX.

[258] Con sistema sanitario no nos estamos refiriendo al sistema de ningún gobierno concreto, sino al sistema global occidental, que tiene en la OMS su principal institución, y que regula la sanidad no ya del mundo occidental, sino de toda la humanidad.

[259] Tal es el caso de los protocolos diagnósticos para la prevención del cáncer de útero que excluyen automáticamente a toda mujer que no practique el coito vaginal con hombres, quedando explícito, entre otras cuestiones, que el sistema sanitario no se ocupa de identidades como las lésbicas que no practican sexo coitocéntrico y heterosexual.

píldora anticonceptiva, la heterosexualidad como norma, la hipersexualidad de los hombres, la emocionalidad de las mujeres,... y, por otro, a través de la representación de lo anormal que, como señalamos más arriba, se territorrializa en la proliferación de géneros y subgéneros específicos. Más adelante nos detendremos en la relación entre los diagnósticos médicos y los géneros pornográficos.

Se ha producido en la última década una fuerte alianza explícita entre una supuesta "promoción de la salud sexual", la industria farmacéutica que ha llevado a su territorio el producto del sex shop y, al mismo tiempo, una exacerbación en los diagnósticos psiquiátricos, fruto de las coaliciones entre la APA y la industria farmacéutica que en los últimos años resurge con más virulencia.

Un caso en el que la indefinición de la pornografía, o de lo pornográfico, resulta especialmente productiva lo constituyen los **diagnósticos psiquiátricos**. La proliferación de parafilias y trastornos que se producen a partir de 1980 (publicación del DSM-III[260]) [✪74] es directamente proporcional a la proliferación de subgéneros pornográficos relacionados con esas parafilias. Los mecanismos de refuerzo de ambos discursos (el médico y el pornográfico) son evidentes. En este sentido, una mayor indefinición en uno de los polos proporciona un excedente de vigilancia de la conducta, las prácticas, las identidades sexuales,... Cuanto más ahora que la división diagnóstica se ha extendido hasta tal punto que, incluso desde dentro de la máxima institución psiquiátrica, se oyen voces críticas con la próxima publicación del V Manual Diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-V)[261].

> *"*[DSM-V] *a bonanza for the pharmaceutical industry but at a huge cost to the new false positive "patients" caught in the excessively wide DSM-V net."*[262]

Otro de los aspectos relacionados con la medicina, la industria farmacéutica y la pornografía es la producción, distribución y uso de hormonas. Los límites difusos de un campo como la pornografía favorece los movimientos de ida y vuelta en un sistema

[260] Con la publicación en 1980 del DSM-III la psiquiatría hizo una apuesta por la farmacología como tratamiento principal en sus intervenciones, dejando a un lado otro tipo de terapias. Con esto se conseguían dos cosas, por un lado, el estatus de la psiquiatría como disciplina biomédica (lejos de otras como la psicología). Un amplio debate se ha llevado a cabo en nuestro país en los últimos años en relación al estatus de la psicología como disciplina médica, no recogida en la antigua Ley 44/2003 de ordenación de las profesiones sanitarias (LOPS)) y por otro iniciar una relación de interdependencia con la industria farmacológica que generaría importantes beneficios. Para encajar con los fármacos ya en el mercado, los diagnósticos se fueron adaptando a aquellos, de manera tal que es difícil saber a día de hoy si la depresión fue antes o después del Prozac.

[261] Los criterios seguidos para la elaboración del DSM-V han recibido numerosas críticas. La mayor parte de ellas se encuentran dirigidas a la obsesión por crear diagnósticos que acabarían etiquetando y medicalizando a prácticamente toda la población sin que existan razones de salud para ello. Un énfasis de tal embergadura en la diagnosis va asociado a un incremento considerable en los beneficios de la industria farmacéutica. Para una revisión de la polémica suscitada por dicho manual se puede consultar:
http://www.guardian.co.uk/society/2012/feb/09/us-mental-health-manual?fb=optOut
http://www.plosmedicine.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pmed.1001190;jsessionid=CF8CBEDD16CF28DAD1A4860AA919A1F2
http://www.infocop.es/view_article.asp?id=3844
La propuesta del DSM-V: http://www.dsm5.org

[262] FRANCES, Allen. "A Warning Sign on the Road to DSM-V: Beware of Its Unintended Consequences". *Psychiatric Times*, 26 de junio de 2009.
http://www.psychiatrictimes.com/dsm-5/content/article/10168/1425378
Allen Frances fue el presidente del grupo de trabajo del DSM-IV.

económico mundial, donde las sustancias químicas que permiten mantener la ficción de una sexualidad normal[263], suponen una de las fuentes de mayores ingresos globalizados.

Un último estadío de confluencia médico-pornográfica es la relacionada con el floreciente negocio de la cirugía plástica[264]. Entre los procedimientos que más ingresos producen se encuentran aquellos dirigidos a la reproducción estética del modelo hiperbólico explotado por la representación pornográfica (antes de que Angelina Jolie pusiera de moda el bótox en los labios, Pamela Anderson había sido durante años su principal embajadora). Entre dichas intervenciones el rejuvenecimiento vaginal (estrechamiento de la vagina, reconstrucción del himen,...), así como la labioplastia (reducción o amputación de parte de los labios menores) o relleno de labios mayores, están en plena carrera por ocupar primeros puestos en el ranking de intervenciones más solicitadas. Los referentes visuales de dichas reconstrucciones nos vuelve a deslizar al territorio difuso de lo pornográfico.

Otro de los campos en los que la indefinición de la pornografía entraña importantes consecuencias es el campo de la **producción visual**. Ya hemos hecho mención a cuestiones relacionadas con la **televisión** y la **cinematografía** y la protección al menor que se exhibe en nuestras sociedades como uno de los universales a partir del cual casi todo está permitido. En relación al resto de producciones visuales la lógica es la misma. Los límites difusos que se establecen entre representación pornográfica y representación no pornográfica someten a cualquier producción que incluya, o pueda parecer que incluye, alusión al sexo a juicios de valor que son viajes de ida y vuelta entre lo judicial y lo económico. Las consecuencias que se derivan de la indefinición del concepto de pornografía supone, aparte de la autocensura ya comentada, graves perjuicios económicos para lxs autorxs y artistas que pueden ver relegada su obra, como mucho, al archivo de museos, galerías, cadenas televisivas, a los espacios en transición que suponen de momento los videoclubs, o la sección de DVD's de un centro comercial.

La exhibición internacional a la que cualquier producción artística aspira se puede ver truncada por la variación en las legislaciones de cada territorio, fruto de la indefinición productiva. Las diferencias en las clasificaciones cinematográficas hicieron que una película como *Átame* (Pedro Almodóvar, 1990) fuera clasificada X en Estados Unidos e inaugurara una polémica que dio como resultado la clasificación NC-17 por parte de la MPAA (Motion Pictures Association of America) [✪75].

[263] Nos referimos a la píldora anticonceptiva, las terapias de sustitución hormonal post-menopaúsicas y el sildenafilo (Viagra) para la impotencia. Sustacias bioquímicas que se dirigen al conjunto de la población adulta y que mantienen a dicha población controlada bioquímicamente, trabajadores en activo para la industria farmacéutica. Para un análisis en profundidad de la relación entre esta industria, la medicina, la pornografía, la economía y las políticas identitarias ver: Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Op. cit.

[264] El volumen de ingresos de la American Society for Aesthetic Plastic Surgery (ASAPS) en en ejercicio del 2011 (en plena crisis económica) fue de más de seis mil millones de dólares (6.273.530.404 $), produciéndose un incremento del 73% con respecto a la década anterior (1997) (Fuente: *15th annual Cosmetic Surgery National Data Bank*. The American Society for Aesthetic Plastic Surgery, 2011); en Inglaterra se produjo un incremento del 6% de procedimientos de cirugía estética en el 2011 con respecto al ejercicio de 2010 (Fuente: Página web de la British Association of Aesthetic Plastic Surgeons: http://www.baaps.org.uk/about-us/audit/1105-britons-tighten-belts-in-more-ways-than-one). España acumuló en 2010 más de ciento cincuenta mil intervenciones de cirugía plástica (Fuente: *International Survey on Aesthetic/Cosmetic Procedures Performed in 2010*. ISAPS) En 2009, que la cifra de intervenciones en nuestro país fue de alrededor de 105 mil, se obtuvo un beneficio económico de más de ciento setenta y cinco millones de euros (Fuente: *La realidad de la Cirugía Estética en España*. Estudio Nacional de la Sociedad de Cirugía Plástica, Reparadora y Estética. SECPRE, 2010).

La controversia en las producciones audiovisuales tienen que ver mayoritariamente con la distribución y la exhibición. En el caso de que una película sea clasificada X su distribución en determinados países se complica, así como su exhibición que queda, en el mejor de los casos, relegada a las salas de cine X y a su comercialización a través de DVD's, con las pérdidas económicas que de ello se derivan. La situación se complica cuando no es ya la consideración de pornográfica la que está en juego, sino que en la mayoría de las clasificaciones de "películas X" equivale a pornografía y violencia, como es el caso de la legislación sobre el cine en el territorio español[265]. Está claro el juego de asociaciones que se puede establecer entre el sadomasoquismo, las parafilias, la legislación y las políticas sexuales.

En relación a la obra plástica, son numerosos los casos de censura y prohibición de exhibición por parte de los diferentes agentes artísticos. Baste recordar la polémica suscitada con la obra de Sally Mann *(Immediate Family*) [✪76] por la que fue acusada de pornografía infantil a comienzos de los años 90 y una de cuyas imágenes fue censurada por, nada menos que la más arriesgada publicación artística del momento: *Artforum*. Otro de los casos ampliamente conocidos es el de Robert Mapplethorpe [✪77], sus imágenes de desnudos y su posición explícitamente homosexual hizo de su caso merecedor de representar como ninguno las polémicas sobre pornografía que inundaban Estados Unidos a finales de la década de los 80. El principal argumento esgrimido a lo largo de la polémica era si el dinero público podía ser utilizado para producir pornografía[266] (Mapplethorpe había recibido soporte económico por parte de la National Endowment for the Arts (NEA)[267]). Como consecuencia Dennis Barrie (director del Contemporary Arts Center of Cincinnati) fue arrestado y acusado de obscenidad[268], la obra de Mapplethorpe no fue exhibida en el Corcoran Art Gallery en Washington D.C (su directora Dr. Christina Orr-Cahall tuvo que dimitir por el desgaste de la polémica), y a día de hoy aún se encuentra con problemas de publicación y exhibición en numerosas ocasiones. Una obra – archivo que recoge parte de la producción que la censura ha señalado es *The File Room*, de Antoni Muntadas, artista que, por su parte, ha sufrido igualmente el territorio indefinible de lo visible y lo no visible[269].

Hay que señalar, y será una cuestión que trataremos más adelante, que en refencia a las producciones visuales, han sido aquellas que se consideran más cercanas a la captación de realidad inmediata (sin mediación) las que se han convertido en herramientas de producción de censura, y, por tanto, de realidad.

En toda producción visual los argumentos esgrimidos acerca de la dificultad de encontrar una definición que haga irrevocable saber si la obra en cuestión es

[265] El artículo 9, Sección 1ª, Capítulo II de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. BOE número 312 de 29/12/2007, páginas 53686 a 53701 (16 págs.)

[266] Dos décadas después de dicha polémica nos hemos encontrado con argumentos similares en nuestro territorio cercano: una fotografía del artista Sergio Parra fue retirada en 2011 por la dirección del *Festival de Teatro Clásico de Mérida* (Blanca Portillo, que dimitió del cargo después de diferencias irreconciliables con la organización del mismo) como consecuencia de las presiones recibidas por parte del Patronato de la Ciudad Monumental. Recogido en prensa:
http://cultura.elpais.com/cultura/2011/07/29/actualidad/1311890412_850215.html
(consultado: 03/05/2011)

[267] En 1989, el mismo año que se inician los litigios contra la obra de Mapplethorpe, la *American Family Association* también la emprendió contra otro artista Andrés Serrano y su obra *Piss Christ*, una fotografía en la que aparece un crucifijo sumergido en orines.

[268] Y finalmente absuelto de los cargos. Se cree que fue el primer juicio criminal contra una institución artística por acoger una exposición.

[269] http://thefileroom.org/ (consultado: 10/05/2011)

pornográfica o no, pasan por dos disertaciones. Una de ellas es la consideración de si una obra tiene valor artístico (y aquí se entra en la problemática de, no ya dar con una definición de pornografía, sino hacerlo además del escurridizo término de arte)[270] La otra acalorada cuestión es la de la diferencia entre pornografía y erotismo (quedando la primera ausente de valor artístico ninguno y siendo el segundo una especie de sucedáneo de buen gusto con valores estéticos)[271]

Cuando Raquel Osborne enfatiza el hecho de la dificultad de hallar una definición de pornografía en relación al erotismo refiere:

> *"Lo primero que salta a la vista* (...) *es la ausencia de un significado per se de la pornografía o del erotismo ya que, según nuestra posición o nuestras intenciones, así lo entenderemos."*[272]

Lo que vienen a potenciar de nuevo estas afirmaciones es la variabilidad semántica con la que nos encontramos a la hora de abordar un análisis sobre la pornografía. Contrasta con lo anterior el hecho de que la producción de pornografía o el consumo de la misma no entrañen la misma ambigüedad. Choca asimismo con el hecho de que esa producción en pornografía esté sometida a unas reglas tan estrictas a la hora de generar sus representaciones. Como veremos más adelante, la representación pornográfica se halla sujeta a un sistema de producción de imágenes bastante cerrado, donde la estructura de producción se ha ido estilizando con el paso del tiempo y el desarrollo de la industria del porno.

Mientras los límites de la pornografía se mantengan ambiguos, la **sexualidad se encontrará siempre bajo sospecha y será vigilada**. Dar con una definición de la pornografía significaría validar todo lo que queda fuera dentro del régimen de la sexualidad "normal" o institucionalizada. Pero que no se olvide que la pornografía determina la sexualidad y funciona como modelo de la misma. Hay contaminación entre ambos campos, los discursos académicos, artísticos, jurídicos o médicos sobre la sexualidad y lo pornográfico se retroalimentan y fundamentan mutuamente.

---

[270] Del carácter productivo de la separación entre arte y pornografía y de la obviedad de que cualquier obra pornográfica carece de valor artístico, hablaremos más adelante.

[271] Los debates en torno a esta cuestión han estado presente en la mayoría de análisis en torno a la pornografía. El erotismo se constituye como aquella parte de la representación de la sexualidad que, no obedeciendo a objetivos científicos o religiosos, mantiene la sexualidad dentro de un contexto en el que las relaciones amorosas le dan lugar. Las representaciones de la sexualidad denominadas eróticas son representaciones donde el sexo se encuentra más velado y formalmente guardan cierta distancia con las pornográficas (no existe uso predominante de la fragmentación del cuerpo centrada en los genitales, no se dan desnudos integrales masculinos de ningún tipo y el desnudo femenino si es integral sólo se representan por detrás, el tipo de iluminación es suave y difusa,...). Aunque básicamente se puede mantener esa distancia entre lo pornográfico y lo erótico, ambos términos se encuentran dentro de ese continuo, cuya ambigüedad resalta en todo análisis sobre la cuestión pornográfica. Esta distinción ha servido de baluarte a todos aquellos grupos que han defendido posiciones anti-pornografía (la ultraderecha estadounidense o española, el feminismo antiporno,...) oponiendo ambos términos en base a la ausencia o no de obscenidad, degradación, decadencia, inmoralidad,... quedando la pornografía como la representación demonizada de la sexualidad cuya representación con amor se denomina erotismo. Véase: STEINEM, Gloria. "Erotica and Pornography: A Clear and Pressent Difference", en LEDERER, Laura (comp.). *Take Back The Night*. Nueva York: Quill, 1980. Andrea Dworkin en *Pornography: Men Possesing Women* (Nueva York: Perigree, 1981) yendo más allá en los argumentos anti-pornografía establece una equivalencia entre erótica y pornografía, estableciendo que aquella no es más que una pornografía de lujo, una *"subcategoría de la pornografía"* (p. 10).

[272] OSBORNE, Raquel. *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 34.

2.1.2.- El porno es una Representación.

La posibilidad de ubicar nuestro proyecto, centrado en la producción pornográfica y postpornográfica, dentro de los análisis y discursos en torno a la representación como parte de un proyecto relacionado (aunque redireccionado) con las artes visuales, podría suscitar cierta controversia o confusión en cuanto a su contextualización.

La representación del sexo participa de los sistemas de producción y del lenguaje de las artes visuales. Como un producto visual más se ubica en un entramado de relaciones en el que participan: los lenguajes concretos de los medios de representación (fotografía, audiovisual, cinematografía, performance, cómic, ilustración,...); los metalenguajes de la representación (análisis estéticos, lingüísticos, semióticos, históricos, críticos, culturales,...) y la relación de ambos con los discursos económicos, sociológicos, jurídicos, psicológicos, médicos,... de la sociedad en la que se ubica y en el momento histórico en el que se produce.

Pese a ello, la pornografía[273] ha funcionado como un espacio aparte, desconectado de los análisis de la representación. Del mismo modo que se consideraba que el documental carecía de estilo, la pornografía se fue construyendo como una representación que no ponía en juego los sistemas de representación. Casi como si asistiera a un proceso no mediatizado de presentación del sexo.

El fenómeno de la representación visual, tan ligado a sentimientos nobles como la búsqueda de la belleza o la verdad, podría ponerse en relación con una actividad superior del alma como el arte. Pero no se podría admitir que el mismo lenguaje utilizado para analizar a una Madonna se pudiera emplear para producir y crear un plano de eyaculación (que en principio parece no tener nada de poético). En los análisis que vamos a llevar a cabo en obras concretas de la pornografía veremos cómo, no ya los lenguajes, sino las características formales conectan la expresión del alma con la del sexo, utilizándose los mismos recursos visuales en ambos casos[274].

Para mantener alejada la pornografía del ámbito de la representación se han utilizado diversos mecanismos. Uno de ellos ha consistido en emplear un supuesto y ambiguo componente artístico como elemento discriminante entre lo que es pornográfico y lo que no, cuestión ésta que hemos comentado en el apartado anterior en relación a la indefinición productiva de la pornografía. De esta forma, se han ido configurando límites imprecisos entre arte y pornografía, entre representación artística del sexo y representación pornográfica.

Una de las definiciones que más se ha utilizado del material pornográfico (sobre todo del material visual) es aquella que utiliza la oposición al arte como elemento estructurador de su esencia. Así, si un material con contenido sexual explícito tiene carácter artístico, entonces no estaríamos hablando de pornografía, sino de Arte Erótico.

---

[273] Cuando analicemos más adelante el caso de la postpornografía veremos que se producen controversias concretas en su relación con las artes plásticas, teatrales, performáticas,...

[274] Cuestión esta ya puesta de manifiesto en el ámbito de la literatura. Revisar, por ejemplo, los análisis en torno a la obra de los místicos españoles del siglo XVI (especialmente de lxs Carmelitas S. Juan de la Cruz y Sta. Teresa de Jesús). Interesantes apreciaciones sobres us obras se encuentran en: URREA, Beatriz. *Santa Teresa's Ecstasies: Pain and Pleasure in Counter-Reformation Spain*. University of Washington, 1997; GABILONDO PUJOL, a. "La mística como lenguaje de la carne". *Edad de Oro*. nº XI (1992), Madrid: U.A.M./U.I.M.P., pp. 59-71; ABOUKRAT, Monique. "Pasion, delirio, mistica: Una comparacion entre San Juan de la Cruz y Jean Genet". *Cuadernos de Poética*. 5, nº. 13 (1987 Sept.-Dec.). Santo Domingo: Colectivo de Estudios Poéticos, pp. 41-49.

Qué se denomine *contenido sexual explícito* o qué sea considerado el supuesto *carácter artístico* son cuestiones que no vamos a discutir en este apartado. Baste saber que esta dicotomía arte-pornografía ha funcionado prácticamente desde que la pornografía se reconoció como tal y comenzó a encontrar un espacio específico dentro de la producción de material visual. Ésta ha sido una de las causas principales por las que los análisis de productos pornográficos han quedado al margen de los estudios estéticos y críticos dentro de las artes visuales.

Pensar o repensar la pornografía en términos de representación supone aplicar una serie de análisis o discursos a un campo que excedería tradicionalmente el objeto de estudio de la crítica artística. Y aquí nos adentramos en la segunda cuestión que puede ayudar a aclarar la aparente contradicción en nuestra investigación, el hecho de aunar pornografía y contexto artístico, centrar la investigación en productos visuales pornográficos y postpornográficos. Para ello baste recordar lo que hemos apuntado en el apartado de metodología en relación a las controversias suscitadas por la aparición de los estudios visuales, y su recepción dentro de las disciplinas artísticas (historia y teoría del arte, estética,...) con las consecuentes revisiones de la consideración de obra de arte en el flujo visual de las sociedades mediatizadas[275].

Una vez entendido el contexto dentro del cual se hace plausible y necesario un análisis de la representación pornográfica y postpornográfica desde un prisma que combina la producción artística con la producción cultural, vamos a pasar a exponer sucintamente algunos de los planteamientos que giran en torno a la representación en general para concluir con algunas cuestiones en relación a la representación pornográfica en particular.

Como hemos aclarado, partimos del "**campo expandido" de las artes visuales**[276] De ahí que nuestro análisis incorpore algunos de los debates que en torno a la representación se han venido llevando a cabo en las últimas décadas. El paso de **la modernidad a la posmodernidad**, que aún no ha alcanzado a todos lo ámbitos dentro del entramado del arte y la representación ha supuesto un duro ejercicio de resignificación y producción que ha afectado de lleno a la producción de imágenes y, por tanto, a las artes plásticas. Refiere Owens que el posmodernismo implica una crisis de la "*autoridad cultural*" que suponen o suponían las instituciones y la propia cultura de Europa occidental. En este contexto la obra de arte sufre un cambio sustancial tanto a nivel ontológico como metodológico.

> *"En el periodo moderno, la autoridad de la obra de arte, su aspiración a representar alguna visión auténtica del mundo, no residía en su carácter único o singularidad, como se ha dicho a menudo, sino que aquella autoridad se*

[275] Todas las sociedades han estado condicionadas por los medios de producción y difusión de imágenes pero entendemos sociedad mediatizada a la organización actual en la que los medios de comunicación de masas han trastocado de manera omnipresente la percepción visual de la realidad.

[276] Tomamos el término de "campo expandido" del famoso planteamiento de Rosalind Krauss en torno a la escultura y los cambios postmodernos que se produjeron en sus delimitaciones. Publicado inicialmente en la revista October (Krauss, Rosalind. "*Sculpture in the Expanded Field*". *October* 8 (Spring 1979), The MIT Press, pp. 30-44). Krauss planteaba una ubicación de la escultura en el panorama de la crítica artística que suponía un entramado dialéctico entre lo que podía ser o no ser una escultura. Resulta interesante poner en relación éste texto con el cuestionario crítico que más tarde elaboraría, junto con Hal Foster, para la misma revista en 1996 y que contenía una crítica implícita al "campo expandido" de la cultura visual: VV.AA. "Visual Culture Questionnaire". *October* 77 (summer 1996), The MIT Press, pp. 25-70.

> *basaba más bien en la universalidad de la estética moderna atribuida a las* formas *utilizadas para la representación visual, por encima de las diferencias de contenido debidas a la producción de obras en circunstancias históricas concretas.(...) La obra posmodernista no sólo no exige tal autoridad, sino que también trata activamente de socavar tales exigencias, y de ahí su impulso en general deconstructivo."*[277]

Un impulso deconstructivo que se dirige más que al contenido, al lenguaje y los procesos de producción y difusión del mismo, como apuntaba Derrida en relación al lenguaje, la institución académica y los procesos de traducción[278] o, como insiste Roberts, en la confluencia entre arte y política.

> *"Postmodernism is at its most coherent as a "strong alternative" theory when it is addressed not as a shift in stylistic allegiance or as the final overthrowing of the auratic object but as the political and contingent "calling back" of art to a particularised and non-trascendental view of its conditions of production and effectivity."*[279]

Los análisis sobre la representación tuvieron lugar, por tanto, en un marco más amplio de análisis de los propios procesos de cambio entre la modernidad y la postmodernidad en el arte. La crítica surgida a partir de la crisis del discurso moderno, que se dio en diferentes disciplinas, desplazó el análisis de la obra de arte hacia investigaciones en torno a la representación y su construcción en los sistemas sociales, así como al funcionamiento de los sistemas de representación, tanto en el arte como en otros ámbitos. Artistas y críticxs se lanzaron hacia la deconstrucción del discurso dominante de la representación y del sistema de representaciones hegemónico y plantearon análisis que interrogaban a esos mecanismos.

La ruptura comenzó, como señala Wallis, por **las representaciones que provenían de los medios de comunicación**, la mayoría de las cuales eran fotografías. Los estudios visuales, analizados en apartados anteriores, supusieron una alteración dentro del mundo del arte al plantear un objeto de estudio que escapaba al marco de disciplinas como la historia del arte o la teoría del arte. Recordemos que el concepto de *Cultura Visual* en 1972 supone un cambio radical en las disciplinas artísticas y en los límites admisibles de la representación visual.

De lo que se trataba, de lo que se trata, es de diseccionar el modo en que las imágenes como representación, responden a imperativos del poder y están cargadas ideológicamente.

> *"The prestige of high culture, the centralization of mass cultural production, the literal poverty of marginal cultural production: these are aspects of the power relations of representation that put the weight of control*

---

[277] OWENS, Craig. "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo" En: FOSTER, Hal (ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2008 (Primera edición*: The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), p. 95

[278] DERRIDA, Jacques. "Living On: Borderlines" En: BLOOM, Harold (ed.) *Deconstruction and Criticism*. New York: Seabury, 1979, pp. 41-42

[279] ROBERTS, John. *Postmodernism, politics and art*. Manchester: Manchester University Press, 1990, p. 44.

> *over representation on the side of the rich, the white, the male, the heterosexual. Acknowledging the complexity of viewing / reading practices in relation to representation does not entail the claim that there is equality and freedom in the regime of representation."*[280]

Las representaciones culturales (y aquí entran las representaciones catalogadas como artísticas, las sistematizadas como pornográficas,...) legitiman los saberes y codifican aquellos elementos que sirven para perpetuar los preceptos culturales.

> *"(...) las representaciones son construcciones artificiales (aunque aparentemente inmutables) mediante las que aprehendemos el mundo: representaciones conceptuales tales como imágenes, lenguajes o definiciones; que a su vez incluyen y construyen otras representaciones sociales como la raza y el género. Aunque estas construcciones suelen depender de un elemento material del mundo real, las representaciones siempre se postulan como "hechos" naturales y su engañosa plenitud oscurece nuestra aprehensión de la realidad."*[281]

Lo que propone Wallis, junto con otrxs teóricxs[282] es un **planteamiento político dentro de la crítica de arte** que haga de las producciones artísticas un ámbito para la crítica, la teoría y la reflexión.

> *"Esta nueva crítica reexaminaría la representación como un discurso, analizando la forma en que produce e impone los distintos saberes (...), clarificando cómo se legitiman tales saberes, y proponiendo medios menos exclusivos y más operativos para interpretar los productos de nuestra cultura. No es posible operar más allá de los confines de la representación; la estrategia más adecuada (...) es trabajar en contra de estos sistemas desde dentro, para crear nuevas posibilidades"*[283]

Precisamente esa estrategia de trabajar desde dentro para generar nuevas posibilidades es lo que va a hacer la producción queer y lo que hará la postpornografía. Trabajar desde la red de significantes pornográficos poniendo en marcha un conjunto de significaciones que escapan a los propios límites de lo que puede ser categorizado como porno, incidiendo en la falla del signo pornográfico que intenta establecer juegos de verdad en relación al sexo.

Un último punto dentro de los análisis de la representación, y antes de pasar al problema concreto de la representación pornográfica y sus juegos de verdad en relación al medio, es el tema del **simulacro**. Jean Baudrillard hace un recorrido plagado de conceptos que nos atañen especialmente en el tema de la representación. Lo real, la

---

[280] DYER, Richard. *The Matter of Images: Essays on Representation*. London, New York: Routledge (Primera edición: 1993), p. 2.

[281] WALLIS, Brian. "Qué falla en esta imagen: una introducción", en WALLIS, Brian (ed). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001 (Primera edición: *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New Yok: The New Musem of Contemporary Art, 1984), p. xiii.

[282] En este sentido revisar el texto comprometido de Crimp: CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad.* Op. cit.; así como: KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon. *Theory in contemporary art since 1985*. Oxford : Blackwell, 2005.

[283] WALLIS, Brian. "Qué falla en esta imagen: una introducción". Op. cit., p. xiv.

representación, el simulacro y lo hiperreal, se combinan para plantear el estado de la cuestión en cuanto a la representación en el momento actual. Ésta no va ya a funcionar en relación a lo real como un significante que remite directamente al significado, y que se identifica con él. El simulacro invierte esa relación y proclama la pérdida de verticalidad entre significante y significado. Así:

> *"Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio –PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS- y el que lo engendre (...) Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real."*[284]

Si lo hiperreal ha ocupado el lugar de la representación, si ha usurpado el territorio de lo representado y de lo representable, entonces los mecanismos por los que se analizaban los sistemas de representación han de modificarse en aras de este nuevo panorama. El simulacro altera el propio concepto de representación.

> *"Representation offers the reader/viewer an imitation where the simulacrum stands in the place of the authentic. Because the simulacrum is indistinguishable from the original, all condidence in autheticity and uniqueness of the object has to be abandoned, and what is celebrated is the success of artifice."*[285]

Estos planteamientos suponen cambios en torno, no ya de la producción de imágenes, sino de los análisis que sobre esas imágenes pueden realizarse. El sistema representacional se yergue así como un sistema autorreferencial que actúa de forma horizontal y en múltiples conexiones que se refuerzan mutuamente. Las fuerzas y los nudos que plantean esas redes pueden dar la clave del gran simulacro que compone lo real como puede ser hoy entendido. La simulación, aún oponiéndose en principio a la representación ("*mediación visible e inteligible de lo Real"*, en palabras de Baudrillard) acaba por contaminar y resignificar el propio sistema de representación.

> *"Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro."*[286]

La muerte de la modernidad ha acabado con el autor, con la verdad y con la confianza en unos discursos monosémicos basados en la autoridad y la autoría para ser

---

[284] BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós, 2005 (Primera edición: *Simulacres Et Simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981), pp. 9-10.
[285] WHEALE, Nigel. "Postmodernism: from Elite to Mass Culture" En: WHEALE, Nigel (ed.). *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*. London, New York: Routledge, 1995, p. 51.
[286] BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Op. cit., pp. 17-18.

validados. Lo que se propone desde ese territorio vasto de la posmodernidad es una red de discursos interconectados que interroguen a los propios mecanismos de validación del arte, de la representación y de los discursos políticos que desde los estudios culturales y los estudios visuales se están evidenciando en todas las imágenes.

En esta contaminación de discursos, no podemos dejar de recordar el importante papel que han tenido los análisis en torno a la **performatividad**. Ya hemos apuntado en apartados anteriores el importante papel metodológico y teórico, así como de producción, que ha jugado la inclusión de estos discursos en el ámbito de la producción de identidad[287]. Así, se ha visto cómo la repetición y la cita de los enunciados performativos produce la realidad a la que se supone que hace referencia. No existe nada más allá de la propia enunciación, no existe una realidad superior a la que se haga referencia tras la representación. La imagen funcionaría como enunciado performativo que construye y da lugar a la realidad a la que se supone que hace referencia. Como afirmaba Baudrillard lo real es absorbido por el simulacro. El simulacro es performativo. La representación pornográfica y postpornográfica no puede ya remitir al sexo, tenerlo como referente porque no funciona más que en conexión con otras representaciones. Una vez que esto acontece, donde se debe centrar el análisis es en las estrategias por las que esto se va a llevar a cabo.

El lugar de la crítica, de la investigación, es analizar esas tecnologías y generar plataformas de producción a partir de las cuales se puedan generar otras producciones. El lugar de la práctica es, mediante esas reflexiones, dar lugar a obras conscientes del entramado discursivo en el que se insertan, atendiendo a las prácticas de poder que se ponen en juego.

Una de las primeras prácticas que surgieron en el contexto de los análisis mencionados, en el paso de la modernidad a la posmodernidad en el arte, y que supusieron un material importante sobre el que se vertieron las teorías sobre la performatividad, fueron las prácticas performáticas llevadas a cabo por las mujeres artistas de los años 70 en California. Su mecanismo de producción es precisamente la repetición disruptiva dentro del engranaje representacional. Sus proyectos se situaban en el lugar de la falla para dislocar el proceso representacional mediante el que las subjetividades quedan fijadas. La visibilidad y la parodia del aparato discursivo que producía las identidades fijas se performativizaba desde las performances del género, del sexo, de la raza,... ya a comienzos de los 70 (hemos analizado anteriormente cómo estas prácticas artísticas conectan con otras anteriores en las que, desde otro contexto, ya se venían poniendo en juego la inconsistencia de los esencialismos identitarios). En esos primeros momentos podemos encontrar no sólo la experiencia de *The Womenhouse Project*, sino la producción de numerosxs artistas que ponían en marcha mecanismos performáticos para la elaboración de discursos artísticos y obra a través de diferentes medios: Hannah Wilke, Valie Export, Adrian Piper,...

El uso de la performance y el discurso sobre la performatividad[288] en el contexto artístico ha ido tomando forma. Desde estos primeros trabajos a otros que se gestan más adelante, en un contexto en el que ya se han producido algunos de los cambios a los que hemos venido haciendo referencia con respecto a los análisis en torno a la

[287] Más adelante analizaremos también la importancia que ha tenido en la producción de nuevas pornografías donde los sistemas de representación son invertidos y evidenciados como un sistema más de simulación en la producción de la verdad.

[288] Sobre estos dos conceptos revisar: PARKER, Andrew; KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (ed.). *Performativity and Performance*. New York, London: Routledge, 1995.

representación. Podría revisarse, en ese sentido, las producciones que tienen lugar en torno a la crisis del Sida, como las acciones llevadas a cabo por ACT UP, las performances de Pepe Espaliú, las de La Pocha Nostra a principios de los noventa, o toda la producción generada en torno a la masculinidad como performance (Diane Torr, Cabello / Carceller), la obra inclasificable de Lazlo Pearlman [✪78],...

Todas estas producciones están contaminando el reducido mundo en el que a veces se desenvuelve la institución artística, estableciendo alianzas con la ruptura de límites ya proclamada por lxs teóricxs de la posmodernidad y los posicionamientos de los estudios culturales y visuales. Utilizan la performance del género, del sexo, de la raza, como una estrategia de contaminación de los discursos, tanto artísticos como identitarios, en torno a la representación, la verdad y la identidad. Con sus trabajos dinamitan el entramado conectivo a partir del cual operan las biopolíticas múltiples que impregnan el espacio social en el que se construyen las diferentes verdades que pretenden organizar el mundo.

2.2.- Fotografía y Verdad. Representación vs simulacro. La Ficción del Documental

Para hablar del concepto de representación que se maneja en la producción pornográfica y postpornográfica (cuestión ésta que se desarrollará a lo largo de toda la investigación) debemos detenernos antes en la fotografía y su gestión de la representación, el simulacro y la realidad. Del mismo modo, haremos un ligero apunte sobre las conexiones entre el documental y su relación directa con lo real, cuestión ésta íntimamente relacionada con la producción de verdad en el discurso pornográfico, y la deconstrucción del mismo en la práctica postpornográfica. La relación de la imagen con la realidad es compleja y ha supuesto una obsesión que, precisamente por ello, hace más necesario el análisis detenido de dicha relación.

> *"La imagen es un objeto de deseo, el deseo de una significación que se sabe ausente. La expresión de ese deseo de hacer que la imagen produzca una realidad que supuestamente contiene es (...) una obsesión que se encuentra en la naturaleza misma de nuestra relación con las imágenes."*[289]

Pero antes de comenzar con ese recorrido queremos detenernos en un caso particular y a propósito de Joan Fontcuberta. Este artista, fotógrafo, crítico, espoleador de conciencias[290], ha dedicado la mayor parte de su trabajo a confeccionar un archivo de dudas razonables. Su producción se vale de la posibilidad que le brinda la fotografía para validarse a sí misma como documento de verdad. Sólo un apunte que nos adentre en la "cultura de la sospecha".

Lo que Fontcuberta hace es un catálogo de avisos sobre los documentos indiscutibles, sobre el archivo de verdades que se fundamenta en la acción nunca inocente de la producción de imágenes. A través de sus proyectos donde reinventa la naturaleza: *Herbarium* (1984), *Fauna* (1989); los acontecimientos históricos: *Sputnik* (1997); la actualidad: *Deconstruir Ossama* (2007) [✪79]; la ciencia: *Sirenas* (2000); la

[289] CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Op. cit., p. 31

[290] Fotógrafo y artista conceptual, crítico de fotografía, escritor, comisario,... Su obra se basa en la relación entre fotografía y verdad, utilizando el humor, deconstruyendo el documento científico, su mirada ácida corroe los cimientos de la verdad objetiva que nos ofrece la fotografía. Entre otros premios otorgados: Premio Nacional de Fotografía en 1998 y Premio Nacional de Ensayo en 2011.

religión: *Karelia: Milagros & Co* (2002); las imágenes en Internet: *Googlegrames* (2005). Siempre con un rigor documental absoluto: biografías completas de investigadores y científicos aclamados cuya obra no ha salido a la luz, descubrimientos recientes en torno a especies no conocidas, datos sobre la desaparición de tripulantes de naves en misiones espaciales,..., y fotografías. Y son precisamente estos "documentos" fotográficos los que le conceden esa credibilidad que hace que sus historias se inserten, sin mayor dificultad, dentro de los medios de comunicación o los espacios académicos como documentos irrevocables[291].

> *"Durante los últimos años, la parte más significativa de mi trabajo ha consistido en fabricar diferentes presentaciones que parodian la retórica expositiva de los museos y de las instituciones científicas, alrededor de disciplinas como la botánica, la zoología, la historia, la antropología o la astronomía. Fundamentalmente se trata, por un lado, de falsificar "documentos" y, por lo tanto, de incidir en los procesos culturales que ungen de verdad determinados objetos y en los mecanismos autentificadores de que se sirven (por ejemplo, el referido anteriormente de la fotografía como prueba presuntamente objetiva); y por otro lado, incidir críticamente sobre la supuesta autoridad institucional del museo, que en su condición de santuario del saber llega a arrogarse el ministerio en exclusiva de la verdad."*[292]

De lo que Fontcuberta nos alerta es de la capacidad de la fotografía para producir la realidad y de los mecanismos para producir subyacentes en algunos discursos. La idea de *hacer presente* algo (una persona, un acontecimiento, un acto) entraña un fuerte mecanismo de producción de realidad. Ante ese mecanismo Fontcuberta nos propone la duda, su trabajo se ubica en el territorio resbaladizo de la confusión, en el territorio de la producción de esa realidad. Esa confusión entre representación y referente de la que hablaba Baudrillard se ha transformado y ha sido absorbida por el simulacro. Si la posición de Fontcuberta es la de la sospecha, la de Baudrillard es la de la hiperrealidad. En Foncuberta la relación entre representación y realidad se hace opaca, en Baudrillard la representación se hace simulacro y el referente desaparece.

Las reflexiones en torno a la hiperrealidad de Baudrillard nos devuelven de nuevo a la incardinación del discurso no a partir del referente del signo, sino a partir de la relación de signos que no guardan ningún anclaje con un significado más allá de sí mismo. Como en un cuento de Borges[293], al que Baudrillard suele hacer referencia: el mapa ha sustituido al territorio. Las postales han sustituido a la ciudad, las ciudades no existen más que en esas postales que compran lxs turistas cuando van a visitarlas, a consumirlas. Las ciudades se yerguen porque tratan de emular al simulacro, porque luchan por aproximarse a la postal. De la misma manera el sexo aparece en tanto que su representación toma forma y lo produce, convirtiéndose en más verdadero cuanto más cercano está de la representación construida del mismo.

---

[291] En 2003 fue profesor invitado en la Universidad de Harvard (Cambridge, Massachussetts) donde llenó un auditorio ante la conferencia de un ministro de asuntos exteriores (el propio Fontcuberta) de un país inventado por él.

[292] FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 131.

[293] "*Del Rigor en la Ciencia*", en: BORGES, Jorge Luis. *Obras* Completas *1923-1972* (tomo I). Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 847.

El simulacro está presente igualmente en el concepto de la performatividad y en su carácter productivo de identidades, prácticas, realidades. Es precisamente esa combinación de performatividad, de hiperrealidad y de simulacro la que hace que la representación pornográfica se deslice desde la representación del sexo como comunión con la verdad del mismo, a la representación del sexo como reiteración de un espectáculo de creación de referentes que siguen a los signos. El discurso pornográfico se empeña en mantener el estatus de representación como realidad, apoyándose en el valor de la imagen fotográfica como revelación de la realidad y en la tecnología audiovisual que mediante la hipervisibilidad, más la combinación de espacio-tiempo-sonido nos engulle con su aparataje hiperreal.

Para analizar, por tanto, esa relación entre el discurso pornográfico y el postpornográfico y los discursos probatorios de verdad, no podemos comenzar más que adentrándonos en dos lenguajes que han ido desarrollándose al mismo tiempo que la representación del sexo: la fotografía y el documental.

Hay varios elementos que conectan directamente a la **fotografía** y a la pornografía. El primero de ellos es el hecho de que la fotografía como mecanismo de reproducción masiva de la imagen permitió desde sus comienzos establecer una industria pornográfica a unos niveles (tanto económicos como de repercusión social) que no se habían dado con anterioridad. En segundo lugar la difusión masiva de estas imágenes se relaciona directamente con la producción de censura[294] de mediados del siglo XIX, coincidiendo con el apogeo de los sistemas disciplinarios.

Las *fotografías sicalípticas* junto con las *fotografías de guerra* van a ser los dos "géneros" más controlados en su producción y distribución. La relación estrecha entre la representación fotográfica y la realidad en la gestación del propio medio, es la que va a permitir esa construcción de verdad en la que ambos territorios se fusionan y confunden, produciendo una imagen donde el referente queda diluido y, como asegura Baudrillard, todo es simulacro. La propia naturaleza de la fotografía es la que se encuentra en los cimientos de la instauración de la verdad del sexo y permite generar la pornografía tal y como hoy la conocemos.

La fotografía y la aprehensión de la verdad han ido de la mano desde los primeros intentos de captar y fijar una imagen en un soporte sensible a la luz.

> *"By the 1890s photographs had become the standard recorders of objective scientific truth."*[295]

Como afirma Joan Fontcuberta, el ámbito de la fotografía está más cerca de la ontología que de la estética. La manera en que se ha adjudicado el poder de reflejar la verdad tiene una historia y una eficacia que hace que incluso en el momento actual (más de 150 años después de su invención) se siga tomando como portadora de verdad y gestione nuestra percepción del mundo.

[294] Sería interesante analizar hasta qué punto la difusión a gran escala de imágenes pornográficas puso en marcha los mecanismos de censura de la época (como sostienen la mayor parte de estudios sobre pornografía hasta el momento) o fue el desarrollo de la censura la que provocó una difusión popular sin precedentes de determinadas imágenes obscenas.

[295] KEVLES, Bettyann H. *Naked to the bone: medical imaging in the twentieth century*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997, p. 15.

> *"La fotografía ha sido entendida durante mucho tiempo como la manera en que la naturaleza se representaba a sí misma. La fascinación que produjo su descubrimiento apuntaba hacia esa ilusión de automatismo natural. Un eslogan publicitario de material daguerrotípico rezaba: 'Deja que la Naturaleza plasme lo que la Naturaleza hizo.' Tal declaración ontológica sobre la esencia de la imagen fotográfica presupone la ausencia de intervención y, por tanto, la ausencia de interpretación."*[296]

Como ya se ha referido en la introducción de este trabajo, el invento de la fotografía, aunque recogía elementos de la investigación en dibujo, se presenta desde sus inicios como un invento científico que permitiría una aproximación objetiva e inmediata a la realidad. La fotografía no recogía así la tradición de producción de imágenes del grabado o de la pintura en sus saberes, sino que se posicionaba directamente del lado de las ciencias. Esto fue así por varios motivos.

El principal de ellos fue el hecho de los primeros fracasos a la hora de comercializar el invento, unido a las disputas sobre la propia invención del mismo. La final adquisición de la patente por parte del Gobierno francés en 1839 acababa con polémicas con respecto al origen de los experimentos que habían dado finalmente con la solución de la fotografía. Cuando François Aragó (científico y político de Francia) presenta el nuevo invento de Daguerre al Instituto de Francia durante la sesión de la Academia de Ciencias del 19 de agosto de 1839[297], lo hace poniendo el acento en las aplicaciones científicas que tendrá el mismo: pasando por la astronomía, la documentación artística, ... De esta manera, adquiriendo la categoría seria de instrumento científico, de invento moderno, se conseguía la compra de la patente por parte del Gobierno. Si se hubiera presentado como un instrumento meramente creativo las inversiones en el mismo hubieran sido ridículas si no nulas.

Su rápida difusión fue propiciada por el hecho de que era un importante instrumento para las ciencias. A mediados del siglo XIX, en plena efervescencia positivista, cuando se estaba asistiendo a una verdadera proliferación de la especialización científica y una fe ciega en la visión parcial y parcializada[298], la fotografía venía a aportar ese elemento esencial de objetividad. No importaba el científico, no importaba su discurso, ni sus herramientas, sus teorías, ni sus intenciones, ahí estaba el mundo revelándose a sí mismo, sin intervención humana.

Cuando a finales del siglo XIX la fotografía pretendió imponerse como vehículo artístico encontró serias dificultades para hacerlo. Tal era su esencia científica, tal era su **exceso de verdad**, que la representación mediada de la realidad era casi imposible. Los recursos que se utilizaron para acceder al campo del arte fueron aquellos relacionados

---

[296] FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Op.cit., p. 26

[297] Para una revisión de los primeros pasos de la fotografía véase: GAUDIN, M.A. *Traité pratique de la photographie*. Paris: J.-J. Dubochet et Cie., 1844 (uno de los primeros textos escritos sobre fotografía después de su presentación como invento moderno); LÉCUYER, Raymond. *Histoire de la photographie*. Paris: Baschet et Cie, 1945; NEWHALL, Beaumont. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (Primera edición: *The History of Photography from 1839 to the Present*. New York: Museum of Modern Art, 1982); SOUGEZ, Marie–Loup. *Historia de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 1981.

[298] Un interesante recorrido sobre la obsesión por la mirada científica, que la conecta desde el comienzo con el espectáculo y las masas (la proliferación de máquinas exhibidas en las ferias del siglo XIX sólo era comparable a las utilizadas en el ámbito científico) se puede encontrar en la exposición que recorrió Europa al más puro estilo decimonónico durante dos años: *Máquinas de mirar. O cómo se originan las imágenes* (Blickmaschinen / Visual Tactics. Museum für Gegenwartskunst Siegen (23 Noviembre 2008 - 10 Mayo 2009); *Pillanatgépek.*Mücsarnok / Kunsthalle, Budapest (19 Junio - 23 Agosto 2009*); Máquinas de mirar. O cómo se originan las imágenes*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (17 Septiembre 2009 - 10 Enero 2010)

con los estilos aplicados en pintura para la representación. De esta manera se hizo casi una trascripción literal de los escenarios, las poses, los tonos,..., utilizados en la pintura[299] [✪80], para dar un carácter más artístico a las imágenes que ya habían conseguido ser reproducibles. De lo que se trataba era de ocultar el propio medio fotográfico para poder dar juego a la representación y ocultar la "presentación" de la realidad en sus imágenes.

En realidad todos estos movimientos contribuyeron a fijar la idea de que la fotografía funcionaba en el mismo espacio de la realidad, era una imagen no mediada de la misma. De hecho todos evolucionaron para dar lugar a los diferentes realismos fotográficos. La aparición del documental fotográfico respondía a una combinación de realismo por un lado y cuestiones políticas y/o sociales por otro. Pero esta especialización de la fotografía ha ocultado hasta prácticamente las últimas décadas del siglo XX el carácter de simulacro de la misma.

> *"La fotografía, en su origen, tuvo que acercarse a la ficción para demostrar su naturaleza artística y su objetivo prioritario ha consistido en traducir los hechos en soplos de imaginación. Hoy en cambio lo real se funde con la ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es, la producción de realidad."*[300]

Como medio para producir verdad, la fotografía fue especializándose en los diferentes géneros de manera tal que se pueden analizar los elementos a partir de los cuales se produce un desnudo artístico o médico o pornográfico, con la misma realidad y sólo alterando algunos elementos adyacentes de la construcción de la imagen[301]. Los desarrollos técnicos del propio medio ayudaban a esa especialización, y concretaban en

---

[299] Este movimiento de finales del siglo XIX tuvo dos vertientes. Por un lado estaba el *Pictorialismo Fotográfico* que anteponía la sensibilidad del artista frente al uso mecánico de captación de la realidad. De inspiración romántica, rechazaba la reproductibilidad de la fotografía, sus trabajos, gracias a complicados procesos de manipulación de la imagen, eran trabajos únicos que trataban de adquirir el aura artística de la que gozaban la pintura o la escultura. El producto final se obtenía gracias a una serie de reglas de producción que comenzaban con la elección del tema, el uso de filtros,... y terminaba con procesos de positivado complejos. Una de las principales representantes de este movimiento fue Julia Margaret Cameron. Este movimiento se asemejaba en el resultado final de sus producciones a las que en pintura se estaban llevando a cabo desde el Impresionismo. El otro gran movimiento de fotografía artística que se da a finales del siglo XIX y que rechaza asimismo la fotografía como elemento mecánico de representación de la realidad es la *Fotografía Academicista* o *Pictorialista*. Se practicó con anterioridad al *Pictorialismo Fotográfico* (desde mediados del siglo XIX) y se basaba en la aplicación de los elementos de la pintura academicista, de la que tomarán sobre todo sus decorados, sus temas, sus géneros,... Rechazan igualmente la mecanicidad de la fotografía. Comenzaron trabajando con daguerrotipos y uno de sus exponentes fue Henry Peach Robinson, junto con J.M. Cameron, que más tarde pertenecería al *Pictorialismo Fotográfico*, una vez abandonada la ampulosidad de este movimiento.

[300] FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas*. Op. cit., p. 185.

[301] Un análisis del discurso eugenésico de Francis Galton y su relación con la tecnología probatoria de la fotografía lo encontramos en: SMITH, Shawn Michelle. "Photographing the "American Negro". Nation, Race and Photography at the Paris Exposition of 1900". En: BLOOM, Lisa (ed.). *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, pp. 58-88. Es interesante la revisión que María Villanueva Sagrado hace de la historia de las técnicas Somatotipológicas, especialmente en relación a las tecnologías puestas en marcha por William H. Sheldon en *The Varieties of Human Physique* de 1940, y su concreción fotográfica (VILLANUEVA SAGRADO, María. *Manual de técnicas somatotipológicas*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 1979)

el uso del lenguaje fotográfico, las diversas maneras en que había que ir construyendo el saber científico de la época.

Cuando se realizaban las primeras fotografías etnográficas, a finales del siglo XIX (muchas de las cuales funcionaban como imágenes pornográficas, pero esquivaban la censura gracias a los discursos académicos) eran consideradas carentes de discursos o estilo. Ha sido gracias a análisis posteriores que se ha desmontado esa idea de ausencia de estrategias de construcción. Si se analizan los encargos de los que surgían estas imágenes se comprueba cómo las estrategias de elaboración eran cuidadosamente establecidas y rígidas, pudiéndose hablar de un estilo puramente etnográfico.[302]

La pretendida objetividad de la representación ha permitido a las ciencias validar sus hipótesis a través de los registros fotográficos que iban siendo configurados gracias a estas teorías. La fotografía etnográfica, la fotografía de las fichas policiales, la fotografía médica,...todas ellas apoyadas en el uso positivista del nuevo medio de representación de la realidad, basadas en una pretendida objetividad, identificaban la representación con lo real. Y de esta forma el discurso ideológico se iba infiltrando en esa construcción de verdad.

> *"La pretensión histórica de la fotografía de mediar, si no de representar completamente, el mundo empírico para la mayoría de los habitantes de las sociedades industrializadas (en efecto, la producción y el consumo de imágenes es una de las características distintivas de las sociedades avanzadas), la ha convertido en agente y conducto principal de la transmisión de cultura e ideología."*[303]

La fotografía se empeñó en funcionar en dos ámbitos completamente diferentes pero complementarios: por un lado la fotografía como evidencia científica y, por otro, la fotografía como medio de expresión artística. No obstante, y si revisamos los acontecimientos a lo largo de la historia, la fotografía no ha podido nunca desprenderse de su condena de realismo. Los intentos por encubrir *la propia naturaleza del medio* no se han desligado nunca de su condición de relación no mediada con la realidad. Hasta tal punto es así, que la fotografía ha conseguido mantener desde el comienzo una distancia de seguridad con los análisis de la misma en cuanto lenguaje de verdad. Un espacio vacío que le permitía, y aún le permite, relacionarse de manera privilegiada con la verdad desnuda, con lo real. Aunque, como señala Ulmer:

---

[302] En 1869 Thomas Henry Huxley, biólogo inglés defensor de las teorías darwinistas y abuelo de Aldous Huxley, siendo presidente de la Ethnological Society, envía un proyecto a Earl Granville a la Colonial Office, no se sabe si en respuesta a una petición del gobierno de Gran Bretaña. El proyecto tiene como objetivo construir un catálogo de las razas existentes en el Imperio Británico. Para ello se elabora un archivo fotográfico bajo unos parámetros que eran muy parecidos a los propuestos por J.H. Lamprey en su método, y que pretendían ser usados para deducir datos morfológicos. Cada sujeto, debía ser fotografiado desnudo, de pie al lado de una vara métrica (antropométrica) a una distancia fija de la cámara. Se tomarían dos imágenes. La primera frontal, donde el hombre o la mujer debían permanecer con los talones juntos y el brazo derecho estirado en un ángulo recto de su cuerpo, con la palma girada hacia la cámara. En la segunda toma, el brazo debe tocar la vara de medición para dejar visibles los contornos del cuerpo, especialmente para las mujeres, los pechos. De esta manera se podían estudiar las diferentes razas que componían el Imperio Británico, al mismo tiempo que se iban construyendo esas razas, la idea del "otro" y, sobre todo, la idea de lo que constituía ser británico y no racial. Para revisar algunos de sus escritos se puede consultar la página: http://aleph0.clarku.edu/huxley/toc.html (consultado: 03/06/2011)

[303] SOLOMON-GODEAU, Abigail. "La fotografía tras la fotografía artística" En: WALLIS, Brian (ed). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Op. cit., p. 76.

> *"(...) la representación fotográfica puede describirse de acuerdo con el principio del collage. En realidad, es una máquina collage (perfeccionada en la televisión), que produce simulacros de la vida y el mundo: (...) la fotografía selecciona y transfiere un fragmento del continuum visual en un nuevo marco (...) Aunque la semiótica prefiere designar esta relación con lo real según los signos icónicos e indicativos, la imagen fotográfica significa ella misma y otra cosa, se convierte en un signo nuevamente motivado dentro del sistema de un nuevo marco. Existen varias versiones del argumento de que la fotografía (o la película) es un lenguaje, y el mejor resumen de ello es la noción eisensteiniana del "montaje intelectual", en el que lo real se utiliza como un elemento de un discurso."*[304]

Elemento de discurso o no, la imbricación del lenguaje fotográfico con la realidad compone un paisaje plenamente de actualidad, el carácter probatorio de la imagen fotográfica ha superado incluso las oleadas de sospechas que se vertieron sobre ella a propósito del último giro tecnológico, el paso de la fotografía analógica a la fotografía digital. Las polémicas en relación a la posibilidad de manipulación que los diferentes softwares permitían sobre esta nueva forma de "captar la realidad" no ha hecho más que consolidar la idea de que la luz reflejada que la cámara capta en el sensor o en la película es una copia fiel de la realidad[305] y, por tanto, se reitera la relación privilegiada de la fotografía con los discursos de verdad.

Estos mecanismos de imposición de verdad, de adjudicación de realidad, y de ausencia de estilo estarán en la base de la elaboración de la **pornografía** como imagen consumible que da acceso a la realidad. Y esta conexión tiene como base la relación de la imagen con la verdad, la **representación como verdad**, que es al mismo tiempo ausencia de representación. En este argumento se ha basado tanto el éxito de las imágenes pornográficas como los argumentos a favor de su prohibición. No obstante, y como veremos en los capítulos siguientes, la *revelación* pornográfica poco tiene de verdad aunque el mecanismo para producirla sea aún tan efectivo.

> *"Nada más homogéneo que una fotografía pornográfica. Es una foto siempre ingenua, sin intención y sin cálculo. Como un escaparate que sólo mostrase, iluminado, una sola joya; la fotografía pornográfica está enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intespectivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distrayendo."*[306]

Ese carácter de verdad central del sexo ha permitido que la pornografía y las imágenes que produce se hayan mantenido al margen de los **análisis técnicos o**

---

[304] ULMER, Gregory L. "El objeto de la poscrítica". En: FOSTER, Hal (ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2008 (Primera edición*: The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), p. 128.

[305] En la nueva nomenclatura utilizada por la fotografía digital, se llama RAW (crudo, salvaje, sin tratar) al archivo que resulta de la captación de la luz por el sensor de la cámara. No parece generar ninguna duda las transformaciones que tienen lugar en el mismo sensor para que posteriormente podamos ver una imagen.

[306] BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2009 (Primera edición: *La chambre claire. Note sur le photographie*. Paris: Cahiers du Cinema / Gallimard / Seuil, 1980), p. 59

estilísticos de la representación, de la cinematografía e incluso que haya supuesto o siga suponiendo un objeto de estudio marginal para los estudios visuales o culturales. Precisamente es ese intento de ser considerada carente de discurso, ausente de recursos formales o de estilo, lo que le proporciona el poder necesario para construir realidad.

Si hay un lenguaje que detente incluso una mayor conexión con la verdad ese es el género cinematográfico documental. La cinematografía, que data de finales del siglo XIX, y que tiene inicios parecidos a la fotografía, no ha descartado a lo largo de su historia la relación con la fantasía y la ficción. Mientras que el mayor desarrollo (en términos de número de obras, así como de rentabilidad económica) de la cinematografía se ha dado en el apartado de ficción, en la fotografía ha sido la vertiente de "fotografía de realidad" la que ha ocupado la mayor parte de su desarrollo (desde la fotografía periodística, el reportaje de guerra, la fotografía etnográfica, la fotografía amateur -gran parte de la cual ha cubierto acontecimientos sociales familiares-, la fotografía científica,...). Mientras que la fotografía ha sido predominantemente una herramienta de acercamiento a la verdad y lo real, la cinematografía ha preferido ubicarse en el territorio de la diversión y el entretenimiento[307]. No es el caso del documental, herramienta de conocimiento por excelencia, cuya construcción y deconstrucción nos resulta especialmente útil en el caso del estudio de la representación de la verdad del sexo.

El documental tiene muchas conexiones con la fotografía y ambas suponen una fuente de investigación reseñable con respecto a la pornografía. La relación de ambos territorios con los discursos probatorios de verdad las han hecho herramientas perfectas del discurso invisible. En los tres espacios de producción de imágenes podemos encontrar estilos, retóricas, elementos formales y estéticos que les confieren apariencia de no mediación (el caso de la pornografía combina la realidad y la ficción de forma altamente productiva) En todos ellos esa construcción de apariencia de realidad pasa desapercibida y ha esquivado sutilmente los estudios de las disciplinas en las que se incorporan como representación visual (ya sean los estudios cinematográficos, culturales, visuales, historia y crítica de arte,...) o bien aquellas en las que son utilizadas de forma aplicada (periodismo, etnografía, medicina, sociología, antropología,...). Señala Nichols en relación al documental, no sólo la falta de estudios del mismo por parte de las diferentes disciplinas en las que se integra, sino cómo esa falta de análisis conlleva una mayor eficiencia en la imposición de sus discursos.

> *"Cuando el cine documental se muestra en plena forma, una sensación de urgencia hace que nuestros intentos de contemplar la forma o analizar la retórica queden a un lado. Este tipo de películas y sus derivados (noticias y*

[307] Sería interesante analizar qué ha motivado esta diferencia, tal vez los comienzos de ambos lenguajes se ubicaron en territorios separados (la ciencia y las ferias), tal vez es más una cuestión de economía productiva, o simplemente una cuestión más motivada por las propias tecnologías (los desplazamientos con el equipo de grabación cinematográfica suponían toda una arquitectura en movimiento, mientras que la fotografía se desplazaba casi desde el comienzo con mayor libertad) ... No obstante, con los hermanos Lumière el cine se presentó como herramienta científica, los primeros metrajes así lo certifican, pero Mèliés lo reorientó hacia un producto de espectáculo. En cualquier caso el audiovisual se introduce como técnica de verdad con los primeros documentales (*Nanook el esquimal*, Robert Flaherty, 1922, se suele considerar el primer documental cinematográfico), hasta que llegara la televisión en los años 30, y se convirtiera en la primera tecnología audiovisual probatoria cuasi universal, cimiento de nuestra sociedad postindustrial e informada, uno de los pilares de la educación de nuestras sociedades.

> *anuncios televisivos, mensajes de campañas electorales, propaganda y pornografía) tienen un impacto poderoso y omnipresente."*[308]

Ese impacto poderoso es tal que la no mediación con la realidad se ha mantenido hasta el momento actual, aun cuando desde los mismos comienzos del documental cinematográfico quedó claro la distancia entre la realidad y la representación de la misma. El mismo Flaherty [✪81] establecía la necesidad de selección y reinterpretación de la realidad[309] y admitía la manipulación para mantener la objetividad y realismo de lo filmado.

> *"Sometimes you have to lie. One often has to distort a thing to catch its true spirit."*[310]

No obstante, Flaherty seguía creyendo en el espíritu verdadero, en la redención de una objetividad que le diera un acceso a la verdad que no fuese contaminado por el medio. Aunque tal objetividad se ha mostrado como la más ficcional de las cinematografías.

> *"(...) the ideal of documentary's self-evident truth is revealed as a dangerously naive assumption. Showing and telling in themselves convey nothing, and documents also need artifice."*[311]

El realismo como estilo cinematográfico ha estado presente a lo largo de la historia del documental, traspasando incluso sus fronteras. Tanto en el documental expositivo, como el documental de observación, el documental interactivo (o participativo), el documental reflexivo o el documental performativo (dentro del cual se podría hablar de los *realities shows* de la televisión)[312] han estado atravesados por el estilo de la representación realista. El desarrollo de nuevas tecnologías a lo largo del tiempo ha ido posibilitando la creación de nuevos subgéneros documentales[313], así como nuevas formas de realismo.

---

[308] NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 2011 (Primera edición: *Representing reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1997), p. 14

[309] Su negación a la edición así como a establecer un plan previo al rodaje, le proporcionó importantes contratiempos en la producción. Aún tan estricto a la hora de utilizar algunos de los elementos del lenguaje cinematográfico, no dudaba en cambio en alterar la realidad con el fin de representar la idea de la realidad que consideraba más real. Un ejemplo de ello es el caso de su producción Man of Aran (1934) donde la familia protagonista del documental era un collage de personas pertenecientes a diferentes familias. De esta manera "no intervenida" se iba construyendo la verdad no mediada del documental en uno de los pioneros del mismo.

[310] FLAHERTY, Robert. Citado en: CALDER-MARSHALL, Arthur. *The innocent eye: the life of Robert J. Flaherty*. London: W. H. Allen and Company, 1963, p. 97. [A veces tienes que mentir. Unx a veces tiene que deformar una cosa para captar su verdadero espíritu.]

[311] WHEALE, Nigel. "The Real and the True: Documentary Film" En: WHEALE, Nigel (ed.). *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*. London, New York: Routledge, 1995, p. 246.

[312] Tomamos la clasificación que Bill Nichols (NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001) establece de los documentales y que, como señala Sellés (SELLÉS, Magdalena. *El Documental*. Barcelona: UOC, 2008), ha tenido una importante repercusión en los textos de teoría y crítica audiovisual.

[313] Así, la aparición del documental de observación surgió a finales de los años 50 a partir de la disponibilidad de equipos de grabación sonoros sincrónicos más fáciles de transportar o, la posibilidad del documental participativo (o interactivo) sólo se presentó tras la aligeración de los propios equipos de grabación.

> *"The real world: so real that the Real becomes the one basic referent – pure, concrete, fixed, visible, all-too-visible. The result is the elaboration of a whole aesthetic of objectivity and the development of comprehensive technologies of truth capable of promoting what is right and what is wrong in the world, and by extension, what is "honest" and what is "manipulative" in documentary. This involves an extensive and relentless pursuit of naturalism across all the elements of cinematic technology."*[314]

Las tecnologías cinematográficas al servicio de la producción de verdad.

> *"Truth has to be made vivid, interesting; it has to be "dramatized" if it is to convince the audience of the evidence, whose "confidence" in it allows truth to take shape."*[315]

La forma y la manera en la que esa verdad toma cuerpo lo vamos a analizar cuando abordemos los aspectos formales y estéticos bajo los que se construye la objetividad, una objetividad que, como nos recuerda Nichols, responde siempre a unos propósitos.

> *"La impresión de desinterés es una poderosa garantía y una táctica atractiva. Lo que no nos puede decir la objetividad es al servicio de qué propósito está, ya que esto socavaría su propia efectividad (...). Y sin embargo debemos saber que por encima de toda esta compleja y sumamente persuasiva forma de discurso se encuentra el propósito al que está subordinada."*[316]

La forma en que desde la cinematografía, y más concretamente desde el documental, se ha ido construyendo todo un aparato tecnológico de verdad, ha tenido en el producto pornográfico uno de sus más fieles aliados. La pornografía convencional o mainstream o comercial, se ha apoyado fielmente en el principio de documento desde los comienzos. Una estructura argumental con insertos de ficción y de exhibición, la conectan a otros géneros cinematográficos como el musical (cuestión esta que se verá más adelante). Lo que nos interesa aquí es la conexión directa entre documental y pornografía que hace de ésta una encarnación del discurso probatorio de verdad.

> *"Las cuestiones de verdad y ciencia pueden parecer muy distantes del submundo de la pornografía, pero estas películas dependen en gran medida de sus afirmaciones de que nos ofrecen representaciones "auténticas" del acto sexual."*[317]

En el análisis que estos autores hacen de la etnografía y la pornografía como géneros cinematográficos cercanos, ambos quedan alejados de la ficción cinematográfica. Así:

---

[314] MINH-HA, Trinh T. "The Totalizing Quest of Meaning". En: WHEALE, Nigel (ed.). *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*. Op. cit., p. 262.
[315] Ibidem, p. 264.
[316] NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Op. cit., p. 254
[317] HANSEN, Christian; NEEDHAM, Catherine; NICHOLS, Bill. "Pornografía, etnografía y los discursos del poder." En: NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Op. cit., p. 258

> *"Tanto la etnografía como la pornografía hacen uso de la narrativa pero sólo amenazan con atajarla o desplazarla. La ventana referencial hacia el mundo histórico de las prácticas culturales y los cuerpos físicos, el enfoque clínico de la mirada probatoria, la tendencia a recrearse en momentos de elaboración descriptiva que mantienen a raya el ritmo temporal de suspense y resolución: estos elementos subrayan las diferencias con respecto a la ficción narrativa clásica."*[318]

Por ello, si queremos acercarnos a un análisis fílmico de la pornografía, tenemos que introducirnos con las herramientas que permiten un acercamiento al documental, y a los discursos probatorios del mismo. La pornografía, como el documental, se apoya en la idea de que lo que se representa ha ocurrido allí, ha formado parte de la realidad, es auténtico[319] y no un fraude.[320]

> *"*(...) *la pornografía plantea cuestiones acerca de cómo se inicia y cómo acaba el acto sexual, dónde tiene lugar, con quién tiene lugar, qué aspecto tienen los actores sexuales excitados (tanto los individuos como sus genitales) y en especial qué apariencia tiene el acto sexual en sí cuando se realiza ante la cámara. Ambas se basan en un impulso documental, una garantía de que veremos "lo auténtico", captado en el grano indicativo del sonido y la imagen cinematográficos. El impulso documental responde a la necesidad de verificación, de pruebas palpables de la manifestación corporal del Otro* (afirman estos autores que el Otro en la pornografía es el sexo) *y de nuestra capacidad para conocerla."*[321]

La **pornografía** se vale de esos mecanismos, que no han sido diferentes de los utilizados por la ciencia (la antropología, la medicina, la psiquiatría, la fisonomía,...), para establecer criterios de verdad, para producir esa misma realidad que se supone que le precede, para instaurar una tecnología de producción del sexo que vuelve a llevarnos a Foucault.[322]

La **postpornografía** lo que va a explicitar es el carácter construido de la representación pornográfica (y en ese sentido es interesante ponerla en relación con los mockumentaries y el conjunto de subgéneros que han aparecido en torno al documental y que se proponen evidenciar el carácter construido de la realidad representada). Va a exhibir los fallos del sistema de representación del sexo y se va a insertar en los intersticios del mismo para esgrimir nuevos mecanismos de representación donde sea el simulacro el que sustituya a las políticas representacionales. El elemento probatorio de la imagen desaparece y, en cambio, se evidencian las tecnologías de producción de verdad y de renaturalización del sexo. La nueva estética de la representación que

---

[318] Ibidem, p. 260

[319] Más adelante veremos los apoyos visuales necesarios para mantener la prueba de lo real en el producto pornográfico, la importancia de la eyaculación visible y de cómo se concretó en el plano de eyaculación la prueba última de verdad del sexo.

[320] Existen una serie de subgéneros dentro del documental que, al mismo tiempo que plantean la problemática sobre la verdad de dichos documentos, reifican la relación no mediada entre el documental y la realidad.

[321] HANSEN, Christian; NEEDHAM, Catherine; NICHOLS, Bill. "Pornografía, etnografía y los discursos del poder." En: NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*... Op. cit., p. 268

[322] A las tecnologías del sexo, como parte de las tecnologías del self.

podemos encontrar en este conjunto de obras, que se encuadran dentro de la postpornografía, se valen de la crisis de la representación de la modernidad, del simulacro de Baudrillard, de los análisis en torno a la performatividad y de las estrategias de reapropiación, citación y producción en la fisura de la teoría queer para generar una nueva pornografía que incorpora los elementos de análisis de la representación dentro de las esfera artística.

Como Grau Rebollo nos recuerda:

> *"La significación es cambiante y el cambio se explica siempre en relación con su entorno. No debemos, en consecuencia, asumir el carácter casual de la construcción representacional ni su inmanencia perenne."*[323]

Es precisamente a partir de este conjunto de supuestos que vamos a adentrarnos en el análisis de la representación y puesta en escena de la pornografía y la postpornografía.

2.3.- EL DISCURSO CONSTRUYE REALIDADES. Entre Mackinnon Y Foucault.

"-Cuando yo uso una palabra-insistió Zanco Panco con un tono de voz más bien desdeñoso- quiere decir lo que yo quiero que diga..., ni más ni menos.
-La cuestión- insistió Alicia- es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.
-La cuestión- zanjó Zanco Panco- es saber quién es el que manda... eso es todo."[324]

Basándonos en los análisis sobre la performatividad del lenguaje, así como en la clasificación foucaltiana de las biopolíticas, y los análisis de Haraway en torno a la objetividad universal en las ciencias, estamos en el momento de poder afirmar que los diferentes discursos que se han ido articulando en torno a la sexualidad y a la pornografía han dado lugar a los límites que acotan a ambos conceptos. El eje que estructura nuestro trabajo se relaciona con las maneras en que esos discursos, articulados siempre desde posiciones de poder, se inscriben en los cuerpos, las identidades, las prácticas sexuales,... , así como todos estos elementos se incorporan a los discursos, reforzándolos o revirtiéndolos. Si bien podemos señalar que son muchos los discursos que tienen una influencia en nuestros comportamientos y prácticas sexuales, y en nuestra manera de ir dando forma a nuestra identidad, el discurso de la sexualidad y el discurso de la pornografía (y la postpornografía) cumplen esta función de una forma especial. Constituidos como están como biopolíticas, se encargarán especialmente de estas tareas.

La manera en que la **performatividad** se pone en marcha dentro del discurso pornográfico tiene que ver con la particularidad de la pornografía para instalarse como

[323] GRAU REBOLLO, Jorge. *Antropología visual*. Barcelona: Bellaterra, 2002, p. 74.
[324] CARROLL, Lewis. *Alicia a través del espejo*. Madrid: Alianza, 1987 (Primera edición*: Through the Looking-Glass*. London: Macmillan, 1871), p. 116.

un discurso de lo excesivo. Este grado de exceso (de realidad, de verdad, de visibilidad) se representa una y otra vez haciendo referencia a algo que lo precede y que en el momento en que se re-presenta se convierte en otra cosa. Los conceptos de sexo y de pornografía tienen esa ambigua y complicada relación. La relación entre el concepto de representación y de presentación en torno a la pornografía ha sido abordada en relación a los discursos de verdad de la fotografía y del documental, lenguajes todos ellos de realidad que se evidencian como plataformas probatorias de verdad. Lo que nos interesa en este momento es la relación entre el discurso pornográfico o sexual y la construcción de realidades a partir de los mismos. Lo que realizamos es un giro en el planteamiento en relación a lo real. Si bien el discurso sobre la sexualidad se presenta como descriptivo y analítico de una realidad que le precede, en cambio hemos de otorgarle el poder que tiene para regular, controlar y, sobre todo, producir los cuerpos, las prácticas y las identidades.

El discurso se yergue como una citación repetida (de un original que le precede) a partir de la cual se construye una realidad inexorable que supera el ámbito en el que se produce. Como se analizó en el apartado de metodología, el enunciado performativo produce la realidad a la que se supone que alude. El concepto de performatividad partía de establecer una conexión entre los actos de habla y la realidad que originan.

> *"La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto del cuerpo."*[325]

Nuestros análisis se ubican dentro de un contexto que tiene sus propios sistemas de citación y legitimación: la imagen. La imagen como elemento discursivo, integrado en relaciones lingüísticas y disciplinarias complejas. El discurso pornográfico y el postpornográfico y, en general, el discurso sobre el sexo, como tecnologías del sexo que son, tienen la función de producir deseos y placeres y, en el ámbito de la representación pornográfica, lo van a hacer a través de esas imágenes.

Uno de los planteamientos de los que partíamos es el del giro epistemológico que introdujo Foucault al hablar del **poder**[326]. En apartados anteriores se han expuesto los presupuestos en torno a una concepción del poder en términos de producción, que es la que podemos recoger en torno al discurso y a su efecto constructivo.

La proliferación de discursos que acontece a finales del siglo XVIII en la sociedad occidental disuelve y al mismo tiempo hace más efectivo el poder soberano que había controlado a la sociedad hasta esos momentos. Esa multiplicación de saberes recoge el testigo de lo que Foucault convino en llamar el poder sobre la muerte y lo transformó, bajo su pátina de objetividad, en un poder difuso sobre la vida. Las diferentes disciplinas que se encargan de acotar los campos de la experiencia no sólo van a ser los encargados de establecer las cotas de normalidad/ anormalidad sino que van a gestionar la realidad y sus instancias.

Estas biopolíticas puestas en marcha a partir del siglo XVIII y que, como se ha comentado con anterioridad, tienen que ver con los cambios sociales y económicos que hacían posible la entrada en el capitalismo, generadoras de discursos que rigen la vida, van a poner en marcha los "*juegos de verdad*" de los que habla Foucault. A través del discurso científico, del discurso legal, del discurso económico o social, se da cuenta de una realidad que será regulada por los diferentes sistemas disciplinarios con los que nos encontramos en el siglo XIX.

---

[325] BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Op. cit., p. 15.
[326] FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir*. Op. cit.

A partir de finales de este siglo los sistemas de ejercicio del poder no se van a encontrar localizados en las diferentes instituciones disciplinarias, sino en las disciplinas mismas[327]. El sistema disciplinario del XIX había quedado obsoleto, la estadística[328] de finales del XIX, que anteponía la normalidad a lo natural como criterio aplicable a discursos como el científico, el social,...; así como los mecanismos de difusión de imágenes (y por tanto de discursos) gracias a los avances que se produjeron en los sistemas de fijación y reproducción de las mismas, redireccionaron los mecanismos del poder. A través de las diferentes disciplinas del saber se pusieron en marcha las estrategias necesarias para delimitar la realidad y para modificar las conductas tanto de los individuos como de las poblaciones, no ya desde un sistema punitivo, sino desde un sistema donde el conocimiento de lo real establecía lo posible y lo no posible.

La importancia que en este cambio tendrá la **imagen**, fotográfica primero y cinematográfica después, tiene que ver con los procesos de producción de las mismas y con los discursos que las sustentan. Como se ha comentado más arriba, cuando el invento de la fotografía se presenta ante la Cámara de Diputados de Francia el 15 de junio de 1839, momento en que el Estado francés adquiere los derechos del mismo, ya había sido presentado ante la Academia de las Ciencias de París el 7 de enero de ese mismo año [✪82]. Los argumentos que se esgrimieron tanto en una presentación como en otra era la aprehensión de la realidad que el invento podía aportar a las ciencias como un instrumento de verdad. No en vano la fotografía se inserta desde sus comienzos como un dispositivo que permite establecer relaciones de identificación entre los discursos y la realidad. En relación al audiovisual, y a la forma en que la cinematografía se ha ido relacionando con la presentación de evidencia, hemos recorrido algunos de sus lugares comunes, centrándonos fundamentalmente en la producción documental, evidenciando las formas en las que el lenguaje cinematográfico ha ido produciendo conocimiento y ejerciendo poder.

Tras los análisis de **Donna Haraway** desde el campo de las ciencias resultaría muy difícil tratar de defender el concepto de objetividad que rompería con la relación entre los discursos y la realidad como construcción. Los *conocimientos situados*, a los que hemos hecho referencia con anterioridad, nos plantean la destrucción de los pilares de objetividad en los que se ha apoyado el discurso científico y que se ha construido a sí mismo como contenedor de verdades universales.

Los planteamientos **socioconstruccionistas** nos ayudan a entender este proceso mediante el cual:

> *"(...) la realidad se construye socialmente y los instrumentos con los que se construye son discursivos."*[329]

No obstante, el construccionismo no da cuenta del proceso por el que se construye la realidad a través del discurso, pues mantiene en sus proyectos y, de manera

[327] Tomamos la doble acepción con la que Foucault utiliza el término disciplina, como forma de control y castigo, y como corpus intelectual de un campo de estudio.
[328] Término introducido por Gottfried Achenwall en 1749, no será hasta finales del siglo XIX cuando se utilice para describir, analizar e interpretar datos en relación a determinadas características de la población. Con anterioridad a este concepto la palabra estadística era utilizada para el análisis de datos del Estado.
[329] ÍÑIGUEZ, Lupicinio. "Nuevos debates, nuevas ideas y nuevas prácticas en la psicología social de la era "post-construccionista"", *Athenea digital.* Op. cit., p. 2.

fija, una separación entre la dicotomía natural- social o natural-construido. De esta manera se refuerzan ambos términos no permitiendo un proceso de contaminación y disolución de los mismos.

Las nociones de construcción las hemos venido revisando desde los discursos sobre la postmodernidad, la teoría queer, las reflexiones en torno a la performatividad de Judith Butler o desde la Psicología Social Crítica, desde los estudios visuales en relación a la imagen,... Las críticas que se llevaron a cabo contra *El género en disputa* (1990)[330] de Judith Butler, la acusaban de centrarse en una perspectiva excesivamente lingüística en su análisis del género, que le restaba eficacia política al texto y a sus reflexiones. En respuesta a esta polémica Judith Butler escribe *Cuerpos que Importan* (1993)[331] [✪83], en el que trata de zanjar la polémica y explicitar sus argumentos en torno al sexo, al género, la cita y la performatividad. En este sentido los planteamientos a los que nos referimos, y que plantean la construcción como el motor que pone en marcha el aparataje tecnológico de la realidad (incluída la corporal o la identitaria) han establecido nexos entre la vertiente lingüística del discurso y su materialidad y encarnación en los cuerpos, en el desarrollo de la individualidad y en las prácticas corporales de subjetividad.

Para que un cuerpo, una identidad, una práctica,... sean inteligibles han de estar imbuidos dentro de un discurso que los haga culturalmente comprensible. Este es el mecanismo por el que los diferentes discursos construyen la realidad. Y es el mismo por el que se puede producir la resistencia.[332] Cuando Foucault se detiene a analizar cierto tipo de saber sobre la sexualidad en torno al poder que de ellos se derivan, es consciente de la confusión a la que esa concepción del poder puede llevar.

Ya hemos referido la proliferación del poder como el mecanismo que se instaura a partir de finales del siglo XIX y su campo de actuación a través de los discursos que emergen en ese contexto. En relación a ello y en oposición a la idea de la represión como mecanismo de control de la sexualidad a finales del XIX, Foucault propone:

> *"Mucho más que un mecanismo negativo de exclusión o rechazo, se trata del alumbramiento de una red sutil de discursos, de saberes, de placeres, de poderes; no se trata de un movimiento que se obstinaría en rechazar el sexo salvaje hacia alguna región oscura e inaccesible, sino, por el contrario, de procesos que lo diseminan en la superficie de las cosas y los cuerpos, que lo excitan, lo manifiestan y lo hacen hablar, lo implantan en lo real y lo conminan a decir la verdad: toda una titilación visible de lo sexual que emana de la multiplicidad de los discursos, de la obstinación de los poderes y de los juegos del saber con el placer."*[333]

La propuesta metodológica que Foucault inaugura es el análisis de los discursos a partir de las estrategias puestas en marcha por ellos para producir realidad. Ese es el punto desde el que trabajamos dentro del discurso pornográfico y dentro del discurso postpornográfico[334] y desde donde los pondremos en relación a otro tipo de discursos,

---

[330] BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Op. cit.
[331] BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Op. cit.
[332] Resistencia entendida como punto de fuga, como fisura del discurso a partir de la cual deconstruir su mecanismo de validación y reapropiarse del mismo para evidenciar los sistemas de producción de realidad y proponer alternativas contaminantes.
[333] FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad I*. Op. cit., p. 76.
[334] Como venimos refiriendo, estrategias de producción que deconstruyen el discurso pornográfico tradicional y establecen puntos de fuga a partir de los cuales dar cuenta de una multiplicación de discursos

que en principio se oponen a la pornografía pero que pertenecen a la misma producción de saber sobre la sexualidad.

2.3.1.- La Performatividad y el Movimiento Anti-Pornografía.

Hemos defendido que desde el discurso de la representación del sexo (pornográfico y postpornográfico) se produce una realidad que se encarna en cuerpos, identidades, prácticas,... Este mismo argumento ha sido defendido por **Catharine MacKinnon**[335] en relación al discurso pornográfico como discurso del odio y su producción de realidad de la subordinación de la mujer en dicho discurso. Los argumentos que esgrime MacKinnon tienen que ver con una idea de la performatividad en la que se establece un poder soberano para el que habla y que se combina con una perversión del acto de habla en la que aquellas personas representadas son silenciadas.

Para MacKinnon [✪84] las mujeres son desposeídas de un sentido de su habla en el que lo que quieren decir es lo que realmente dicen. Así, decir *no* en pornografía equivaldría a decir *sí* (estructura frecuente y obvia en escenas de iniciación o en películas cuyo argumento gira en torno a la pérdida de virginidad de la protagonista) con lo que el agente del habla no puede acceder a una agencia que le conceda un poder sobre lo que dice.

Este planteamiento es problemático por varias cuestiones: una de ellas es que atribuye al acto de habla un poder absoluto de producción, el habla se convierte así en un agente del poder soberano (una concepción del poder que supuestamente ya habría sido superada, al menos en lo que respecta a la representación y al tipo de poder con el que las imágenes se inscriben en nuestros universos postindustriales). Por otro lado MacKinnon conviene en localizar el problema en el contenido del habla más que en los mecanismos por los que el habla se materializa y la manera y contextos en los que lo hace.

> *"Cualquiera que sea el daño hecho mediante esas palabras está hecho no sólo mediante su contexto, sino a través de su contenido, en el sentido de que si no contuvieran lo que contienen, y provocaran los significados y sentimientos y pensamientos que provocan, no evidenciarían o actualizarían la discriminación que realizan"*[336]

Según la autora es el discurso pornográfico, como agente de ese poder absoluto, el que niega la capacidad de habla performativa a las mujeres, pues establece una contradicción entre lo que se dice y lo que se quiere decir. De esta manera se evidencia su creencia en la idea del liberalismo de un consentimiento previo a la sexualidad. Un consentimiento que reclama además la posibilidad de un lenguaje en el que el consenso establezca una manera unívoca de comunicarse[337]. De alguna manera es como si se

---

sobre la sexualidad que contradicen los que emergen de la pornografía tradicional y de la sexualidad en sus más amplias variaciones. (discursos económicos, artísticos, demográficos, médicos, sociales, arquitectónicos,...).

[335] MACKINNON, Catharine. *Only Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1996. MacKinnon es una feminista estadounidense, abogada, profesora y activista dentro del movimiento de Mujeres Contra la Pornografía (WAP) de Estados Unidos. Junto a Andrea Dworkin elaboró el *Proyecto de Ley Anti-pornografía* de la ciudad de Minneapolis en 1983.

[336] Ibidem, p. 14

[337] Se puede poner en relación esta necesidad de consenso con la teoría del lenguaje que Habermas desarrolla para criticar la situación degradada del mismo. (HABERMAS, Jurgen. *El discurso filosófico de la*

tratara de invocar un poder soberano lingüístico que dé cuenta de un modelo de poder anterior.

En el análisis que Judith Butler realiza de las argumentaciones de MacKinnon, aquella refiere cómo el Estado es quien ratifica el discurso del odio, pues sin su validación no podría establecerse como tal. Cuando se exhorta al Estado a regular el discurso del odio (la censura es el destino final de los discursos de MacKinnon) aquel vuelve a ejercer su poder agencial performativo, pero en este caso no es analizado.

> *"El problema, entonces, no es que la fuerza de performativo soberano esté mal, sino que cuando es utilizado por los ciudadanos está mal y, cuando el Estado la utiliza en estos contextos, está bien."*[338]

Butler analiza el performativo, no sólo en relación al discurso pornográfico, como hace MacKinnon, sino inserto en otros discursos, como el judicial. Los análisis del poder de Foucault ya nos han hablado del ejercicio del poder a través de una red de discursos no localizados en un sólo punto, sino que actúan de manera poliédrica y difusa, convirtiéndose así en mucho más eficaces. Desde los seguros de vivienda, las cuestiones bancarias, el discurso médico o el psiquiátrico,... hasta los informativos televisados, las interfaces del ordenador, los nódulos de conexiones de la red o las bases de datos de obras artísticas, suponen elementos desde donde se ejerce el poder sobre los individuos y desde donde se priva a los mismos de una agencia real en sus actos de habla, y que MacKinnon no se detiene a analizar. Al dirigir su estudio hacia el discurso pornográfico, como un discurso del odio, establece una división aún más productiva entre el discurso aceptado y el no aceptado, produciendo al mismo tiempo sujetos dominantes y dominados. En cambio Foucault nos habla de la *regla de la polivalencia táctica de los discursos*[339]:

> *"Los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder; lo refuerza pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo."*[340]

Cuando analicemos las estrategias de producción del discurso postpornográfico comprobaremos la manera en que el discurso pornográfico es reutilizado para romper y contaminar las estrategias de producción de sexualidad que evidencia. Esta estrategia de

---

modernidad. Madrid: Taurus, 1993. (Primera edición*: Der Philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985))

[338] BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad.* Op. cit., p.134.

[339] En *Historia de la Sexualidad*, Foucault establece un método a partir del cual va a acercarse a una posible genealogía de la sexualidad en occidente. Para ello analiza la proliferación de discursos sobre el sexo que constituyen una de las tecnologías del sexo. En su metodología establece lo que él denomina *prescripciones de prudencia*, que suponen un conjunto de cuatro reglas que guiarían el acercamiento a la cuestión de la sexualidad, el poder, los discursos y las múltiples relaciones entre todos estos conceptos. Las cuatro reglas serían las siguientes: Regla de inmanencia (unión e indisolubilidad entre el saber y el poder), Reglas de las variaciones continuas (modificaciones en cuanto a la distribución del poder y el saber y focalización en los esquemas de esas modificaciones), Regla del doble condicionamiento (ni discontinuidad ni homogeneización entre el nivel microscópico y el macroscópico, sino conexión y doble condicionamiento entre las estrategias envolventes y las tácticas posibles) y la Regla de la polivalencia táctica de los discursos (las estrategias de poder funcionan asimismo como puntos de resistencia).

[340] FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad I*. Op. cit., p 106-107.

reapropiación, citación y descontextualización de los discursos fue la que pusieron en práctica los grupos de activistas queer desde el comienzo de sus acciones políticas. La performatividad fue una de las herramientas utilizadas en el arte activista, que se fundió con la cultura queer a partir de la crisis del Sida.

> *"(...) an activist art is premised on what Habermas has defined as an intersubjective "communicative action". Linked with performativity is the importance of localism. Artists recognize that the process of shared dialogue can proceed most effectively if they function not as privileged outsiders, but as coparticipants who are intimately involved in the concerns of the community or constituency with which they work. This "community" may be defined by such factors as geographic location, commitment to a specific political issue or movement, or identity based on race, gender, sexuality or class."*[341].

Con la crisis del Sida, grupos como ACT UP se apropian de los discursos mediáticos para invertir sus acciones y producir puntos de fuga y posibilidades de realidad alternativa, aspectos estos que trataremos más adelante.

> *"Understanding AIDS as a crisis of representation, ACT UP intervenes in the media both by seeking and getting mainstream media attention and by producing its own alternative media."*[342]

Recogiendo lo anteriormente expuesto, nuestro trabajo se centra en los mecanismos utilizados por el discurso pornográfico para producir realidades y la manera en que este discurso no actúa en contraposición al discurso validado de la sexualidad, sino que ambos se sostienen mutuamente. Del mismo modo analizamos los elementos del lenguaje de la imagen que se utilizan para conceder tanto a la representación pornográfica, como a la representación de la sexualidad dentro de los discursos científicos, estatus de verdad. Una vez revisados y deconstruidos los elementos que construyen la verdad del sexo, nos detenemos en las producciones políticas que están generando una nueva manera de hacer pornografía, así como en los elementos que estas nuevas representaciones ponen en juego. Nos centramos en cómo se pueden utilizar esos mecanismos para desestabilizar el sistema de sujeción de los cuerpos y las identidades.

Partiendo de la premisa de la construcción performativa de lo que se denomina realidad, que compartimos con MacKinnon, nuestro planteamiento se distancia exponencialmente del suyo en varias cuestiones. (Aparte de los argumentos ya revisados en relación al habla silenciada de las mujeres). La primera y más importante es el hecho de que MacKinnon entiende la performatividad pornográfica como una herramienta de producción de realidad (en este caso violencia) que se impone a una realidad que la precede, la realidad de la sexualidad. Nuestro planteamiento niega esa realidad sexual originaria, y expone un paralelismo entre los discursos pornográficos y el resto de discursos que se producen sobre el sexo.

---

[341] KESTER, Grant H. "Ongoing Negotiations: Afterimage and the Analysis of Activist Art". En: KESTER, Grant H. (ed.) *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage.* Duke University Press, 1998, p. 15.

[342] CVETKOVICH, Ann. "Video, AIDS, and Activism". En: KESTER, Grant H. (ed.) *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage.* Op. cit., p. 183.

Por otro lado, el objetivo final del análisis de MacKinnon sugiere una acción directa y urgente de la censura que pueda al fin liberar un discurso sobre la sexualidad natural que no se encuentre pervertido por la falsedad pornográfica. Nuestro análisis en cambio pretende deconstruir los mecanismos del discurso pornográfico para entender la forma en que se relaciona con el proceso unificado de poder saber que alimenta los flujos de conocimiento y placer. Al mismo tiempo pretendemos reflexionar sobre las posibilidades que esa deconstrucción permite en relación a la producción de puntos de fuga que dinamiten el monolítico corpus de la sexualidad, lo que haremos al analizar la postpornografía.

3.- Los Comienzos de la Industria Pornográfica. Deep Throat. 1972-1981

3.1.- Introducción.

La representación pornográfica, como ya se ha visto, resulta ser un discurso más sobre el sexo que se integra dentro del entramado productivo de realidad. El porno se ha ido conformando como la verdad del sexo, una plataforma validada desde la que instaurar los presupuestos de normalidad y marginalidad en torno a la sexualidad, el género, los cuerpos, las identidades y los placeres.

Uno de nuestros objetivos se centra en la deconstrucción del discurso pornográfico a partir del análisis formal del mismo. Nos interesa cuestionarnos cómo se produce verdad desde la representación del porno, cuáles son los elementos que se ponen en juego y a través de qué mecanismos. Para ello nos valemos del análisis formal de la obra pornográfica, que irá dando cuenta de esa producción efectiva que convierte a la pornografía en un documento no ficcionado de lo real. Este análisis nos permitirá al mismo tiempo ir descubriendo las relaciones existentes entre el discurso pornográfico y otros discursos que, en principio, se mantienen alejados y enfrentados al porno, pero que se sostienen mutuamente en su producción de verdad.

El análisis de los aspectos formales y técnicos de una obra cinematográfica o audiovisual supone adentrarse en los códigos que han ido configurándose a lo largo del tiempo, conformando un lenguaje propio, que se ha nutrido de otros lenguajes y que ha generado sus propios sistemas de lecturas e interpretación. El discurso pornográfico ha ido elaborándose como una tecnología del sexo más y, en este camino, ha ido de la mano de la propia evolución del lenguaje cinematográfico.

3.2.- *Deep Throat* (*Garganta Profunda*).

Hemos decidido centrar nuestra atención en este primer acercamiento a producciones del porno en *Garganta Profunda* (*Deep Throat*, Estados Unidos, 1972) por varias razones. Una de ellas es que es una de las películas sobre la que más se ha analizado y reflexionado. El contexto en el que se produce, las condiciones de esa producción, la repercusión que tuvo a nivel social y político, el ser paradigma del funcionamiento de la pornografía como elemento socio-político en la construcción de la sexualidad, o la persecución a la que se vio sometida al mismo tiempo que se validaba la pornografía como mecanismo de representación de la verdad del sexo, la convierten en un excelente comienzo para el análisis de la producción discursiva de la pornografía,

tanto en relación a la producción de verdad como en relación a su carácter de plataforma efectiva del discurso hegemónico sobre el sexo.

No pretendemos centrar nuestro análisis en *Garganta Profunda* más allá que como una excusa que nos permita la deconstrucción de los mecanismos de producción de la pornografía. Esta obra, así como las que se analizarán más adelante, supone escenas concretas de nuestro particular ensamblaje. Como argumentábamos al desarrollar nuestra metodología, nuestra intención es esbozar una genealogía que se centre en los elementos periféricos y trace redes y conexiones hacia otros elementos aparentemente intrascendentes. El punto de fuga antes que el eje central. De este modo, al abordar los aspectos formales y técnicos mantenemos nuestra experimental metodología de trabajo y nos centraremos en aquellos aspectos que resulten especialmente relevantes para el análisis más general que nos proponemos en relación a la producción de verdad en torno a la pornografía, su relación con los discursos médicos, políticos y acontecimientos sociales.

Garganta Profunda se sitúa en un momento en el que acontecen cambios importantes dentro de la industria del sexo (se ha llegado a decir que con ella se inicia la industria pornográfica tal y como hoy la conocemos), dentro de la producción cinematográfica (Hollywood está en crisis y Europa apunta nuevas maneras de hacer cine), dentro de las innovaciones tecnológicas, dentro de las políticas occidentales (guerra fría, guerra de Vietnam,...) y dentro de la sociedad en su conjunto en relación a la sexualidad (La revolución sexual de los 60). Se asistía a un momento intenso a todos los niveles, un punto de inflexión multisemántico y *Garganta Profunda* va a ser testigo y señal de muchos de esos acontecimientos.

3.3.- Ficha Técnica. [✪85]

Título: Garganta Profunda.
Título Original: Deep Throat.
Nacionalidad: EE.UU.
Año de producción: 1972.
Productora: ARROW Films & Video.
Director: Jerry Gerard (Gerard Damiano).
Productor: Lou Perry.
Guión: Jerry Gerard (Gerard Damiano).
Fotografía: Harry Flecks.
Montaje: Jerry Gerard (Gerard Damiano).
Producción: Chuck Traynor y Ron Wertheim
Actores/Actrices: Linda Lovelace, Harry Reems, Dolly Sharp, Bill Harryson, William Love, Carol Connors, Bob Phillips, Ted Street, John Byron, Michael Powers, Al Gork...
Duración: 70 min. aprox.
Formato: 35 mm
Color.
Sonido: high-fidelity sonido sincronizado
Calificación: Exclusivamente Mayores de 18 años. Clasificada X.

3.4.- Aspectos Formales-Técnicos. Cómo la Representación Pornográfica consigue el Grado Cero de la Representación.

3.4.1.- Consideraciones en torno a los elementos formales.

Cada elemento formal que aparece en una película cumple con una función en la misma que puede ser más o menos evidente o más o menos controlada por la dirección. Los elementos formales tienen un significado, dado en el contexto, que funciona como elemento definitorio del producto audiovisual concreto en el que se inserta. Esto no debe llevarnos a error, de alguna manera cada elemento constituye una cita en sí mismo, una simulación en la representación que aspira a una referencialidad a una verdad que no le precede y de la que no es referente.

> *"(...) no puede decirse estrictamente que las imágenes representen objetos sino marcas semánticas, unidades del contenido culturalmente definidas."*[343]

Como nos recuerda Zunzunegui, siguiendo los análisis de Eco[344]:

> *"(...) todo texto (visual) se presenta como una máquina semántico-pragmática (un objeto de sentido que incluye, de manera generalmente implícita, las instrucciones para su uso), que prevé, anticipa e inscribe en su materialidad el comportamiento del destinatario, de tal manera que aparezca ante éste como una cadena de artificios expresivos que debe proceder a actualizar."*[345]

Los elementos formales no funcionan en cambio en aislado, sino que se insertan dentro de una red de significantes que se autorregulan entre sí y, con aquello, que les resulta externo. Cuando abordemos nuestro análisis formal, y aunque operativamente en nuestro discurso los elementos aparezcan desglosados, lo haremos desde la convicción de una red de interconexiones que es la que funciona en cualquier representación. En este contexto nos situamos para centrarnos en algunos de los elementos que componen y articulan el lenguaje pornográfico y del que Garganta Profunda es un ejemplo perfecto al ser una de las referencias del género hardcore en sus inicios.

3.4.2.- Argumento. La raíz del problema.

El argumento de *Garganta Profunda* la sitúa en un espacio de confluencias varias y de remixes que proceden de fuentes diversas y aparentemente contradictorias. [✪86]

El eje argumental de la película lo constituye un problema de anorgasmia femenina. Linda Lovelace,[346] aquejada de no sentir placer completo en sus relaciones

---

[343] ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 67.
[344] ECO, Umberto. "Prospettive di una semiotica delle arte visive". En: VV.AA. *Teorie e pratiche della critica d´arte*. Milán: Feltrinelli, 1979.
[345] ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Op. cit., p. 87.
[346] El personaje asume el nombre de la actriz. Este es uno de los recursos habituales del audiovisual pornográfico, que cumple la función de establecer una distancia entre la pornografía y la ficción cinematográfica o audiovisual. Los personajes principales no representan ningún papel sino que son ellas mismas en una situación real de sexo. Este tema será comentado en apartados posteriores.

sexuales decide acudir, por recomendación de su amiga Ellen, a la consulta del Dr. Young (Harry Reems). Este peculiar doctor, tras una exploración médica de los genitales de Linda, determina que no tiene clítoris, o no al menos donde es esperable tenerlo. En la búsqueda de aquel y tras ser informado por la paciente de que donde más placer siente es en la garganta, el Dr. Young encuentra el clítoris en el fondo de la misma. La prescripción facultativa no se hace esperar: Linda debe practicar felaciones según un método que le proporcionará el placer tan esperado. Dicha práctica es la "garganta profunda" que consiste en una felación introduciendo el pene en la boca hasta la base del mismo. El proceso de curación comienza con el mismo doctor.

Linda quiere que se case con ella pero él rechaza la oferta porque a su enfermera, Carol Connors, no le gustaría. Pero le ofrece a Linda la posibilidad de trabajar como psicoterapeuta. Así se suceden varias escenas en las que Linda presta sus servicios guturales como método de curación para los pacientes del Dr. Young. El desenlace de la historia es la reubicación de Linda como mujer casada, ahora que ya ha resuelto su problema de insatisfacción. Sólo existe un problema: el pene del hombre con el que se quiere casar no es lo suficientemente grande como para producirle a ella placer. Por lo que de nuevo será el Dr. Young el que aportará la solución a dicho problema: a través de un alargador del pene que hará feliz a Linda y la tendrá satisfecha y felizmente casada.

3.4.3.- Narración o cómo generar un hilo conductor entre las escenas de sexo.

La presencia de la narratividad va a ser uno de los elementos importantes dentro de *Garganta Profunda.* En el momento en que se produce la misma, la narración pertenecía a las llamadas *Sexploitation Films*: películas que amparándose en la exposición de problemas contemporáneos, con fines educativos o morales, exhibían imágenes no permitidas en el cine comercial (escenas en espacios nudistas, escenas de bailarinas desnudas, partos, víctimas de enfermedades venéreas o gente practicando diferentes tipos de "vicios"). Bajo la apariencia de esos fines educativos, morales o sociales evitaban la censura. Poco a poco esa narratividad se había ido introduciendo dentro de los cortos realizados en 16 mm donde aparecían escenas de desnudos o sexo simulado. Es a partir de *Garganta Profunda,* que aglutina por primera vez[347] una narración propia del cine comercial, con escenas de sexo explícito no simuladas, y donde aparece el famoso "meat shot".[348]

Otra de las cuestiones que hacen a *Garganta Profunda* peculiar es el uso narrativo tanto de la banda sonora como del montaje, cuestiones que apuntaremos más adelante.

---

[347] Existe cierta polémica en torno a esta cuestión pues *Mona* (Bill Osco, 1970) se anunciaba igualmente como una película (grabada en 16mm) que había traspasado la línea de la simulación, para convertirse en la primera película con narración de hardcore. No obstante parece ser que *Garganta Profunda*, realizada 2 años más tarde detentaría ese puesto.

[348] Literalmente *plano de carne*, es uno de los elementos que componen la estructura del hardcore. Consiste en una serie de primeros planos cercanos conjugados con unas condiciones adecuadas de iluminación que hagan posible la visualización en pantalla de la penetración. Marci de MJ Productions cuando tuvo que definir el hardcore fue 'penetración' la palabra que utilizó como elemento diferencial de este subgénero del porno. (Rhys, Dan. "M-J Productions Presents! (M is Marci and J is Joan)" *Adam Film World*, 2 (1971), II, p. 57, citado en WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn studies*. Durham and London: Duke University Press, 2004, p. 388.

3.4.4.- Repetición y variación. Estrategias para llenar un largo con escenas de sexo.

Los elementos que componen la similitud y repetición en el caso de *Garganta Profunda* refuerzan no ya el hilo argumental, sino el eje narrativo de la cinta. Como todxs sabemos y el título se encarga de señalar, existe un elemento principal en la película que es el acto de sexo oral. Desde el comienzo de la cinta aparecen representaciones de dicha práctica en diferentes contextos, situaciones y con diferentes personajes. Así la repetición o similitud del acto se combina con variaciones en el mismo para que el paralelismo no redunde en monotonía, sino que produzca una variación en esta estructura paralela.

La pornografía ha sido acusada en numerosas ocasiones de imponer un sistema de representación que se mantiene relativamente estable a lo largo del tiempo y donde la posibilidad de innovación es tremendamente reducida. Esta acusación no va en contra de la pornografía, sino que la valida como documental, cuya temática es tan real que no puede someterse a variaciones de ficción[349].

La diferencia y variación que se construye a lo largo de la producción pornográfica se hace siempre dentro de un marco en el que esta diferencia no altere ni supere a la similitud y repetición. Este hecho, que puede ser corroborado en el desarrollo del audiovisual pornográfico, cumple una importante función. La de validar el carácter de verdad de la representación del sexo.

La variación de las escenas sexuales, que son los únicos nudos repetidos que estructuran la narración, permiten obviar la monotonía al mismo tiempo que alargan la película, que ha pasado de estructurarse en formato de cortos o loops a constituirse como un largometraje con un argumento que la acerca al gran público. La estructura sigue manteniendo la repetición de escenas sexuales como elemento de veracidad y grado de representación cero (desde la convicción de que la verdad sólo se puede contar de una manera, todo lo demás sería engaño) y, al mismo tiempo, la variación en las mismas permite un cierto grado de ficción que hace el producto más asimilable a la gran sala de cine.

Aunque el mismo Damiano ha reconocido que no es una buena película[350], *Garganta Profunda* se estructura a través de un argumento que se salía en aquellos momentos de los utilizados en la cantidad de cintas grabadas en Super-8 donde la trama argumental quedaba aparentemente fuera de escena. Fue la primera película hardcore que logró introducirse dentro de las salas comerciales, llegando a estar presente en el Festival de Cannes de 1974.

3.4.5.- Tiempo fílmico. Sexo en tiempo "real".

El tiempo fílmico en *Garganta Profunda* no puede tenerse en cuenta en aislado. Tiene una duración en la versión no censurada de unos 70 minutos. La novedad se introduce por el hecho de que es hardcore, un género que hasta el momento sólo había ofrecido productos de pocos minutos que se centraban en actos sexuales explícitos y que

[349]Más adelante veremos cómo a la hora de innovar, esto se produce sólo y exclusivamente en las escenas donde no hay sexo explícito, pues las escenas sexuales se mantienen prácticamente invariables desde que dio comienzo la producción de largometrajes pornográficos hasta el día de hoy.

[350] DAMIANO, Gerard. En: *Inside Deep Throat.* Dirigida por: Fenton Bailey y Randy Barbato. EEUU: Imagine Enterteinment, 1992.

carecían de argumento[351]. El tiempo en este sentido se encuentra al servicio de la narración.

La película abre con un plano secuencia de unos cuatro minutos en los que la protagonista va conduciendo un coche y sobre la misma van apareciendo los créditos. Es posiblemente el plano secuencia más largo y, curiosamente, introduce una escena con un coche. En el film no aparece ni un sólo desnudo integral de la protagonista. El motivo de esta ausencia es el hecho de que Linda había sufrido un accidente de tráfico que le había dejado marcado el cuerpo. En abril del 2002 Linda muere en un hospital al ser desconectada de las máquinas que la mantenían con vida tras un accidente automovilístico. El accidente de coche se convierte así no ya en el hilo conductor de la película, sino casi en un hilo conductor de su vida.

Aunque la evolución del hardcore va a diversificar algunos de los elementos de constitución del lenguaje cinematográfico pornográfico, en el momento de realización de *Garganta Profunda*, y en las producciones sucesivas, el tiempo se representa en los famosos "meat shots" como tiempo real. La duración de la toma en el *meat shot* siempre será prolongada, sin que por ello se aprecie un tiempo detenido en el desarrollo de la narración [✪87]. No existen elipsis, ni flashbacks,... La lógica de la documentación impregna la representación de estos planos. Es esta característica temporal, junto con los ángulos que permiten total accesibilidad visual a la escena, los primeros planos y la iluminación, que igualmente permita la perfecta percepción visual, los elementos con los que la representación del sexo se produce como documento de verdad. Este fue el paso que se tuvo que dar a nivel técnico para que la sospecha de la simulación no hiciera descender el film hacia el espacio del softcore[352].

El tiempo actúa así de manera que genera unos centros de interés que se limitan a los actos sexuales performativizados ante la cámara.

El tiempo es detenido alterando el ritmo de la narración sin que por ello sea percibido como disruptivo de la misma. A fin de cuentas los elementos centrales del hardcore son los planos de sexo explícito y de ello dan cuenta, tanto las diferentes categorías en las que se subdivide el género (la mayoría toman como criterio el tipo de de actos sexuales que se representan y las identidades de las actrices o actores protagonistas de los mismos), como la progresiva pérdida del componente narrativo que ha sufrido el género hasta el momento actual[353].

3.4.6.- Espacio fílmico. Cuestiones de interiorismo.

En cuanto al espacio fílmico, la mayor parte de la cinta se desarrolla en lugares interiores (excluyendo la escena de la piscina, la del coche o la del jardín, que no deja de ser un jardín privado). O bien la consulta del doctor, o bien diferentes espacios de

[351] Poco a poco, en las películas realizadas en 16mm, dentro del hardcore, el público comenzó a reclamar más metraje, pero cuando éste era ofrecido siguiendo la estructura del material trabajado en duraciones breves, se hizo necesario la inclusión de un hilo narrativo. El público asimismo se diversificó con la entrada de la narración en el cine pornográfico, en un contexto en el que la revolución sexual propició un interés por nuevas experiencias en el campo de la sexualidad.

[352] El softcore (porno blando) dentro de la producción audiovisual se define como el género pornográfico donde no se muestran actos sexuales explícitos ni penetración. Supuestamente las escenas de sexo que se pueden vislumbrar son simuladas. El *meat shot* es el que garantiza que se está ante hardcore y sexo *real*, no simulado.

[353] Un ejemplo de ello es el Gonzo, subgénero hardcore inaugurado por John Stagliano a comienzo de los años 90 y que se basa en una serie de representaciones de escenas de sexo sin conexión narrativa entre las mismas.

una vivienda burguesa: dormitorio, cuarto de baño, cocina,... La distribución de los espacios en el cine porno podría dar lugar a una investigación propia, dado el conjunto de elementos que se ponen en juego ante la territorialización del sexo.

Nada más comenzar la película, y como una introducción dentro del espacio interior que va a dominar la mayoría de las escenas, a la compañera de piso de Linda le están practicando sexo oral en la cocina [✪88]. Varias cosas se pueden destacar de esta escena. Por un lado nos introduce dentro de un ambiente donde el sexo es algo cotidiano, del día a día. Por otro lado, se resignifica el espacio de la cocina como un espacio para tener sexo. Esta idea del espacio choca frontalmente con la política de distribución de los espacios en las viviendas de los últimos siglos. El espacio de nutrición de la casa (lugar especialmente adecuado para la mujer, donde las mujeres tuvieron que volver en los años 50 para dejar el espacio público de nuevo a los varones) sigue siendo nutricio pero en un sentido donde se pervierte el término.

El gag humorístico que se introduce subraya este juego lingüístico. La pregunta que Ellen le dirige a su partenaire: "*Do you mind if I smoke while you´re eating?"* (¿Te importa si fumo mientras comes?) es en realidad una fórmula de cortesía y un síntoma de buena educación. El ataque a las buenas costumbres se hace obvio por la propia descontextualización de la frase.

No obstante, la utilización del espacio en este film nos deja al descubierto algunas de las concepciones que iban a seguir imperando en la economía de los mismos. Esto es, el lugar de la mujer sigue siendo el del espacio interior, la casa. Las escenas de sexo se producen o bien en su propia casa, o bien en la consulta de un médico, o bien en otras casas, donde además la protagonista ejerce una de las actividades reservadas a las mujeres: el cuidado de los demás. En este sentido, la escena de la cocina tiene menos de subversiva de lo que en un principio podría parecer. La mujer no sale de su espacio particular, donde se puede desarrollar como tal, en sus plenas facultades de ama de casa y casada (una de las obsesiones de la protagonista de la película).

Por otro lado, la asociación entre la consulta médica y el sexo es explícita en cuanto a las producciones mutuas de los discursos pornográficos y los de la medicina. Es el doctor quien tiene la última palabra y es en estos espacios asépticos en los que se toman la mayoría de las decisiones aparentemente objetivas que moldean no ya la sexualidad, sino las identidades.

3.4.7.- La fragmentación como principio organizador de la realidad. Encuadre. Campo y fuera de campo.

> *"De manera automática el encuadre produce una paradójica situación de globalidad –en tanto que aísla y define un enunciado- acompañada de las correspondientes y necesarias fragmentación y discontinuidad a las que se somete al "mundo natural" para producir su puesta en discurso visual* [...]
>
> [...] *se puede considerar el encuadre como un momento privilegiado merced al cual el enunciador diseña las condiciones de acceso al significado del texto visual, las constricciones a que debe someterse el enunciatario en su recorrido interpretativo."*[354]

[354] ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Op. cit., p. 85.

El encuadre supone una discontinuidad y fragmentación espacial en la que se produce un acto de recomposición para poder mantener el orden en el que habitualmente percibimos.

Bonitzer[355] ha señalado la introducción por parte del cine de una serie de encuadres que no se daban ni en la pintura ni en la fotografía, encuadres, por otro lado, que han servido para la pornografía y han elaborado un código de representación que en la actualidad ha sido reapropiado por la publicidad. Estos elementos particulares son la parcelación del cuerpo hasta el extremo, el *troceamiento*, *la monstruosidad del detalle*,...

En este simulacro de lo real el cuerpo deviene carne, y lo abyecto encuentra en lo pornográfico un referente más que incita a una búsqueda compulsiva del orden que conecte el fragmento. El monstruo del sexo subyace en la especificidad absoluta que es contaminación, que es troceamiento. La pornografía juega con el fragmento médico y lo reinserta en una red de referentes en la que se hace preciso la estilización simbólica y visual de lo correcto.

El encuadre es, como la ciencia, una selección de la realidad, una forma de aislar el motivo del entorno y del contexto. [✪89]

Al mismo tiempo que el encuadre delimita el campo visual, establece el **fuera de campo**. Este espacio/ no espacio es un elemento que ha sido trabajado en cinematografía y que, a pesar de ser común al cine y a la fotografía, no ha sido utilizado por ésta hasta que el cine había establecido, y tenía bien asentadas, las bases de un lenguaje propio. Es más, hasta que no aparecen los discursos decontructivos en ese estadio amplio que hemos dado en llamar posmodernidad, no se analizará con todas sus consecuencias ese espacio del fuera de campo.

Siguiendo la categorización que refieren tanto Burch[356] como Zunzunegui[357], se podría hablar de seis segmentos: los cuatro definidos por los propios límites de encuadre, un quinto situado detrás del decorado o del espacio representado en la escena, y un sexto que es el espacio situado detrás de la cámara. La combinación a través del montaje de planos del espacio que se encuentra delante y detrás de la cámara, proporciona un aparente control sobre la narración y el espacio y un punto de vista omnisciente ante la representación.

El "fuera de campo" se relaciona con el "campo" a través de las entradas y salidas de objetos o personajes, el raccord (continuidad cinematográfica que construye la ilusión de secuencialidad entre los planos) de miradas y la determinación del espacio off que se produce en la fragmentación de espacios, cuerpos u objetos.

Burch afirma la existencia de un fuera de campo imaginario que nunca se actualiza en el film. Un espacio off que siempre ha de completarse por el/la espectador/a y que se relaciona con lo que Bonitzer[358] señala como el espacio de la producción. Aquel espacio cuya invisibilidad permite la credibilidad de la narración y refuerza el proceso mediante el cual aprehendemos una realidad ficcionada sin percibir el mecanismo por el cual se construye.

Esto último es precisamente lo que le otorga al porno la capacidad de ubicarse entre el documental y la ficción. Si bien la narratividad se ha ido perfilando, con más o

---

[355] BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*. París Editions de L´Etoile, 1985. Citado en: ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Op. cit., p. 159.
[356] BURCH, Noel. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1970.
[357] ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Op. cit.
[358] BONITZER, Pascal. «Voici », *Cahiers du Cinéma*, 273, pp. 5-18. Citado en: ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Op. cit.

menos acierto, dentro de la producción pornográfica, no es menos cierto que las escenas que se producen como "actos sexuales explícitos" ocultan ese fuera de campo generando un aparente hiperrealismo que ayuda a producir la "verdad del sexo" de la pornografía. Esta hiperrealidad que se produce, entre otras cosas, ante la invisibilización del espacio de producción de la misma, funciona con independencia de éste y en conexión con otras imágenes igualmente aisladas. Dentro del lenguaje narrativo de la cinematografía se combinan para esa construcción otros elementos: el encuadre, la focal, la luz, el punto de vista, la ausencia de referencias al fuera de campo/ espacio off, el tiempo (representación del tiempo real),...

Como hemos mencionado más arriba, aunque *Garganta Profunda* inaugura la combinación de una base narrativa con *meat shots* (el elemento definitorio por excelencia del hardcore), no es despreciable el hecho de que aún no existían los *cum shots*[359] tal y como hoy los conocemos [✪90]. Lo que ocurre en *Garganta Profunda*, igual que en el resto de hardcore del momento, es que la escena del *cum shot* no estaba aún definida como elemento esencial en la estructura de producción. Aunque el intento del hardcore por proporcionar veracidad y sexo ya estaba presente en aquellos momentos, no se considera que para ello haya que utilizar un plano de eyaculación. Ni la plasticidad del mismo había sido descubierta ni se había creado como plano esencial de visibilidad del orgasmo masculino.

Lo que ha ocurrido en las últimas décadas es que no basta con crear la certeza de que el acto sexual se esté dando sin simulación, sino que el placer obtenido a partir de ello es el elemento clave de la constancia de sexo real. Para esto se toman dos elementos separados por sexos y que ayudan a construir las diferencias entre sexos: la eyaculación masculina por un lado y la expresividad del rostro femenino por otro. Más adelante profundizaremos en estas diferencias a partir de los supuestos planos del placer.

3.4.8.- Planos. La intimidad de lo próximo.

El encuadre define el campo de la imagen. Establece lo que va a entrar y lo que no en la imagen. Nos construye y recorta la realidad. El plano que se elija en ese encuadre define el grado de aproximación o alejamiento de los elementos de la imagen a la cámara y, por lo tanto, el punto de vista del espectador/a. Una combinación de selecciones de encuadres y primeros o primerísimos planos diseccionan los cuerpos y nos acercan al misterio del sexo y a la verdad del mismo.

Pero la manera en que estos elementos van a recortar el cuerpo como una estrategia pornográfica, que se irá extendiendo a otros campos de la imagen (la publicidad se nutre de primeros planos o primerísimos primeros planos que tuvieron su origen en la pornografía y en su necesidad de acercamiento a la verdad del sexo), no permanece aislada de los cambios en el concepto del cuerpo que operan desde la década de los 60. Existe en esta década, y en la siguiente, un punto álgido con respecto a los planteamientos que giraban en torno al cuerpo y a la representación del mismo y que estaban presentes desde el final de la II Guerra Mundial.

---

[359] El *cum shot* o *money shot,* como se la ha dado en llamar, es la escena de la representación de la eyaculación masculina. Casi siempre en el porno convencional se hace sobre el cuerpo de la chica, el rostro es especialmente elegido para la toma. Supone un paso más en la visibilidad del placer masculino. Un paso más en la representación de verdad. Si en los años 70 el meat shot proporcionaba veracidad suficiente, en los años 80 se crea el cum shot como elemento esencial del hardcore (exceptuando géneros específicos como el S/M, bondage,...) En *Garganta Profunda* existen planos de eyaculación pero no están construidos de manera que tengan entidad por sí mismos, como ocurrirá más adelante.

Esta contienda, la destrucción que provocó y los cambios cualitativos que se descubrieron en los modos de destrucción del cuerpo, supusieron un replanteamiento del mismo que se extendió a las artes plásticas[360]. La guerra de Vietnam vendría a incidir en una idea del cuerpo fragmentado, desmembrado, mutilado,... Lo que nos interesa en cuanto a la imagen pornográfica es cómo ante el desmembramiento de las víctimas de Vietnam, cuyas representaciones visuales constituyen uno de los iconos del siglo XX, aparece en pornografía la necesidad de desmembrar los cuerpos en representaciones igualmente abstractas. El cuerpo no volverá a ser cuerpo, el ideal del cuerpo cerrado de la modernidad, con unos límites fijos entre exterior e interior, único, de identidad estable e inmutable, se desmembra. Ya no hay cuerpo, hay carne. Ya no habrá carne, sino la espectacularización de la misma. La verdad se construye ante la imagen. Y la imagen pornográfica tenía la función de parcelar los cuerpos y establecer dónde se encuentra el placer y cómo, de crear el sexo, de centrar la mirada en la carne.

En un principio los diferentes planos se constituyeron, primero en el lenguaje fotográfico y después en el cinematográfico (algunos planos cinematográficos pasaron al lenguaje fotográfico), en relación a la proporción de la figura humana dentro del encuadre. Así, partiendo del Plano General que ofrece una vista general de la escena, que sirve a modo de presentación o ubicación y donde la figura humana aparece entre otros elementos, el Plano General Corto ofrece la figura humana con un espacio por arriba y otro por debajo de la misma, hasta los planos más próximos: el Primer Plano o Plano Psicológico donde la cabeza llena el encuadre, se adquieren proporciones desmesuradas y podemos observar los detalles, o en el Primerísimo Primer Plano o Plano Expresivo tenemos los ojos del personaje que llenan la pantalla,...

La pornografía se nutre sobre todo de planos que van desde los Primeros Planos a los Planos Detalle. Pero en este caso no se toma como referencia la figura humana en relación al acercamiento al rostro, sino la figura humana en relación a los **genitales**. De esta manera, la parcelación del cuerpo surte un efecto de producción de narración en torno al sexo que queda anulado ante la representación del detalle. Como si el detalle en la representación pudiera, de alguna manera, jugar el papel de descripción exhaustiva, el papel de objetividad. El lenguaje audiovisual pornográfico se fue construyendo a partir de la localización del sexo en parcelas concretas de los cuerpos. Y es en los primeros planos donde se produce la certeza del sexo sin simulación. Así, la escena por la cual *Garganta Profunda* fue principalmente censurada o atacada es la del Primer Plano de la felación [✪91], donde la simulación del sexo desaparecía para producir una representación a gran escala, de dimensiones absorbentes, donde este plano introducía directamente al espectador/a en la escena.

Esa es otra de las funciones que representan los planos cortos, la mayor implicación de quien visiona la imagen. Es un lenguaje que pretende acercarse a la percepción visual tridimensional y que lo consigue, en parte, a partir de unas convenciones que se van asentando y que condicionan la lectura de la representación.

Las prácticas sexuales en pornografía, como hemos comentado, son descritas desde planos muy cortos, alterando así la lógica del lenguaje cinematográfico: lo que en cine no pornográfico se denomina plano psicológico pretende ser descriptivo en cine pornográfico. Mientras más acercamiento más verdad. En la representación

[360] Son notables los planteamientos en torno al cuerpo operados desde el movimiento Fluxus o el Body Art. Desde la exploración de los límites del cuerpo hasta la experimentación con el dolor y la muerte o la reapropiación de los mecanismos de producción del mismo. Estrategias todas ellas que se han mantenido a lo largo del tiempo, con la inclusión del cuerpo enfermo a raíz de las políticas en torno al SIDA de los 80 y 90 y la inmersión en el cuerpo cibernético en la nueva estructura virtual de la realidad.

pornográfica es donde el lenguaje de la imagen no ha perdido su relación con la ciencia. Más adelante analizaremos cómo se relacionan el concepto de aproximación con el concepto de realidad.

3.4.9.-Ángulo de toma o dónde se ubica el público.

En *Garganta Profunda* no existe aún un uso de los ángulos de toma exhaustivo. La mayoría de las tomas son frontales, siendo el/la espectador/a invitadx a que observe la escena desde un punto de vista externo a la misma. La profusión de ángulos de toma imposibles vendrá más adelante cuando el hardcore explore y produzca toda una serie de normas de producción de la representación del sexo. En esa búsqueda de veracidad se va a ir desarrollando un lenguaje cada vez más barroco pero que ha sido efectivo en su producción de verdad. Así, los puntos de vista de determinadas escenas (algunos contrapicados imposibles que hacen a los actores o actrices convertirse en casi acróbatas), son reconocibles como puntos de vista habituales para una mejor visualización del sexo. Aunque lo que en realidad ocurre es que el sexo se modifica para ser captado por los medios tecnológicos disponibles.

3.4.10.- Profundidad de campo. La hipervisión.

Gracias a la introducción en el cine de los objetivos de focal corta, se puede acceder a una escena donde la profundidad de campo[361] se extiende a lo largo de la escena. Esta introducción permitía reducir considerablemente el montaje, ya que en un sólo plano podían condensarse varias acciones, personajes o elementos relevantes de la acción. Aunque se ha interpretado esta introducción como un acercamiento a la percepción visual que se tiene del mundo tridimensional, lo cierto es que esa nitidez uniforme que se extiende a lo largo de la pantalla (y que se supone que se acerca a la ambigüedad de la percepción visual) obliga a una hiperrealidad en la que el desarrollo de la escena se estructura para dirigir la mirada de un punto a otro de la misma. No aporta lo que Comolli[362] refiere como *suplemento de realidad*, sino un simulacro en el que se va construyendo un realismo a partir de los elementos cinematográficos.

Lo que realmente añadió la focal corta fue la reducción del montaje, así como un juego ambiguo de hiperenfoques que fueron de gran utilidad en el cine de suspense[363].

La profundidad de campo no es un tema que haya preocupado mucho dentro del cine pornográfico, o no al menos en los momentos en los que *Garganta Profunda* es producida. Aparte de que la mayoría de las películas rodadas en los años 70 carecían de un presupuesto suficiente como para tener la oportunidad de un equipo que les permitiera lentes con diferentes focales de calidad, lo cierto es que la pornografía se ha buscado otros elementos cinematográficos para generar esa hiperrealidad que se consiguió con la focal corta en el cine de suspense.

---

[361] La profundidad de campo, es una característica de la imagen que comparten tanto la fotografía como el cine y que se definiría como la distancia existente entre el punto más cercano y el más lejano enfocado dentro de la toma. Es un rango de distancias alrededor del plano focal, o plano donde la imagen es totalmente nítida.

[362] COMOLLI, J.L., "Le détour par le direct", *Cahiers*, 209 (febrero 1969) y 211 (abril 1969).

[363] Una gran profundidad de campo, así como unas nuevas proporciones, las del Cinemascope (elemento con el que el cine trató de competir con la televisión), conseguían generar una gran sensación de realidad, ya que se pueden pasear los ojos de un lado a otro de la pantalla, así como aumentar el suspense, pues víctima y asesino podían estar en el mismo escenario y proporcionar la ilusión de que se estaba allí.

Algo esencial en la representación pornográfica es mantener las cotas de realidad y de documentación del sexo. Para ello, y en *Garganta Profunda* se puede observar, el **enfoque** es esencial. La escena ha de tener un punto de foco que dirija la mirada dentro del encuadre al elemento o los elementos que funcionan como eje semántico de la misma. Sólo en la producción postpornográfica podremos observar el uso del desenfoque en el porno. En cambio, esa ambigüedad en la percepción de la mirada que produce una gran profundidad de campo, ese "paseo" visual que permite por el encuadre, haría perder parte de la tensión que se produce ante la condensación de toda la acción en un elemento único de la escena.

Al mismo tiempo, hay una cuestión técnica que hemos de tener en cuenta. La profundidad de campo es inversamente proporcional a la cercanía del objetivo al objeto cuya imagen reproducimos. Cuando se comienzan a establecer los presupuestos técnicos, a partir de los que se va a generar la gran producción de películas pornográficas, el cine (pornográfico o no) ya tiene una trayectoria suficiente como para manejar algunos de los recursos de su propio lenguaje.

En ese sentido, la pornografía es un tipo de relato que se estructura en torno a un espectador que es a un tiempo testigo directo de un espacio que se estructura como íntimo. Se conecta así con algunas de las primeras representaciones pornográficas, en las que a través de instrumentos como cajas ópticas, dioramas, estereografoscopios o visores estereoscópicos, se añadía tridimensionalidad a las imágenes pornográficas. Para que ello se produjese, el espectador establecía una intimidad con la imagen a través de la proximidad física que era imprescindible a partir del instrumento de visualización.

Argumentalmente, la pornografía hardcore se estructura en torno a la representación de actos sexuales. Estos actos han de quedar acotados, centrados, genitalizados, generados y localizados por una representación que no admita diferentes centros de interés, sino que territorialice la mirada y fije el sexo a unos fragmentos construidos a partir de la disección de los cuerpos.

3.4.11.- Y se hizo la luz.

Uno de los principales elementos en la representación pornográfica es la iluminación. El tema de la iluminación en cinematografía ha venido muy determinado por la posibilidad de acceso a equipos técnicos adecuados y al manejo de los mismos por profesionales, así como por la propia construcción ideológica de la pornografía.

El hecho de que *Garganta Profunda* esté rodada en 35mm le proporciona de entrada una calidad a la imagen que potenciará el uso de la iluminación como parte de la representación. La presencia de luz es necesaria para que la cámara registre alguna imagen y el aumento de iluminación permite la captación de los elementos que se presentan en la imagen. La luz ha tenido siempre un valor simbólico añadido tanto en la fotografía como en el cine. Si se dijo del acto fotográfico que era pintar con luz, en el lenguaje cinematográfico ha tenido no menos importancia en su génesis y desarrollo.

El expresionismo alemán de principios del siglo XX planteaba una visión subjetiva de la realidad y para ello utilizaba grandes contrastes de luces y sombras en escena que aportaban una estética tenebrista. Cuando comienza a desarrollarse un lenguaje pornográfico dentro del cine (que no está tan relacionado con los primeros productos pornográficos, sino con una industria que va a exigir unos productos concretos atendiendo, en parte, a la demanda y a los mandatos políticos y económicos), se van construyendo los diferentes elementos que van a ayudar a la identificación de los

films como pertenecientes al género. A partir de que se dan los primeros pasos en el hardcore, surge la necesidad de ir unificando los modos en que ese género se construye y se solidifica un lenguaje propio (no desconectado de otros lenguajes como luego veremos).

La iluminación que se utiliza en las producciones cinematográficas del porno de los años 70 cumple varias funciones, entre otras, reproduce la iluminación necesaria con la que se ha construido el documental. La mayor objetividad la proporciona una iluminación que dirija la mirada por un lado, pero que sea lo suficientemente intensa como para que el elemento que cumple la función de eje narrativo esté completamente visible. En 1972 no existían técnicas especializadas que consiguieran, a través de las técnicas de iluminación, una mayor aproximación a la tridimensionalidad. La especialización en iluminación cinematográfica ha ido profundizando en la representación de los volúmenes y texturas de los elementos en escena de manera casi forense.

Cuando *Garganta Profunda* se graba, ni el equipo de rodaje contaba con un gran presupuesto para iluminación, ni existían técnicas avanzadas que pudieran ser aplicadas. Ello conllevaba ciertos problemas en algunas tomas. Así, en la escena de la garganta profunda practicada al Dr. Young, la principal escena de toda la película, se decide grabar desde un punto de vista externo y con un plano ligeramente contrapicado que favorece, por un lado, la expresividad del rostro de Linda y, por otro lado, permite que el *meat shot* quede perfectamente iluminado. [✪92]

En algunos momentos de la película se utiliza una iluminación difusa (seguramente se utilizaron filtros) que será habitual en la estética de la década de los 70 (*Behid the Green Door*, hermanos Mitchell, 1972; *Pussy Talk*, Claude Mulot, 1975; *The Image* / *The Punishment of Anne*, Radley Metzger, 1975;...), tanto fotográfica como cinematográfica. Esta iluminación potenciaba la parte más inocente y juvenil de Linda (las "lolitas" como objetos de deseo ya habían sido creadas. En 1962 se lleva al cine, por Stanley Kubrick, la adaptación cinematográfica de *Lolita* de Nabokov), que era uno de los objetivos de Gerard Damiano y que fue también la característica a la que le prestó más atención Hug Heffner cuando decidió sacar a Linda en Playboy en 1973[364]. Como el propio Damiano refiere en el documental realizado sobre la película:

> "*Yo siempre la vi como 'la vecinita de al lado*'"[365]

3.4.12.- Edición. El montaje del sexo.

En relación a sus predecesoras, *Deep Throat* introduce avances técnicos en la edición. Un ejemplo de ello es la escena de la felación al doctor Young cuando para representar el intenso orgasmo de la protagonista, Damiano recoge imágenes de archivo de cohetes, fuegos artificiales,...

Lo que en principio supone la aplicación de técnicas de edición elaboradas es, por otro lado, relevante en otro nivel. Si el *cum shot* (plano de la eyaculación) se va a producir como representación del placer masculino, la mujer sigue aún en el siglo XXI sin tener en la pornografía convencional una representación explícita de su placer. Para salvar esta falta se recurre habitualmente a primeros planos del rostro. Recordando lo comentado con anterioridad, los primeros planos de los rostros son considerados en lenguaje cinematográfico como planos de representación de la psicología del personaje.

[364] El fotógrafo que trabajó en la sesión fue Richard Fegley.
[365] DAMIANO, Gerard. En: *Inside Deep Throat.* Op.cit.

Tenemos por tanto una proto-estructura del lenguaje del placer en *Garganta Profunda*. Por un lado la presencia del *meat shot* como elemento definitorio del hardcore. Por otro lado, y antes de que estuviese definida la representación del orgasmo masculino a través del *cum shot*, se apunta una estructura que va a permanecer inamovible en más de 30 años de producción de hardcore: la representación del orgasmo femenino a través del rostro [✪93]. Hay que señalar otra cuestión en torno a la representación del orgasmo. Si bien el orgasmo de Linda se da en el momento en que la felación se hace más profunda, la manera en la se edita esta escena nos remarca que la construcción del *cum shot* fue posterior. En la escena comentada (que además responde sobre todo a una narración del orgasmo femenino) el Dr. Young eyacula, pero la edición del montaje impide la visibilidad que posteriormente se creará de la misma.

Hay que apuntar que al primer plano del rostro como representación del placer ya habían acudido otros cineastas. La mayoría de las veces el plano del rostro trataba de evitar la censura o respondía a una intención de no entrar dentro del hardcore. Existe un ejemplo que resulta más elocuente en relación al rostro y el placer. En 1964 se proyecta un corto realizado en 16mm y de una duración de unos 35 minutos: *Blow Job* de Andy Warhol. Artista plástico y cineasta experimental, construye este corto a partir de nueve planos estáticos de un primer plano del rostro de un hombre, en blanco y negro y sin sonido. La escena principal se encuentra fuera de plano. El rostro pertenece a alguien a quien, aparentemente, le están practicando una felación.

Blow Job es una metáfora de la relación entre la visibilidad y la invisibilidad del sexo, el sexo que está en escena y el que permanece fuera de escena. En un análisis agudo de las políticas de representación, Warhol sugiere un símil de la relación con la homosexualidad de Norteamérica tras la II Guerra Mundial.[366]

Es ese sentido de la invisibilidad el que nos ocupa en este momento. Lo que sugerimos es la idea de una producción de invisibilidad del orgasmo de las mujeres en el sistema de representación pornográfico, que se estableció así en la gestación del hardcore como género y que se ha mantenido invariable a lo largo del desarrollo del mismo[367]. La función que esta producción de invisibilidad cumple puede apuntar a varias cuestiones. Una de ellas es la problemática del orgasmo femenino dentro de un sistema de economía sexual donde se impone la heterosexualidad como sistema de placer, y la reproducción como la causa universal que justifica dicho sistema. El orgasmo femenino entra en contradicción con esta lógica reproductiva, al no encontrarse conectado con la procreación. La representación del mismo vendría a alterar los mecanismos de producción sexuales, lo que pondría en jaque los valores morales, económicos y sociales del sistema heterosexista de producción de placer.

La invisibilidad como la visibilidad son productivas y de ello dan buena cuenta los procesos complejos de montaje cinematográfico.

---

[366] Para un análisis en profundidad de esta cuestión, revisar: GRUNDMANN, Roy. *Andy Warhol's Blow Job*. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

[367] Nunca habrá un *cum shot* femenino aunque ya en 1950 *Ernst Gräfenberg* (ginecólogo alemán que emigra a Nueva York) describiera el fenómeno de la eyaculación femenina. No obstante en 1951 se desarrolla el primer anticonceptivo hormonal. Cuestión esta que ofrecía una visión de la sexualidad femenina mucho más acorde que el tema de la eyaculación en plena Guerra Fría, cuando Estados Unidos se vio inmerso en la reconstrucción de los valores sexuales debilitados por la invasión del espacio público por parte de las mujeres con motivo de la guerra.

3.4.13.- Cuando el hardcore prometía tener Banda Sonora. [✪94]

La primera secuencia de la película nos ofrece a una Linda Lovelace melancólica durante un plano secuencia de más de 4 minutos de duración. Esta escena choca frontalmente con la música que se inserta durante la escena. Aquella responde a un estilo funk-psicodélico que invita a la relajación y a un estilo de vida distendido. En ese sentido, la banda sonora, que es original de la película (otro de los elementos distintivos de *Deep Throat*), refuerza la narración de la cinta, al introducirnos en un ambiente donde las costumbres en cuanto al sexo se encuentran relajadas y aquel forma parte de la vida cotidiana.

Las letras[368] de esa banda sonora abordan la temática del filme de manera grotesca, donde el uso de las metáforas en relación a las felaciones choca con la música pop que impregna la cinta.

En la primera visita que Linda hace como "psicoterapeuta", atraviesa un jardín de camino a casa de ese primer "paciente". El sonido ayuda a la narración al incluir sonidos empleados en marchas militares[369]. Esta música refuerza el sentido del deber en que Linda parece embarcarse con determinación y orgullo, para abordar sus habilidades como sexoterapeuta.

En la cinta existen más guiños relacionados con las buenas costumbres y el estilo de vida americano y que se articulan en torno a la banda sonora. Así, en una de las escenas, cuando Linda termina con una de sus consultas donde el paciente bebe cola de un vaso-dildo introducido en la vagina de Linda, suena "*I´d like to teach the world to screw*", una parodia de la canción publicitaria de Coca Cola.[370] Otro guiño más aparece en la banda sonora: el tema de James Bond del momento. Este elemento sonoro está apoyado en el film con las referencias que el propio Dr. Young hace de sí mismo como el "caso 007".

El hecho de que *Garganta Profunda* contase con su propia banda sonora[371], y una banda sonora tan narrativa, la acercaba aún más al cine comercial de lo que jamás había estado ninguna película hardcore[372].

El tema final de la banda sonora: *Deep Throat To You All* resume el sentido de la película. Recordemos que la práctica de garganta profunda se hizo muy popular como práctica sexual e imprescindible en la representación del sexo desde que *Deep Throat*, emulando a las sexploitation predecesoras, nos enseñó cómo hacerlo:

> *"Now I´m gonna tell you, the way it has to be. And if you pay attention, I´m sure that you will see. Just relax your muscles I want you to eat that staff, breath and push it and that will be all you´ve got. Now we found your tinkle..."*

Como la película nos recuerda en sus créditos: ¡*Gargantas profundas para todos!*

---

[368] El tema principal incluye el siguiente párrafo: *"Deep Throat, don't row a boat, don't get your goat, that's all she wrote"*.

[369] El título del tema en la banda sonora es: *Invasion of the Nurses* (La invasión de las enfermeras).

[370] *Pussy Cola,* es el nombre que el tema adquiere en la banda sonora. Otros temas tienen títulos tan elocuentes como: *Driving with Linda*, *Everybody Gets a Little Peice of This Action, Relax Your Muscles, My Dear, Deep Throat To You All*,...

[371] *Deep Throat* (Trunk Records, 1972)

[372] Existían recopilaciones de música de películas pornográficas, donde se anunciaban como música pornográfica con diálogos picantes y *sonidos*! Un ejemplo de ello son los dos discos recopilatorios que salieron al mercado en 1970 bajo el nombre de: *Deep Note* y *Inside Deep Note (*OST Grammofonpladen , 1970) (con la misma lógica semántica que en *Deep Throat*).

3.5.-La mafia y el comienzo de la industria cinematográfica del porno.

Deep Throat es la película que ha conseguido, a lo largo de la historia del cine, un mayor aporte de beneficios. Rodada con un presupuesto de unos 25.000$ llegó a recaudar más de 600 millones de dólares de ganancias. No obstante la rentabilidad real de la película nunca se sabrá con precisión, y ello por varias razones:

En primer lugar, a principios de los años 70 la recaudación de los cines no pasaba por la contabilidad estricta por la que pasa ahora.

En segundo lugar, nunca se pudieron registrar los beneficios obtenidos a partir de las copias piratas que se distribuyeron a lo largo de todos los estados americanos, cuando fue retirada de los cines y prohibida su distribución y exhibición.

Mucho se ha hablado de los socios de Damiano que contribuyeron al aporte de capital para la producción de la película. En aquella época la mafia controlaba la industria del porno en Estados Unidos. Se encargaban de producciones, distribución y control de la exhibición. Cuando *Garganta Profunda* se convirtió en una fuente segura de beneficios, Damiano fue obligado a vender su parte y los diferentes empresarios del cine advirtieron que si querían exhibir la película tenían que tratar con la Mafia.

Aunque se esgrimió este argumento como una prueba más de la unión entre el crimen organizado y la industria pornográfica, lo cierto es que la relación entre la Cosa Nostra y la industria del cine venía de muy atrás[373]. En la década de los años 30, cuando Hollywood comenzaba a recuperarse de las consecuencias de la Gran Depresión, entran en escena dos de los personajes que supondrían un estrecho vínculo entre la industria del cine y la mafia. Willy Bioff se une al *Sindicato de Actores Cinematográficos* junto a George Brown. Ambos pertenecían al crimen organizado desde que se dedicaran a extorsionar las salas de cine con amenazas de huelga. Una de las cadenas que fueron extorsionadas fue la cadena de salas de cine Balaban and Katz Theaters, cuyos propietarios regentarían más adelante la MGM (Sam Katz) y la Paramount (Barny Balaban).

Brown y Bioff se unieron a Frank "The Enforcer" Nitti (quien tomó el lugar de Al Capone cuando éste fue puesto fuera de juego por el Gobierno Federal) para continuar con un plan ideado por Al Capone en 1929, hacerse con el control de la industria del cine en Hollywood. Tras una interesante jugada, George Brown fue elegido, en junio de 1934, Presidente de la IATSE (International Alliance of Theatrical Stage Employes) que controlaba todo el negocio del espectáculo. Willie Bioff aparecía como su Representante Especial.

Warner, 20th Century Fox y Paramount, pagaban a la mafia lo acordado a cambio de obtener protección en sus negocios, reportándoles grandes beneficios. El 23 de mayo de 1941 Brown, Bioff, Nitti y otros fueron acusados de extorsión y evasión fiscal.

En cualquier caso, está claro que la relación de *Garganta Profunda* con la mafia no fue un caso aislado, no ya de la industria pornográfica, sino de la industria del cine

[373] Una historia de esta relación se puede encontrar en: ADLER, Tim. *Hollywood and the Mob: Movies, Mafia, Sex and Death.* London: Bloomsbury Publishing, 2007; THOMPSON, Douglas. *The Dark Heart of Hollywood: Glamour, Guns and Gambling - Inside the Mafia's Global Empire*. Edinburgh: Mainstream, 2012.

en general[374]. Esta unión forzada entre la industria pornográfica y el crimen organizado supone una estrategia efectiva para establecer espacios separados entre la producción de películas que son pornográficas y las que no lo son. Así el discurso pornográfico se circunscribe a un espacio que no es el de la ficción, el de la actuación o el de la representación, sino al espacio del sexo en vivo, de la industria del sexo y de la perversión. Desde ahí la función educativa de la producción pornográfica resulta mucho más efectiva.

Garganta Profunda descubrió el gran mercado que había para el sexo y propició una salida a la crisis de los estudios cinematográficos en los años 70.

3.6.- El Porno y la Política. El sexo oral y los presidentes de los Estados Unidos.

Garganta Profunda y Nixon tuvieron una larga relación en la que se evidencia cómo la pornografía, más allá de concernir a los censores, se erige como un mecanismo más, como una tecnología, en la que entran en juego políticas estatales, políticas policiales, políticas sexuales,... El caso de *Deep Throat* no es más que un ejemplo de las interconexiones entre las políticas gubernamentales y la industria pornográfica, cómo la censura produce la pornografía y del entramado discursivo en el que se desarrolla aquella.

Cuando el informe sobre pornografía y obscenidad[375] llegó a manos de Nixon, éste no dudó en rechazarlo[376]. De alguna manera las conclusiones de ese informe chocaban frontalmente con la política exterior de los Estados Unidos. Nixon nombró entonces a Charles Keating Presidente de la Comisión de Pornografía, que fue el encargado de rebatir las conclusiones del informe de la Comisión anterior. Keating tenía una larga historia dentro de la cruzada anti-pornografía. Había fundado la organización anti-pornografía de Cincinnati (*Citizens for Decent Literature*) a finales de los años 50. Asimismo, había producido la película *Perversion for Profit* (1964/1965) [✪95,96], un documental de 29 minutos sobre una investigación acerca de la pornografía disponible y un intento por conectarla con el declive de la cultura, la depravación de los jóvenes y la conspiración Comunista[377] (En 1992 Keating fue declarado culpable, entre otros cargos,

---

[374] Otro caso famoso que saltó a la prensa es el de John Roselli, uno de los miembros de la Mafia de Chicago que participó en el control de la industria cinematográfica de Hollywood y que supuestamente se vio envuelto en el complot de la CIA para asesinar a Fidel Castro a comienzos de los 60 y en el asesinato de John Fitzgerald Kennedy en 1963. Un artículo sobre el final de Rosselli y sus implicaciones en la mafia se puede consultar en *TIME Magazine*: "Deep Six for Johnny", Monday, Aug 23, 1976.

[375] *"The Report of the Commission on Obscenity and Pornography-September 1970" Government Printing Office*.

[376] El comunicado de Nixon de rechazo del informe se puede consultar en: http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=2759 (Consultado 06/07/2010)

[377] Algunas de las frases del documental son suficientemente explícitas: "*This moral decay weakens our resistance to the onslaught of the Communist masters of deceit*" . "(...) *Oh God, deliver us Americans from evil*." Con su apariencia de documental lo cierto es que la película exhibía numerosas imágenes de fotografías, publicaciones, incluso hay una audición de uno de los libros acusados de obscenidad. Las funciones que este tipo de películas permitía eran variadas: por un lado eran un mecanismo de distracción política, por otro conseguía aunar dos asuntos independientes: la obscenidad y el comunismo, igualmente servía como estrategia para establecer cuotas de normalidad y anormalidad a las prácticas sexuales, y así contribuir a la función educativa-productiva de sexualidad, asimismo instaba a lxs ciudadanxs a establecer estándares comunitarios unificados que sirvieran, no ya para determinar lo que pertenecía a la sexualidad normal y lo que no, lo que era considerado pornografía y lo que no en un contexto judicial, sino para establecer controles internos en los que se establecían advertencias suficientes sobre lo que

de conspiración y fue sentenciado a 10 años de prisión). La lucha contra la pornografía se convertía así en una cuestión de patriotismo.

Demostrar que el verdadero peligro era la obscenidad que recorría el país era evidenciar también la peligrosidad del comunismo y la necesidad de acabar con él para defender las bases morales y políticas de los Estados Unidos. Así se conseguía, por un lado, distraer la atención de la Guerra de Vietnam y, por otro, conectar la guerra (también llamada Guerra de Estados Unidos) con la depravación que recorría el país y las salas de cine que proyectaban pornografía. La persecución de *Garganta Profunda* fue una cuestión coyuntural, aunque sirvió al gran éxito de la película y a las consecuencias que de ella se derivan. Pero lo que sí está claro es que fue el gobierno de Nixon el que la colocó ahí, el que hizo que consiguiera una recaudación millonaria.

Nixon, tras ser reelegido en las elecciones presidenciales de 1972 (7 de noviembre de 1972) alteró los planes contemplados en su campaña política de acabar con la Guerra de Vietnam. *Garganta Profunda* se estrenó el 12 de junio de 1972 en Times Square, sólo 4 días después de que un avión norteamericano bombardeara con napalm la población de Trang Bang. Kim Phuc era el nombre de la niña de 9 años de la fotografía de Nic Ut que recoge el momento en que corre desnuda (sus ropas y parte de su piel habían sido consumidas por el fuego) por una carretera [✪97]. No obstante las semanas siguientes el gobierno de Estados Unidos bombardeaba a la población estadounidense con el escándalo de *Garganta Profunda*. Dos representaciones visuales enfrentadas: el primer plano de una felación y el plano general de las consecuencias de una guerra.

La estrategia de la administración Nixon fue iniciar una guerra paralela contra la obscenidad y la corrupción. A Nixon esto le llevaría a enfrentarse a la industria pornográfica y a ser, de una manera simbólica, derrocado por la misma. Junio de 1972 no fue un buen mes para Nixon, pero sí para las Gargantas Profundas.[378] El 8 de agosto Nixon anunció su dimisión.

William Mark Felt, el número dos del FBI en aquellos momentos, informó a Bob Woodward y Carl Bernstein, periodistas del *Washington Post,* sobre la participación de Nixon en el caso Watergate. Felt fue apodado *Deep Throat* en referencia a la película que en aquellos días ocupaba gran parte de las acciones de la administración Nixon y, en parte, aludiendo a una práctica periodística en la que el informador provee información de forma anónima e indirecta: *background information*. Woodward y Bernstein siempre se negaron a decir quién fue su fuente principal en la investigación y decidieron bautizarla como "Garganta Profunda". El gobierno quería silenciar la voz de Garganta Profunda (el informador) y los innumerables juicios pretendían silenciar a la otra *Garganta Profunda* (la película).

La verdadera identidad de "Garganta Profunda" se ha considerado el secreto mejor guardado del periodismo. No fue hasta el 2005 que Felt decidió revelar que él era

---

podía significar practicar conductas sexuales "perversas". El documental se grabó en 16mm, que fue uno de los formatos que favorecieron la incursión de la pornografía como industria.

[378] El 17 de ese mes, 5 días después del estreno de *Garganta Profunda,* se produce el allanamiento del edificio de oficinas Watergate, Washington, la sede central del Partido Demócrata. Los cinco detenidos estaban instalando equipos de grabación y fotografiando documentos. La operación se realizó por hombres contratados por colaboradores del Presidente. No sería hasta marzo de 1974 cuando se considerara la coparticipación del mismo presidente en una conspiración para obstruir la justicia en la investigación del caso Watergate. El Partido Republicano, el FBI, la CIA, el Departamento de Justicia, el Fiscal General y la Casa Blanca también se verían implicados en una red de espionaje político, sabotaje y sobornos.

"Garganta Profunda", en una entrevista concedida al abogado John D. O'connor para la revista *Vanity Fair*[379].

Este no ha sido el único caso en el que la "oralidad" ha derrocado a un presidente de los Estados Unidos o ha estado a punto de hacerlo.

El "Escándalo Lewinsky" se presentó 36 años más tarde de que se estrenara *Garganta Profunda* en Times Square. Para entonces Times Square ya era otra cosa, pero los paralelismos entre ambos acontecimientos pueden ayudarnos a entender los cambios operados en estos 30 años en política sexual.

En ambos casos se trataba de una cuestión política relacionada con la felación. El problema en 1972, que esgrimió el Gobierno para detener la exhibición y distribución de *Garganta Profunda*, tenía que ver con el hecho de que no era una representación (la condena de Reems vendría precisamente por ese hecho), sino un acto sexual depravado y obsceno fruto del comunismo y que corrompía a la población americana. Treinta años más tarde el juicio consistía en quedar claro lo que era una relación sexual y lo que no. Parece ser que ni el presidente Clinton ni el Senado en 1999 consideraban que el sexo oral era una relación sexual en sí misma. Como el mismo Clinton refiere:

> *"Si uno dice que dos personas mantienen una relación sexual, la mayor parte de la gente piensa que existe coito."*[380]

Lo que de alguna manera quedaba claro por boca del presidente (que se encontraba bajo juramento) y del Senado, que más tarde acordaría que no hubo perjurio, es cuáles son las prácticas sexuales entendidas como tales. Si en 1972, el sexo oral era perseguido ante una representación que pretendía pasar por sexual, en 1998 el sexo oral está directamente retirado de tal definición, y nadie, ni tan siquiera el Senado de los Estados Unidos, va a ponerlo en entredicho. Este cambio nos confirma el mecanismo por el cual, en la sociedad de los 90, la prohibición o persecución no es necesaria. Los mecanismos pedagógicos, las tecnologías sexuales que se utilizan para la producción de sexualidades se han espectacularizado y los acontecimientos no vienen más que a confirmarlo.

Uno de los ejes sobre los que pivotaron las discusiones sobre *Garganta Profunda,* en los años 70, era la peligrosidad de la información que se ofrecía sobre lo que constituía una relación sexual o sobre el placer femenino (orgasmo vaginal vs orgasmo clitorídeo). Uno de los problemas que originó esa información era que el público presenciase esas imágenes y que se hablase masivamente de felaciones.

El *Plan de Desarrollo de Times Square* pretendía acabar con la pornografía y el sexo accesible al público en espacios de corrupción como lo era Times Square. Más de tres décadas después, el gran público asiste a la retrasmisión de una representación de sexo oral (discurso sobre el sexo y felación unidos como nunca) en donde el presidente de los Estados Unidos ha ocupado el papel del perseguido Harry Reems [✪98]. Toda Norteamérica presenció el gran espectáculo del sexo oral concedido por el propio Gobierno. Durante más de cuatro horas y media se asistió, en la ya mítica Times Square, a una versión de los 90 de la política sexual. Una versión espectacularizada, donde la confesión tendía redes invisibles a las políticas de control de la sexualidad. El sexo se exhibía en el espacio público, no para liberarse de las territorializaciones impuestas,

[379] *Vanity Fair*, 30 de mayo 2005.
[380] CLINTON, Bill. "*Texto de la declaración judicial efectuada por el presidente Bill Clinton el 18 de agosto de 1998"* y hecha pública el 21 de septiembre de ese mismo año en Times Square.

sino para reafirmarse en su construcción discursiva, para evidenciar que es una cuestión política. En una pantalla gigante donde se pudo leer, durante toda su duración, un aviso que contradecía el hecho de que se estuviese proyectando en la vía pública: *«Este testimonio contiene material sexualmente explícito y puede herir su sensibilidad».*

Times Square se ha transformado igual que lo han ido haciendo las políticas sexuales y la producción pornográfica. En 1972, dentro del *Plan de Desarrollo de Times Square*, se colocaron unas cámaras de vigilancia en la zona. La gente escandalizada, pidió que se retirasen, lo que consiguió la ACLU (Unión Americana de Libertades Civiles).[381] Tres décadas más tarde, las cámaras de vigilancia se encuentran perfectamente implantadas sin que nadie sienta su intimidad o el espacio público afectados por ello[382]. Es más, Times Square se ha convertido en una gran pantalla donde se proyectan las intimidades sexuales del mismo presidente de los Estados Unidos.

Otro de los puntos en común entre el caso *Garganta Profunda* y el escándalo Lewinsky, es cómo ambos procesos establecieron la **homosexualidad** como una conducta que no se correspondía con una relación sexual. En 1972, cuando *Garganta Profunda* acomete la representación de una felación como la secuencia esencial dentro de la narratividad de la película, ya se habían visto felaciones en las películas pornográficas (aunque difiere la manera en que se representaban), pero era una representación propia de la pornografía gay.

De alguna manera las prácticas que no se relacionan con la reproducción han quedado relegadas a identidades que difieren de la norma. La felación ocupa un lugar de privilegio en este sentido. Cuando Gore Vidal habla de la actuación de Nixon en el caso de *Garganta Profunda*, señala la certera cuestión que Nixon, debía tocar: la sodomía.[383]El caso de Clinton no dista mucho de estos presupuestos. El propio discurso del presidente se encarga de explicitar lo que constituye una relación sexual y lo que no: el coito vaginal. Cuando el Senado decide que Clinton no cometió perjurio está validando esta definición de relación sexual. A finales de los años 90, parte de la comunidad gay se había hecho lo suficientemente fuerte como para reclamar para sí el reconocimiento de sus relaciones. En la escalada de puestos de normalidad de algunos grupos gays y lesbianos[384], el matrimonio o las uniones de hecho suponían, por parte del gobierno, el reconocimiento de que existen relaciones entre dos hombres o dos mujeres que son equiparables a las que existen entre un hombre y una mujer.[385]Pero ante esta posibilidad tenemos a Bill Clinton y todo el aparataje tecnológico, político e informativo puesto en marcha para recordarnos que el sexo oral no pertenece a la categoría de relación sexual, y que sólo el coito vaginal valida tal relación.

"Yo no tuve relaciones sexuales con esa mujer, la señorita Lewinsky."[386]

---

[381] Fundada en 1920, por Roger Baldwin, Crystal Eastman, Albert DeSilver y otros. En la actualidad la ACLU está embarcada en la misma lucha contra los sistemas de vigilancia del espacio público por parte del gobierno, amparados por la supuesta función de constituir un arma en la lucha contra el crimen. Página oficial: http://www.aclu.org

[382] Una prueba más de la conjunción entre nuevas tecnologías y políticas de vigilancia se puede obtener en la red: http://www.earthcam.com/usa/newyork/timessquare/

[383] Véase la entrevista a Gore Vidal en el documental *Inside Deep Throat*. Op. cit.

[384] Muchxs se desmarcaron de estas reivindicaciones reclamando el derecho a ser diferentes. La Teoría Queer surgió de grupos que no buscaban cuotas de normalidad.

[385] El primer estado donde se establecieron las Uniones Civiles fue en el Estado de California en 1999.

[386] CLINTON, Bill. Times Square, 21 septiembre, 1998.

Asimismo, Clinton redefinió la significación de activo-pasivo de una manera bastante peculiar. La cobertura mediática del evento proporcionó difusión suficiente para obtener una nueva producción de la normalidad y la anormalidad sexual.

El caso se cerró en el Senado. La tecnología sexual puesta en marcha no podía haber sido más explícita. En los diferentes juicios llevados a cabo por el caso de *Garganta Profunda*, contra Harry Reems, los jueces desestimaban la declaración de los profesionales en materia cinematográfica. Cuando, contra todo pronóstico, se condenó a Reems por actuar en una película, también se hizo evidente que los objetivos de la justicia iban más allá de determinar la responsabilidad del actor en la distribución y exhibición de la película, sino que perseguían una condena simbólica que se encarnaba, en este caso, en la figura de Reems. [✪99]

Otra de las cuestiones que pueden ayudarnos a esclarecer los cambios operados en la pornografía y la sexualidad a lo largo de estos 30 años es el tema del semen. En *Garganta Profunda* el semen no está presente en ningún caso. La eyaculación aún no se había convertido en el famoso *cum shot*. Los planos a través de los que se representa la felación, que es el eje central de *Garganta Profunda,* no muestran la eyaculación más que como un simbólico elemento adyacente. Suponemos que el actor eyacula pero la imagen no nos devuelve ninguna representación narrativa de esa eyaculación. El espectáculo pornográfico ha cambiado desde entonces en ese movimiento que Linda Williams denomina "*frenesí de lo divisible*" y que ahora analizaremos más detenidamente. En ese movimiento, la representación de la eyaculación se ha convertido en la prueba final. Casi se puede afirmar que si en una película pornográfica donde aparecen penes no se ve la eyaculación se puede decir que no ha existido hardcore. De ahí que la prueba incriminatoria final para Clinton fuera el semen en el vestido. La política y la representación pornográfica volvían a ir de la mano, el caso Lewinsky y el presidente Clinton en Times Square exhibían los códigos de la pornografía de los 90 y lo hacían en el espacio público y ante toda la nación.

3.7.- La revolución sexual y el problema del clítoris.

A finales de la década de 1960 se dieron una serie de circunstancias político-económico-sociales que van a influir directamente en los sistemas de representación del sexo. *Garganta Profunda* y las repercusiones que tuvo su exhibición están imbricadas en esa red de cambios que sacudió el mundo occidental.

Estados Unidos estaba inmerso en la Guerra de Vietnam y en la Guerra Fría, Europa occidental era un hervidero de cambios provocados, en parte, por una cierta superación de la posguerra, el movimiento hippie, mayo del 68 en Francia y las revueltas estudiantiles, el arte pop y el rock and roll,... Todos estos hechos fueron algunos de los elementos que tuvieron una influencia directa en los acontecimientos que acabaron en la denominada Revolución Sexual. Cuarenta años después se puede apreciar que la revolución quedó en nada, que los cambios radicales que se aventuraban, en materia de sexo y libertades sexuales, fueron inmediatamente reducidos y absorbidos por el orden hegemónico (el advenimiento del SIDA como elemento político ayudó bastante a que los incipientes cambios ocurridos durante los años 60 y 70 se paralizasen o invirtiesen su dirección).

La industria, la cultura urbana, la democracia liberal de Estados Unidos y el exilio de los científicos europeos provocaron una evolución en las disciplinas

directamente relacionadas con la sexualidad. Los estudios se suceden en estas décadas de manera vertiginosa. A ello contribuyeron los movimientos desde el ámbito universitario que reclamaban mayores libertades, una sociedad pacífica y una exploración del placer a partir del cuerpo, de la juventud y de la inmediatez del aquí y ahora. Después de la década represiva de los 50, los 60 se presentan como la oportunidad de generar un nuevo contexto cultural, donde el cuerpo va a tener una especial importancia.

Existía una contracultura donde se experimentaba con el cuerpo a partir de las drogas, la música, el sexo,...Es el momento de los happenings, el arte corporal, los cuestionamientos en torno al género, etc.

Esta combinación de acontecimientos produce un cuestionamiento de la sexualidad y una reorganización de los discursos en torno a ella. Así, la proliferación de reflexiones en torno al sexo contribuye a dar cuenta de un periodo de cambio y de los mecanismos, a partir de los cuales, se bloquean los puntos de fuga que pudieran producirse:

1948.-Alfred Kinsey (Entomólogo y psicólogo norteamericano) publica en 1948 *Sexual Behavior in the Human Male*[387], en 1953 *Sexual Behavior in the Human Female*[388], que dieron lugar al famoso *Informe Kinsey*, donde se hace un estudio sociológico de las conductas sexuales y una de cuyas principales conclusiones fue la creación de un continuo donde la homosexualidad y la heterosexualidad compondrían sus extremos.

1951.-Se desarrolla el primer anticonceptivo hormonal.

1953.-Harry Benjamin (médico) introduce el término "transexuales" para diferenciarlos de los "travestis".[389]

1955.-John Money (médico y psicólogo estadounidense) introduce la distinción entre el "sexo" y el "género", que entre otras cosas reificaba el sexo como natural[390].

1960.- Ira Reiss (sociólogo estadounidense), rechaza la noción de un impulso sexual biológico enfatizando el carácter social del mismo. Predice la *revolución sexual* que tendría lugar más tarde[391].

1963.-Betty Friedan (creadora de NOW (Organización Nacional de Mujeres)), publica *The Feminine Mystique*[392], donde rechaza el papel tradicional de la mujer.

1966.-*Masters* y *Johnson* (fisiólogo y psicosocióloga) publican su estudio de los procesos fisiológicos durante la actividad sexual: *Human Sexual Response*[393].

1970.- *Masters* y *Johnson* publican su estudio de disfunciones sexuales: *Human Sexual Inadequacy*[394].

1973.-La APA (American Psychiatric Association) suprime el diagnóstico de homosexualidad del *Diagnostic and Statistical Manual (*Manual Diagnóstico y

[387] KINSEY, Alfred C. et al. *Sexual Behavior in the Human Male*. Philadelphia: W.B. Saunders, 1948.
[388] KINSEY, Alfred C. et al. *Sexual Behavior in the Human* Female. Philadelphia: W.B. Saunders, 1953.
[389] HARRY BENJAMIN, M.D. *The Transsexual Phenomenon.* New York: The Julian Press, Inc. Publishers, 1966.
[390] MONEY, J. "Hermaphroditism, gender and precocity in hyperadrenocorticism: Psychologic findings" *Bull Johns Hopkins Hosp Bulletin*, 96 (1955), pp.253-264.
[391] REISS, Ira L. "Premarital Sexual Standards in America". *Social Forces*, Nº 40, 2 (Dec., 1961), pp. 199-200.
[392] FRIEDAN, Betty. *The feminine mystique.* Harmondsworth: Penguin, 1963.
[393] MASTERS WILLIAM H., JOHNSON, Virginia. *Human Sexual Response*. Boston: Little, Brown, 1966.
[394] MASTERS WILLIAM H., JOHNSON Virginia. *Human Sexual Inadequacy*. Boston: Little, Brown & Co., 1970.

Estadístico de los Trastornos Mentales*)* (DSM-II[395]) aunque se sustituyó por a*lteración de la orientación sexual.* El término fue polémico dentro del propio Comité Directivo, siendo sustituido por el de *homosexualidad egodistónica* (término que aparece en la publicación del DSM-III[396] en 1977), hasta que desapareció definitivamente en el DSM-III-R[397] en 1986.

1981.- En Los Angeles, San Francisco y Nueva York se recogen los primeros casos de una nueva enfermedad infecciosa mortal: el SIDA (infección por VIH). Se convierte en una enfermedad política, utilizada para la aniquilación (física y simbólica) de sexualidades, identidades o prácticas sexuales que no cumplen con los criterios hegemónicos de normalidad). Supuso un arma efectiva para las políticas más agresivas en torno a la sexualidad. El porno se verá afectado por ello en numerosos aspectos que se comentarán más adelante.

Todas estas cuestiones propiciaron la exhibición de *Garganta Profunda* para un gran público y su salida de las salas underground hacia la gran pantalla comercial y la industria. Todos los temas que estaban en ese momento siendo manejados por la opinión pública, las universidades, los científicos,... están presentes en *Garganta Profunda* y en las producciones hardcore que le sucedieron: *Behind the Green Door*, *The Devil in Miss Jones*,... pero de una manera mucho más accesible. Con el *Informe Kinsey* y las publicaciones de Master y Johnson se comenzó a hablar del clítoris de las mujeres y de que existían diferentes tipos de orgasmos femeninos, pero la gente que no accedía al contexto universitario seguía siendo ignorante en cuestiones de sexo. De ahí la función educativa de *Garganta Profunda*. En los inicios del porno comercial se perfilan los elementos necesarios para que la representación pornográfica funcione como educativa, sirviéndose de los discursos médicos y científicos. La conexión entre ambos discursos no tiene fisuras, o al menos no en los inicios de esta industria.

Los juicios que tuvieron lugar contra el filme de Damiano utilizaron el argumento del orgasmo femenino clitorídeo, como fuente potencial de confusión en las mujeres, por lo que quedaba mostrado lo pernicioso del argumento. Seguramente era una de las primeras veces en que la palabra clítoris se pronunciaba en un juicio, de hecho algunos de los representantes de la ley encontraban serias dificultades para su correcta dicción[398]. Hay que recordar que en el gran público aún existían reticencias para admitir el orgasmo femenino.

El tema del clítoris y del orgasmo clitorídeo se lleva así a la pantalla y su discusión a los juzgados. Ya estaba en funcionamiento la píldora anticonceptiva que liberaba el coito vaginal heterosexual, pero hablar de que el placer de la mujer podría estar ubicado en otro lugar resultaba osado. Había que inventar la manera en que ese clítoris no rompiese el estatus de verdad que el heterosexismo ha detentado desde sus principios. A Damiano no se le ocurrió otra manera que ubicarlo en la garganta de la protagonista.

Aunque parezca grotesco, Damiano no andaba muy lejos de las estrategias médicas de parcelación y reubicación del placer y la subjetividad (es el doctor el que determina dónde está el placer de la mujer y se hace imprescindible para que ella

[395] American Psychiatric Association (APA). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-II). Washington, D.C.: APA, 1968.
[396] American Psychiatric Association (APA). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-III). Washington, D.C.: APA, 1977.
[397] American Psychiatric Association (APA). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-III). Washington, D.C.: APA, 1986.
[398] En: *Inside Deep Throat.* Op. cit.

obtenga ese placer). A fin de cuentas, el clítoris aparece en escena al lado del *Punto G*[399], esa prolongación del mismo que permitía que se siguiese insistiendo en la relación entre el coito vaginal heterosexual y el orgasmo femenino. Lo que se evidencia es que al mismo tiempo que *Garganta Profunda* suponía un discurso arriesgado, en relación al sexo y a la moral burguesa imperante en los Estados Unidos en la década de los 70, reforzaba asimismo los discursos de normalización y exclusión en torno al sexo (entre otras cuestiones: edad, raza, clase social,...), convirtiéndose así el porno comercial en una tecnología más de producción sexual.

3.7.- Intertextualidad y transtextualidad en *Garganta Profunda.*

Al mismo tiempo que la película va a suponer una serie de innovaciones, va a ser también fruto del momento y heredera del cine pornográfico y del cine underground de la época. Con ambos establece relaciones intertextuales que nos ayudan a comprender la ubicación de *Garganta Profunda* en la historia del cine y los códigos cinematográficos y propiamente pornográficos que se emplearon en su producción y que marcaron profundamente los derroteros por los que se iría desarrollando la industria del porno.

> *"En la medida en que no existen lectores o espectadores inocentes podemos predicar de toda cooperación interpretativa el uso de las inferencias basadas en cuadros intertextuales.*
>
> *Ése es el papel que juegan los esquemas iconográficos (por ejemplo, "La última cena"), las fábulas prefabricadas (los esquemas canónicos del western o del melodrama, las reglas que rigen la ordenación de las "variedades televisuales"), los cuadros-motivo ("El primer beso", por ejemplo) o los cuadros situaciones (el duelo sheriff/maleante, por ejemplo)"*[400]

Garganta Profunda al mismo tiempo que se vale de "fábulas prefabricadas" que la convierten en cine pornográfico y más específicamente en hard-core (escenas de sexo no simulado, desnudos integrales, meat shots,...), inaugura un "cuadro-motivo" que va a suponer una constante en el cine pornográfico posterior: la garganta profunda como representación de una práctica sexual que se convierte en una constante iconográfica de la pornografía (y de las prácticas sexuales).

A la vez que hablamos de intertextualidad, habría que hablar también de transtextualidad, refiriéndonos con ello a la manera en que un texto se relaciona con otros textos. Más adelante veremos cómo algunos textos pornográficos se relacionan con otros textos de otros géneros cinematográficos, en una relación de hipertextualidad, en la que un texto se relaciona con otro anterior en una relación diferente a la de comentario (adaptaciones pornográficas de obras de cine convencional, remakes,...)

Si hacemos un breve repaso por los textos con los que se relaciona *Garganta Profunda*, tenemos que acudir a varias fuentes:

---

[399] Punto de Gräfenberg, llamado así por el ginecólogo Ernst Gräfenberg (alemán afincado en Nueva York) que llama la atención respecto a una zona erógena femenina en conexión con las glándulas parauretrales en 1950 (describió asimismo la eyaculación femenina).

[400] ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Op. cit., p. 91.

- ***Sexploitations*:**

Este término ha sido utilizado para las películas de mala calidad que se valían de temas que provocaban la atención del público para exhibir imágenes de sexo que no se podían exhibir en el cine comercial. El interés se centraba en buscar un argumento que consiguiera eludir la censura. Así, aparentemente parecían responder a una demanda del público por un acceso a problemas contemporáneos. Siempre estaban presentes fines educativos, morales o ilustrativos. Algunas temáticas que se prestaban a esta representación son las de campos nudistas, danza donde las bailarinas aparecían desnudas, partos, víctimas de enfermedades venéreas,....

Uno de los subgéneros de este tipo de películas eran las "*White coaters*" (batas blancas).[401] Debido a la censura, las sexploitiation se vieron obligadas, a finales de los años 60, a presentar a un doctor cumpliendo la función de introducir la película. De esta manera la supuesta finalidad educativa quedaba demostrada.

Son obvias las alusiones de *Garganta Profunda* a este tipo de cine. El Doctor Young es el co-protagonista del filme. No obstante es una referencia irónica. Que se combina además con una crítica mordaz del poder del discurso médico, que consigue desplazar un clítoris a la garganta. Otra de las referencias al discurso médico es cuando uno de los pacientes de Linda (Mr. Maltz) le responde que el dinero no es problema "¡*Tengo la Cruz Azul*[402]!" El mismo Damiano refiere en el documental realizado sobre la película que ésta se iba a llamar: *La visita del médico*, hasta que conoció a Linda.

Otra de las conexiones existentes entre las sexploitation y *Garganta Profunda* es la inclusión de argumento en la misma, un tema ya comentado con anterioridad.

- ***Eager Beavers***

Cortos rodados en 16mm, que circulaban desde comienzos del siglo XX, exhibiéndose en círculos privados. Consisten básicamente en cortos de entre 3 y 10 minutos donde se muestran desnudos frontales. A partir de los 60 se piden escenas más explícitas, llegando a rozar lo que luego sería denominado hardcore.

Al reclamar escenas más explícitas, mayor duración y exhibición en salas más grandes, se va gestando el hardcore.

Garganta Profunda supone una combinación de las sexploitation en cuanto al argumento, la calidad de la imagen y las eager beavers, en relación al sexo explícito.

- ***Mona: The Virgin Nymph*** [✪100]

Directores: Michael Benveniste (Bill Osco) y Howard Ziehm
Nacionalidad: EEUU
Año: 1970
Formato: 16mm
Blanco y negro
Reparto: Fifi Watson, Ric Lutze, Judy Angel y Susan Stewart.
Clasificación: X

[401] El documental realizado por Charles Keating (Presidente de la Comisión de Pornografía en el gobierno de Nixon): *Perversion for Profit* (1964/1965) es un claro ejemplo de sexploitation film.

[402] En la representación pornográfica no se puede exhibir la Cruz Roja, por eso siempre se sustituye por otros colores, en este caso: azul.

Se ha discutido mucho sobre cuál de las dos películas, *Mona* o *Deep Throat,* se podía considerar el primer largometraje hardcore de la historia. Parece que *Deep Throat* gana la partida bien por la repercusión que tuvo, bien por la inauguración que hizo de lo que en un artículo del *New York Times Magazine*[403] se denominó *Porno Chic.*

El argumento de *Mona* consiste en la historia de una chica que promete a su madre mantenerse virgen hasta el matrimonio. Para cumplir la promesa se dedica a practicar sólo sexo oral con sus diferentes amantes. Ambas películas tienen como eje de la acción el sexo oral, la pantalla se llena de meat shots y ambas ponen en tela de juicio algunos de los temas sexuales del momento: el orgasmo femenino y la virginidad femenina como falacia.

La factura de *Garganta Profunda* es muy superior a *Mona* y su repercusión es inigualable.

- ***Blow Job*** [✪101]

Directores: Andy Warhol
Nacionalidad: EEUU
Año: 1963
Formato: 16mm
Blanco y negro
Sin sonido
Reparto: DeVerne Bookwalter y Willard Maas (fuera de campo)
Duración: 35 minutos

De nuevo el sexo oral, esta vez 9 años antes de Garganta Profunda. El sexo oral era tratado como algo desagradable y desviado dentro del discurso hegemónico que impregnaba el talante moral de Estados Unidos en el gran público. Se asociaba a los homosexuales y, por tanto, cumplía una doble función: al degradar la práctica se degrada el sexo no reproductivo y a la homosexualidad.

El propio Damiano aparece en una de las escenas en casa de Linda y Ellen cuando ésta convoca una reunión de hombres que puedan hacer sentir a su amiga. El diálogo está lleno de alusiones:

"Ellen.- ¿Queda alguien más?
(Damiano).-Sí ¿Qué hace un hombre como tú con un pendón como éste?
Ellen.- ¿Cómo has entrado aquí?
(Damiano).- Oye guapa para que te enteres, me has llamado tú a mí no yo a ti."

La sobreactuación afeminada de este personaje es la que aporta todo el significado a este diálogo. Obviamente él ahí no hace nada, donde hay una reunión de hombres que dan placer a las mujeres. Pero es ella la que lo ha llamado. Él entra en escena porque el homosexual entraba en escena. Una película cuyo eje es el sexo oral, no podía ser de otra manera.

[403] BLUMENTHAL, Ralph: "Porno chic; "Hard-core" grows fashionable-and very profitable", *The New York Times Magazine*, 21 January 1973.

- ***El Exorcista*** [✪102]

Director: William Friedkin
Nacionalidad: EEUU
Año: 1973
Género: Terror
Color
Reparto: Linda Blair, Jason Millery, Ellen Burstyn, Max von Sydow, Lee J. Cobb, Kitty Winn, Jack MacGowran, Reverend William O'Malley, Barton Heyman, Peter Masterson,...
Premios: 2 Oscars
Banda sonora: "Tubular Bells", Mike Oldfield

Otra película controvertida que se estrena al año siguiente de *Garganta Profunda*. Perteneciente al cine comercial, ganó 2 Oscars entre otros premios y galardones. Guarda varias analogías con *Garganta Profunda*:

En primer lugar la histeria. En *El Exorcista* está representada a partir del simbolismo con las escenas de histeria que se pueden encontrar en los manuales de Psiquiatría de finales del siglo XIX. En *Garganta Profunda* se articula a través de la búsqueda de la manera de provocar el placer en las mujeres, siendo esa provocación la que suponía la cura para la histeria de las mujeres. No olvidemos que la histeria pertenece al tipo de dispositivos que el siglo XIX pone al servicio de la política sexual para controlar la sexualidad femenina y patologizarla.

En relación al sexo oral, en *Garganta Profunda* supone el eje central de la cinta y resulta mucho más gráfico, en cambio en *El Exorcista* resulta más verbal.

Las escenas de contenido pornográfico fuertes se dan en ambas películas. En *Garganta Profunda* la propia práctica de la garganta profunda y en *El Exorcista* la escena en la que Regan, la protagonista (una niña), se masturba con un crucifijo son algunas de las escenas de alto contenido pornográfico en la representación.

El vocabulario obsceno en *Garganta Profunda* adquiere un tono jocoso mientras que en *El Exorcista* se pretende que produzca terror[404]. Los diálogos de esta última son sustancialmente más fuertes que los de la primera:

"Pazuzu: Tu madre chupa pollas en el Infierno, Karras, tú baba infiel."

Mientras Megan se masturba con el crucifijo:

"Pazuzu: Deja a Jesús joderte, deja a Jesús joderte. Déjale follarte."

Maria-Hélène Bourcier hace un interesante análisis y un trabajo de resignificación con El Exorcista que merece ser revisado[405]. Siguiendo sus argumentaciones, la protagonista del Exorcista no está poseída por el demonio, sino por

[404] Un interesante artículo de Linda Williams versa sobre la relación entre el melodrama, el cine de terror y el cine pornográfico: WILLIAMS, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." *Film Quarterly* (California), 44:4 (Summer 1991), pp. 2-13. (Primera traducción al español del reconocido ensayo: WILLIAMS, Linda. "Cuerpos fílmicos: género, sexo y exceso". *Miradas* (Noviembre 2006). En: www.miradas.eictv.co.cu) (consultado: 03/04/2011)

[405] Bourcier, Maria-Hélène. "Porno-políticas performativas, postfeminismo y pornografía queer". *Seminario retóricas del género*, UNIA, Sevilla, Marzo 2003. En: http://www.unia.es/arteypensamiento03/ezine/frame.html (consultado: 10/04/2010)

el sexo, igual que las mujeres histéricas del XIX. La excitación incontrolable de la niña se percibe como una amenaza y ha de ser controlada por un médico, así como la escena en la que el vómito verde de la niña hacia los rostros de los hombres se puede leer como una inversión de la representación de la eyaculación masculina en la representación pornográfica. Como ya argumentamos en la introducción, el terror y la pornografía encuentran a veces caminos que se cruzan (ver capítulo 1.1)

- **Conexiones con la *Nouvelle Vague.***

Dejando a un lado referencias transtextuales con películas concretas no podemos dejar de señalar el modo en que *Garganta Profunda*, y las producciones que le siguieron en lo que más tarde se denominó el *Porno Chic*; bebe de fuentes como la *Nouvelle Vague* francesa y sus repercusiones en el mundo cinematográfico norteamericano. El interés por la experimentación y el cine de autor va a marcar sus trabajos desde finales de los 50. En Estados Unidos se van a recoger las propuestas innovadoras de los cineastas de Europa y se va a desarrollar el *cine underground*, un movimiento independiente y vanguardista. Con un punto de vista experimental, influidos por los acontecimientos sociales y políticos del momento, un grupo de artistas adoptan el cine como medio en el que expresar sus ideas. Kenneth Anger [✪103], John Cassavettes [✪104], Paul Morrisey[✪105] o Andy Warhol [✪106] serán representantes de esta nueva manera de enfrentarse al cine. A veces sus trabajos tenían una factura que los asemejaba al cine amateur, donde los bajos presupuestos no impedían obtener propuestas nuevas.

La experimentación y la vanguardia pueden ser algunos de los elementos a través de los cuales contemplemos *Garganta Profunda*. Una película que con menos de 25.000 $ de presupuesto y 6 días de grabación, donde el ayudante de iluminación se convierte en el actor principal, donde crean la primera pornostar (Linda Lovelace aparece en los créditos como ella misma), el propio equipo tiene que enseñar a los actores/actrices a actuar, producida a partir de la peculiar manera en que la actriz practica la felación, donde se condensan las preocupaciones sexuales de la sociedad americana, se parodian los convencionalismos, se crean puntos divergentes y las estrategias de neutralización de los mismos,...obviamente era un experimento. Y funcionó, porque consiguió poner en marcha la industria pornográfica.

A través de Garganta Profunda hemos realizado un análisis de la producción del sistema de representación del hardcore en sus comienzos. Cuestiones como las que se han desarrollado van a ser una constante en la industria pornográfica que empieza en los años 70 y que sienta las bases para posteriores desarrollos. Si bien los cambios producidos en las siguientes décadas van a ser significativos, algunas cuestiones centrales se van a mantener prácticamente inalterables a lo largo del tiempo. Una de ellas, aquella que da forma a la pornografía, que supone su eje central y que es asimismo el soporte de nuestra investigación es la producción de la verdad del sexo. En *Garganta Profunda* se utilizan los elementos pertenecientes a la cinematografía y a la producción pornográfica que ya estaban funcionando en ese momento, junto con otros que se inauguran con esta cinta y con otras producidas en la misma coyuntura.

Los mecanismos discursivos que se ponen en marcha en la reciente industria del porno, suponen el inicio de un marco referencial que se va a mantener a lo largo del tiempo y que se convierten en dogma en la década de los 80, manteniéndose casi en su totalidad hasta el momento actual.

4.- La Estandarización De La Institución Pornográfica. 1981-1985

4.1.- El final del Porno Chic.

La oleada de cine hardcore denominada *La Época Dorada del Porno* prometía romper la separación entre cine pornográfico y cine no pornográfico (los directores de cine pornográfico eran considerados artistas y las películas eran visionadas en festivales de cine del prestigio del de Cannes o de New York Film Festival), pero esto nunca ocurrió. Como defiende Brian McNair[406], el cine pornográfico como tecnología del sexo funcionaba mejor dentro de un espacio delimitado, asociado siempre con la ambigüedad legal y moral. Si se hubiera traspasado esa barrera el discurso sobre el sexo tendría que haber inventado otro espacio periférico para seguir validándose como el discurso oficial sobre el sexo.

A finales de la década de los 70 el cine pornográfico va a sufrir un revés. Por un lado, como señala Richard Corliss en *Time*[407], el éxito de películas como *Star Wars* (*La Guerra de las Galaxias*, George Lucas, EEUU, 1977) [✪107] o *Jaws* (*Tiburón*, Steven Spielberg, EEUU, 1975) [✪108], anunciaron dónde estaba la gran industria del cine: en niños y adolescentes. El cine de adultos volvía a quedar relegado a las viejas salas de las que había salido. La aparición del vídeo[408] como sistema de producción y el comienzo del comercio del alquiler de cintas agravaría la situación, haciendo más difícil la exhibición en salas del porno, y redefiniendo su lenguaje, distribución, exhibición y comercio. El ambiente de moral conservadora que se fue instaurando al mismo tiempo que emergía la libertad de mercado más feroz, fueron los ingredientes que forzaron el final de la *Edad de Oro* del porno.

El 24 de septiembre de 1980 se estrena *Insatiable*[409] (Stu Segall, bajo el pseudónimo de Godfrey Daniels). Como protagonista vuelve a aparecer Marilyn Chambers, la chica *Ivory* "*99 and 44/100% pure*"[410] [✪109,110], protagonista de la

---

[406] McNair, Brian. *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberalización del deseo*. Barcelona: Océano, 2004 (Primera Edición: *Striptease Culture*. London: Routledge, 2002), p. 105

[407] Corliss, Richard. "That Old Feeling: When Porno Was Chic", *TIME* (Martes, 29, Mar, 2005) http://www.time.com/time/columnist/corliss/article/0,9565,1043267,00.html

[408] El VCR (video cassette recorder) como grabadoras de cintas de video aparece en la década de los 50, en 1970 Philips desarrolla un formato para uso doméstico, en 1975 el formato Betamax se lanza al mercado, pero será el formato VHS el que se impondrá definitivamente desde 1976.

[409] Estrenada en España como *Furor Insaciable*, en 1984.

[410] Al mismo tiempo que se proyectaba en las pantallas de cine *Behind the Green Door* con Chambers como protagonista, la actriz y modelo aparecía en las cajas de detergente para la ropa *Ivory Snow* de la compañía Procter & Gamble, que había comprado su imagen a una agencia de modelos. La imagen que aparecía en las cajas de detergentes es la de Chambers cogiendo en brazos a un bebé. El eslogan de la marca decía que era "*99 and 44/100% pure*". La compañía retiró de las estanterías las cajas del detergente con el rostro de la ahora actriz porno pero la polémica estaba servida, lo que hizo aumentar la ya crecida popularidad de la película. Mark Kernes, editor de *Adult Video News*, afirmaba que la película se había vuelto más exótica porque una reina de un detergente cuyo nombre era "nieve", tenía sexo interracial (con un actor negro, de hecho fue la primera película hard core de Estados Unidos que representaba sexo interracial) en pantalla. (McLellan, Dennis. "Marilyn Chambers dies at 56; '70s porn star and Ivory Snow model". *Los Angeles Time*. 14 de Abril, 2009) Los directores aprovecharon la polémica y utilizaron como eslogan de la película en las notas de prensa: "*99 and 44/100% pure girl*". Más tarde, en Insatiable, apenas a los 4 minutos del comienzo de la película, la protagonista abre uno de los armarios de su cuarto y en una de las estanterías vemos una de las cajas de detergente *Ivory Snow*, lo que refuerza la rentabilidad del tema.

obra maestra de los hermanos Mitchell, *Behind The Green Door* (Artie y Jim Mitchell, 1972) y de *la horror movie Rabid* (David Cronenberg, 1977).[411]

Insatiable [✪111] fue la película más vendida en los Estados Unidos de 1980 a 1982[412], pero no es su popularidad lo que nos interesa en estos momentos, sino que representa como ninguna otra el paso del *Porno Chic* y la *Edad de Oro* del Cine Pornográfico, a la nueva era de la industria que se caracterizará, entre otras cuestiones, por la estandarización del género.

El argumento de *Insatiable* gira en torno a las experiencias de su protagonista, Sandra Chase, una rica modelo y actriz que vive en una mansión rodeada de lujo y que pasará de escena en escena intentando saciar su sed de sexo. Aparentemente una más de las películas producidas al final de la década de los 70, *Insatiable,* se revela como el final de una era y el comienzo de otra, no ya en la propia industria del porno, sino en el más amplio contexto de los cambios acontecidos en la sociedad occidental.

Con películas como *Insatiable* se inaugura lo que a partir de la segunda mitad de la década de los 80 se va a convertir en la estética del lujo que va a rodear a la industria del porno (más adelante veremos los refinamientos estéticos de un Andrew Blake o de un Paul Thomas). La película formalmente no se diferencia de sus predecesoras, pero el argumento de la misma se introduce en la corriente dominante que recorrió la producción televisiva de los Estados Unidos (y más adelante de Europa) y que se centró en el lujo y el poder.

Mientras Hollywood se centraba en el nuevo nicho de mercado de niños y adolescentes (que vendrían a salvar a la industria de la enésima crisis con la que se enfrentaba) y con la creación de nuevos héroes y nuevas masculinidades acordes con los tiempos y la moral republicanos, la **producción televisiva** se volcaba en el formato de soap opera de series como *Dallas* (1978-1991), *Dinastía* (1981-1989) o *Falcon Crest* (1981-1990) [✪112,113,114]. Todas ellas se centraban en la vida conflictiva de grandes familias adineradas, las dos primeras de ellas relacionadas con los magnates del petróleo[413]. Paralelo a la pantalla televisiva, la crisis del petróleo de 1979 y la llegada al poder de Margaret Thatcher en 1979 al Reino Unido y de Ronald Reagan en 1981, y con ellos la entrada del Neoliberalismo en la economía mundial. La economía del "primer mundo" atravesaba por un mal momento y tocaba la reestructuración de la misma. Como si de una segunda FSA[414] se tratara, la televisión, no ya la fotografía, parecía hacerse eco de un encargo político específico. El mundo representado en estas nuevas producciones televisivas funcionaba en dos vertientes a un tiempo. Por un lado la fantasía del lujo y el poder, al que nos conduciría la nueva economía mundial; por otro la problemática existencia de los ricos que hacía mucho más llevadera la

[411] Chambers interpreta a un personaje que tras sufrir un proceso quirúrgico después de ser atropellada, desarrolla un deseo insaciable de sangre. La decisión de Cronenberg de incluir a Chambers como protagonista de la película tuvo que ver con su previa carrera dentro del cine pornográfico. Con su inclusión en el film se entendía que éste podía tener una acogida más generalizada, aumentando el rango de la audiencia.

[412] VCA vendió 12,000 unidades de *Insatiable* el primer día de su estreno en vídeo en 1982, siendo el vídeo de mayor éxito de ese año en América, incluidos los pornográficos y no pornográficos. (CONNELLI, Tim. AVNNews. http://business.avn.com/articles/It-s-Now-Official-Hustler-Acquires-VCA-Deal-Comes-a-Year-After-Vivid-Pact-Cementing-Hustler-As-31858.html (15/05/2012))

[413] *Dinastía* comienza con la extradición de los trabajadores estadounidenses de los pozos petrolíferos de Irán tras la revolución islámica producida en este país.

[414] La FSA (Farm Security Administration, 1939-1943) bajo el mandato del presidente Roosevelt le hace un encargo a Roy Stryker, una campaña fotográfica federal, llevada a cabo por fotógrafos que tenían la misión de recorrer en sur de Estados Unidos para documentar la pobreza de los agricultores tras la Gran Depresión. La producción fotográfica supuso el eje de una campaña política destinada a que la población admitiera las subidas de impuestos previstas por la administración.

deprimente situación económica. Una promesa de futuro y una revancha del presente, se combinaban en estas series que conquistaron Europa de la misma manera que lo hicieron en los Estados Unidos.

El contexto de *Insatiable* (localizada en Londres y en el Sur de California) es el contexto de la alta sociedad, y la vida que se refleja es la de un mundo autoindulgente donde toda actividad está dirigida a conseguir placer. Un placer que, en última estancia, no es completamente saciado, como el propio título aventura.

La película se desmarca de otras producciones de la época en cuanto a que la historia carece de **estructura narrativa** más allá de la fluctuación de una escena a otra, sin que se plantee ningún conflicto. La protagonista (cuyo único punto de crisis lo encuentra con la moral de una tía suya que aparece en algún flashback y que no tiene presencia consistente en la historia) es una mujer rica y poderosa que se decide a buscar placer allí donde pueda encontrarlo. La estructura narrativa se desarrolla a lo largo de estos encuentros sexuales que se conectan unos con otros: comienza con una escena masturbatoria en la que asistimos a sus sueños a través de insertos de escenas sexuales, la siguiente escena la constituye un cunnilingus con una mujer en la orilla de la piscina, la siguiente consiste en una felación a un chico que se ha quedado sin gasolina y que ella recoge en la carretera, ..., y termina con otra escena de masturbación en la que en un primer plano ella pide "*More, more, more,...*", haciendo honor al título de la película.

La falta de conflicto narrativo adelanta lo que va a ser la nueva dirección de la producción cinematográfica de los primeros años 80 y que tendrá su máxima expresión en las producciones llevadas a cabo con las nuevas tecnologías que cambiarán para siempre el panorama de la industria pornográfica. Esta característica supone un punto de inflexión en la producción y una distancia del *Porno Chic* de principios de los 70. Como ya se ha visto, las mejores producciones de esta época se desarrollaban en torno a conflictos o problemas sexuales, muy en la línea de aquellos planteados por la sexología del momento, y siempre referidos al placer femenino. Ante estas circunstancias el personaje del experto (por supuesto siempre hombre y heterosexual) planteaba la solución al problema (bien se tratase de un problema de anorgasmia -*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972-, de falta de experiencia sexual -*The Opening of Misty Beethoven*, Radley Metzger, 1976-, de virginidad -*Mona: The Virgin Nymph*, Bill Osco, 1970-,...), que culminaba narrativamente con la escena del money shot.

Otra de las cuestiones que se inauguran con *Insatiable* es la **subjetivización** del personaje mujer [✪115]. Si decíamos que en la mayoría de las tramas anteriores la protagonista se enfrenta a un problema de índole sexual que le conducirá a través de la trama y en la que será guiada por el / los protagonistas masculinos; aquí nos encontramos con un personaje independiente que se desplaza de una escena a otra por el mero hecho de disfrutar del placer sexual. Como refiere Linda Williams:

> *"Unlike Misty Beethoven, Linda Lovelace, or Eve (...), Sandra is already in complete knowledge and control of the means to her pleasure; she does not need the familiar figure of the doctor / teacher / sexologist to show her way to either power or pleasure because she already recognizes herself as a desiring subject."*[415]

Este cambio de perspectiva venía gestándose desde los comienzos de la industria pornográfica (que recordemos que lo situamos en el momento en el que el porno se

[415] WILLIAMS, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Op. cit., p. 178.

proyecta en salas de cine convencional, en los inicios de los 70) y, tenía que ver, entre otras cuestiones, con los desarrollos en el ámbito de la sexología y los debates que en él se abordaban en relación al placer femenino y con el nacimiento y desarrollo de un nuevo nicho de mercado, la mujer como consumidora de pornografía.

Para Williams, *Insatiable* pertenece a un tipo de películas pornográficas que representan lo que ella denomina *Dissolved Utopias*. En su obra *Hard Core*, previamente citada, se propone analizar las producciones pornográficas aplicando la clasificación que Dyer[416] realizó al analizar la **función utópica** de la cultura del entretenimiento en general y de las películas musicales en particular. Para ello, Williams establece un recorrido por la filmografía de Marilyn Chambers, de 1972 a 1987. Las categorías que Williams localiza en la producción pornográfica son las mismas que aplicó Dyer en el musical: *Utopías separadas* (hace referencia a las producciones que sitúan en mundos separados los números sexuales del resto de la narrativa); las *Utopías Integradas* (aquellas que encuentran igualmente en el escapismo sexual una solución a los problemas planteados en la narración, pero cuya separación entre ambos espacios se encuentra levemente matizada) y las *Utopías Desvanecidas* (no se encuentran límites entre la narración y los números sexuales). A este último grupo pertenecería *Insatiable*, donde:

> *"(...) there is no need to scape from realities depicted in the narrative; pornotopia is already achieved."*[417]

Una utopía que no tiene fin, como la propia estructura cíclica de la película aventura: el comienzo y final de la misma es una escena de masturbación de la protagonista. El final de la película es un primer plano del rostro de Chambers que repite incansablemente: *"more, more, more"*. La película concluye con aquello que se nos anunciaba en el comienzo: *"Marilyn Chambers is insatiable"*. Williams señala que no es en ningún caso, como podría leerse, una señal de insatisfacción o frustración:

> *"(...) it is a sign not of frustration but rather of the most utopian of all possible hard-core endings. Instead of the end of desire in the satisfaction of climax, a new kind of satisfaction is offered: climax's infinite prolongation."*[418]

En ese sentido, la película se aleja de la oscura *Devil in Miss Jones* (Damiano, 1973), donde la protagonista aparece en la última escena, ya en el infierno, junto a un hombre impotente (el propio Damiano) que no puede satisfacer sus deseos irrefrenables. Aunque estamos de acuerdo con Linda Williams cuando señala que el *money shot* no resuelve ya narrativamente la escena, porque deja paso al vacío generado por un placer femenino que además, se muestra insaciable e invisible.

> *"For no matter how many penises "come and go" in these films, no matter how long or erect they are or how powerfully they spew forth ejaculate, there is an increasing sense of disjunction between what the money shot shows*

[416] DYER, Richard. "Entertainment and Utopia". En: ALTMAN, Rick (ed.). *Genre: The Musical: A Reader*. London: Routledge & KeganPaul, 1981, pp. 175-190
[417] WILLIAMS, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Op. cit., p. 174.
[418] Ibidem, pp. 178-179.

> *and what it tries to represent, as if its visible finitude can no longer measure up to the infinitely expanding, invisible pleasure of the insatiable woman."*[419]

Esta mujer que reclama *más,* no puede ser saciada con lo que venía siendo la verdad del placer representado en el estándar pornográfico (la visibilidad de los genitales primero, las acciones de esos genitales, o *meat shot*, después o el definitivo *money shot* o plano de eyaculación, que pretende cargar con la representación del placer masculino[420] pero que no puede con el femenino). Es por ello que defendemos la **frustración** como el elemento principal que denota esa escena final, en la que la protagonista reclama más en un contexto simbólico donde ese *más* no se le ha podido ofrecer. Es ésta otra de las razones por las que elegimos esta película como final de la *Época Dorada* del porno. Porque la escena final nos da la clave de todo ese periodo del cine pornográfico. La frustración, y ahí coincidimos con Linda Williams, no es la insatisfacción de la protagonista (diferente en este sentido a Spelvin en *Devil in Miss Jones*), sino la frustración de uno de los objetivos que este periodo del porno se había propuesto: la representación del placer femenino, del orgasmo femenino. Una escena que al no concluir, que al permanecer, augura, la frustración eterna, la por siempre insatisfecha escena de la representación del placer femenino a través del frenesí de lo visible...

Supone así la frustración de las pretensiones de una era que comenzó con la presencia de un clítoris invisible y desubicado, que llevó a la gran pantalla la posibilidad de que, como los sexólogos se estaban encargando de anunciar, el orgasmo volvía, después de siglos, a encontrar cierta relación con las mujeres[421], y lo que es más, con el clítoris y la instauración definitiva del *money shot* como el elemento narrativo de resolución cinematográfica por excelencia.

Como decimos, esa última escena funciona no sólo como metáfora del fracaso de toda una época, sino como predicción de lo que sería la siguiente: más, más, más... sexo. La industria pornográfica sufre a principios de los 80 un cambio cuantitativo que pocos habían advertido. El advenimiento del vídeo va a provocar no sólo un cambio en la calidad de los productos, sino un cambio en el negocio y en la expansión del mismo sin precedentes. El frenesí productivo, económico, geográfico va a tener su reflejo en el frenesí de lo divisible, y de lo visible. Se van a multiplicar las producciones, las distribuciones, las audiencias, pero también las secuencias de sexo, las prácticas, los géneros, los planos,... Antes de abordar estas cuestiones, y que definitivamente se nos vaya el *Porno Chic* de los 70, vamos a echar, sólo por un momento, la vista atrás.

4.2.- El "frenesí de lo visible": *Blow Job* y *Blow Up*. Warhol, Antonioni y *Peeping Tom*.

> *"En cierta forma, me atrevería a decir que buena parte del arte del siglo XX se ha alimentado de esta hipótesis. Una hipótesis a la que describiría con la fórmula del "*inconsciente óptico*" benjaminiano* (...)*. Una hipótesis cuyo*

[419] Íbidem, p. 180.
[420] Ya veremos que esto no es necesariamente así en el capítulo 4.5 cuando hablemos del money shot y de los procesos de transformación del plano de eyaculación masculina en placer femenino.
[421] A este respecto ver el Capítulo Primero de *La Construcción del Sexo*. LAQUEUR, Thomas. *La Construcción del Sexo. Cuerpo y Género desde los griegos hasta Freud*. Op. cit.

> *postulado esencial sería que hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos, o algo que conocemos en lo que vemos que no sabemos "suficientemente" que conocemos."*[422]

Una línea de pensamiento, la que expone Brea, y que se apoya en la defensa del *inconsciente óptico* de Walter Benjamin[423], un inconsciente al que podemos acercarnos a partir del ojo mecánico, de la máquina, del cine, que nos ofrece un acceso a realidades no posibles sin la ayuda protésica de la máquina de ver, sin la lente que nos ofrece visiones no alcanzables perceptiblemente sin la ayuda de un objetivo y de un lenguaje que nos impacta con imágenes que golpean sin piedad el marco restringido de la realidad percibida.

Esta fe en la visión que supera lo meramente visual para acercarnos a interpretaciones que se encuentran más allá de los espacios fisiológicos y perceptivos se opone radicalmente a los desarrollos críticos llevados a cabo por Clement Greenberg[424] en torno a la pureza visual (y que le servirían de argumento para, entre otras cuestiones, rechazar las imágenes de la cultura de masas y movimientos artísticos de vanguardia). La distancia entre lo que vemos y lo que conocemos, que señalaba Benjamin, supone una economía de la duda ante la realidad que percibimos que escapa del proyecto moderno de coherencia ontológica entre ambos territorios. El ojo, de esta forma enfrentado a algo más que a formas puras, se introduce en la lógica de la sospecha, para hallarse inserto en una epistemología que lo lanza hacia regímenes escópicos que trascienden lo visual y lo enfrentan al aparato cultural inevitablemente histórico.

En esta línea discursiva, Brea acude al concepto de *desocultación* de Heidegger[425], para hallar en la obra de arte, el medio a través del cual acceder a verdades que no son accesibles para el ojo.

> *"(...) en el trabajo de desocultación característico de esos modos particulares de ordenación de lo visible que llamamos obra de arte vendría a "expresarse" y desocultarse incluso la misma "verdad del ser"."*[426]

Se establece así una conexión directa entre la verdad y el arte (un rechazo por tanto a la tradicional e indisoluble relación entre el arte y la belleza) y, en este sentido, se reclama para la esfera de lo artístico lo que había sido territorio exclusivo de las ciencias[427]. Curiosamente, la *desocultación,* a la que Heidegger hace referencia, utiliza como medios, en el caso de la fotografía y sobre todo el cine, aquellos que se

---

[422] BREA, José Luis. "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image". En *Estudios Visuales,* 4 (enero 2007), p. 146.

[423] BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica". En*: Discursos interrumpidos I.* (Escrito de 1935, publicado como *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*). Madrid: Taurus, 1973, pp. 17–59

[424] GREENBERG, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961. (Edición en castellano: *Arte y Cultura*. Barcelona: Paidós, 2002)

[425] Para revisar la relación de Heidegger con la cuestión ocular véase: LEVIN, David M., "Decline and Fall: Ocularcentrism in Heidegger's Reading of the History of Metaphysics". En: LEVIN, David M. (ed.) *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley and London: University of California Press, 1993.

[426] BREA, José Luis. "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image"... Op. cit., p. 150

[427] Es interesante la relación que establece Lisa Cartwright entre el cine y la medicina en: CARTWRIGHT, Lisa. *Screening The Body: Tracing Medicine's Visual Culture.* Minneapolis: Minnesota University Press, 1995.

"inventaron" para la ciencia. La cámara (ya sea fotográfica o cinematográfica) se introdujo como máquina que permitía un acceso a la verdad al que el propio ojo no podía acceder. Se encontraban epistemológicamente más allá de los sentidos.

Si traemos a colación aquellos desarrollos teóricos que se integraban en el periodo de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, es porque parte de esta tradición de pensamiento se ha venido manteniendo, defendiendo y adaptando a los desarrollos teóricos que dentro del ámbito artístico se han utilizado para dar cuenta de la imagen, la representación y la verdad, cuestiones estas que nos son imprescindibles a la hora de abordar la imagen pornográfica, cuya relación con el *ocularcentrismo* ha sido, y es, esencial para su constitución como régimen de verdad.

La *teoría de la verdad* que asevera que lo que se ve es verdad y lo que es verdad se ve, se venía poniendo en cuestión a lo largo del siglo XX, desde los desarrollos teóricos de diferentes disciplinas. Como señala Jay[428], de Henri Bergson a Georges Bataille, Andre Breton y Jean Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Michel Foucault, Louis Althusser, Guy Debord, Roland Barthes, Christian Metz, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Emmanuel Levinas, Jean-François Lyotard,... la corriente francesa de antiocularcentrismo se extendió a Estados Unidos a lo largo de la década de los 70. Lo que tenía de novedad el pensamiento francés, de después de mayo del 68, era que lxs teóricxs se volcaron en el aparato de visión. La crítica al ocularcentrismo se desplazaba del ojo a la cámara, la fotografía y el cine eran ahora elementos centrales en la crítica a la teoría de la verdad a la que hemos hecho referencia. Pero esta línea teórica no se limitó al país galo, sino que atravesó al ámbito anglosajón (léase Reino Unido y Estados Unidos) durante los 70, recalando en el ámbito filosófico (Richard Rorty, John Dewey), antropológico (Stephen Tyler o David Howe), de la crítica a los medios (Marshall McLuhan o Walter Ong), crítica cinematográfica (Laura Mulvey o Mary Ann Doane), historia del arte (Rosalind Krauss o Hal Foster) o crítica fotográfica (John Tagg o Abigail Solomon-Godeau).

> *"It was not, however, until the amalgamation of structuralist, psychoanalytic and Marxist theory in the late 1960s and early 1970s that the critics of ocularcentrism devoted their full attention to photography and film."*[429]

Los **acontecimientos** que tuvieron lugar en la década de los 60, tanto en Europa como en Estados Unidos, también funcionaron como acicate para nuevos planteamientos, no ya solamente en lo social, sino en el ámbito de la representación visual, tanto en los medios como en el arte. No hay que olvidar en este punto los desarrollos de la Escuela de Birmingham en relación a los estudios visuales, y la emergente Cultura Visual, término que desde 1972 (primera vez que se empleó el término, como ya hemos referido en apartados anteriores) impone una nueva manera de acercarse a la representación, la imagen, y las relaciones complejas entre lo visual, la cultura y la sociedad.

Por otro lado, y totalmente vinculado a las cuestiones que acabamos de referir, los nuevos **movimientos artísticos** desarrollados a lo largo de las décadas de los 60 y 70, rompían en gran medida, no ya con la tradición inmediatamente anterior del arte, sino que ponían en juego la propia validez de las instituciones artísticas y el arte como régimen escópico privilegiado. El minimalismo, el land art, el arte conceptual, el arte

[428] JAY, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994, pp. 588-589.
[429] Ibidem, p. 436.

pop, los happenings y performances,... redefinían elementos básicos de la producción artística como el tiempo, el espacio, el objeto y el cuerpo, así como los espacios de exhibición, la propia función de la academia artística y los medios tecnológicos de la visión. Así, en obras como *Fuses* (1965) [✪116], de Carole Schneemann, una obra de 18 minutos grabada en 16 mm (que supuso una provocación tanto para el cine de vanguardia como para el feminismo del momento), se pone en evidencia el distanciamiento entre la visión y la economía de la verdad a la que estaba sirviendo el ocularcentrismo cartesiano. En la cinta, la artista se graba a sí misma junto con su pareja teniendo sexo (la artista refiere que la obra se encuentra grabada desde el punto de vista de un observador objetivo, en este caso su gato Kitch), produciendo una serie de imágenes collage, donde la grabación por parte de la cámara se encuentra al mismo nivel que la manipulación material de la propia cinta (cortes, superposiciones, aplicación de calor,...). La superficie de impresión de la imagen deviene no ya un espejo fiel, sino un espacio manipulado y manipulable[430].

En este caso el medio, cinematográfico, no es capaz de expresar la carga de la experiencia de lo que graba, a no ser que sean modificados y exhibidos los sistemas de construcción de la imagen que, al salir de su ocultamiento, no pueden ya mantener el estado de inmediatez con lo real. Como la propia autora refiere:

> *"I wanted to see if the experience of what I saw would have any correspondence to what I felt-- the intimacy of the lovemaking... And I wanted to put into that materiality of film the energies of the body, so that the film itself dissolves and recombines and is transparent and dense-- as one feels during lovemaking..."*[431]

Para intentar hallar esa correspondencia entre lo que ve y lo que siente, Schneemann recurre al tratamiento manual de la misma, a dejar la impronta de su manipulación como prueba evidente de que el medio está ahí, de que hay algo en lo que vemos que no vemos o que vemos demasiado.

Otras estrategias que rechazan la visión pura, o que la ponen en cuarentena, son aquellas que se dirigen al acontecimiento. Los happenings y las performances, como lenguajes de la presencia, de la inmediatez del cuerpo en el espacio y en el tiempo, se alejan de los discursos de lo visual. No es momento de profundizar aquí en las cuestiones de documento y en cómo la institución museística acabó reapropiándose de los discursos que la excluían a través del documento (en este sentido se puede revisar el desarrollo que tanto el *Land Art* como la performance o los happenings han tenido en las últimas décadas y cómo el acontecimiento ha ido acercándose de nuevo a la lógica del pre-archivo).

Fue precisamente la fotografía (primero) y el audiovisual (después) los encargados de hacer esa transposición **entre el acontecimiento y el archivo**. Con respecto a la fotografía, a la que ya hemos hecho referencia con respecto a su relación con los discursos de verdad anteriormente, podemos señalar el cambio profundo que se produjo en los años 60 y 70. La defensa del medio puro, del lenguaje formal que acercaba la representación al estado de pureza que le confería su especial relación con lo

[430] Este trabajo deconstructivo de la inmaterialidad de la imagen se puede observar en la cinematografía de Stan Brakhage de mediados de los años 50.

[431] SCHNEEMANN, Carole. En su página web: http://www.caroleeschneemann.com Interesantes apreciaciones sobre esta obra se pueden encontrar en: MACDONALD, Scott. "Carolee Schneemann's "Autobiographical Trilogy"". *Film Quarterly*, Vol. 34, No. 1 (Autumn, 1980).

real, de su reflejo fiel de que lo que se representa es lo que estuvo ahí, un fiel reflejo de un tiempo pasado pero vivo gracias al lenguaje y al medio que lo vuelve a traer,... Esa defensa, decimos, que había transitado desde el paisaje hasta la abstracción, de la fotografía documental distanciada, hasta el reportaje urbano y sus provocaciones a las convenciones más clásicas,... se encuentra en la década de 1960 y sobre todo 1970 enfrentada a nuevos territorios productivos que contaminan el medio, no ya a nivel de contenido, sino a nivel de lenguaje formal: desde la resignificación del collage de las vanguardias (Richard Hamilton ya lo había preconizado en 1956 [✪117], Martha Rossler será la representante más destacada de los 60), hasta la recuperación del uso de técnicas antiguas (Thomas Weir [✪118]), la fotografía se hacía eco y participaba de los cambios producidos en lo social, en la concepción del cuerpo y en los planteamientos en torno a la representación y su relación con lo real.

Una obra que refleja, quizá como ninguna, la transición producida entre la fotografía de verdad y la fotografía como construcción de la verdad es el trabajo de Martha Rossler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-1975) [✪119]). Una hibridación entre texto y fotografía que suponía una crítica a la tradición de fotografía documental humanista, así como a los presupuestos que rechazaban la imagen como texto cultural. El proyecto hablaba de los habitantes del barrio del Bowery, en Nueva York, un barrio gravemente afectado por la crisis de 1973, y que pertenecían a lo que más tarde se denominaría *homeless*. Tema recurrente dentro de la tradición de la fotografía social, Rossler se propone hablar de estas personas sin fotografiar a ninguna de ellas. La ausencia de representación que en este caso denuncia la lacra de una sociedad que no da cabida a todos, y la denuncia al medio fotográfico como colaborador de esa construcción social a través de adjudicarse la capacidad de reflejar la realidad de manera objetiva.

El reflejo es la metáfora que le sirve a Fontcuberta[432] para hablarnos de dos tipos de estrategias fotográficas: la del narciso (Dianne Arbus, sería un buen ejemplo de ella) y la del vampiro (que ejemplefica el trabajo de Cindy Sherman). Mientras la primera aspira a ser un mero espejo de la realidad, la segunda se yergue como la imposibilidad de la imagen, de ese reflejo de la realidad. Como el vampiro, aquella desaparece en el acto mismo de intentar buscar su reflejo.

Las **experiencias audiovisuales** fueron testigo de los años convulsos que estamos citando, tanto en el ámbito artístico como en el cinematográfico. Los experimentos de Warhol (a caballo entre ambos) daban cuenta de un metalenguaje que expandía los propios límites de la cinematografía y del arte. El **cine europeo** en los años 60 desarrolló diferentes movimientos (algunos de ellos provenientes de la época de posguerra) que lo acercaban y lo alejaban del "ocularcentrismo" que había dominado el lenguaje cinematográfico. Es obvio la relación existente entre el *Neorrealismo Italiano*, el *Cinema Verité* o el *Free Cinema* con la herencia del documental. En algún sentido volvía a planear el *Cine-Ojo* de Vertov. Una vanguardia cinematográfica que quería desahacerse de la exhuberancia formal y redefinir la crítica cinematográfica. Junto a los anteriormente citados la *Nouvelle Vague* francesa optaba por grabaciones en exteriores (los avances técnicos permitieron grabar fuera de los estudios, aunque el sonido directo no se produjo hasta finales de los 60), espontaneidad en las actuaciones, actores/actrices no profesionales, implicación del director en todo el proceso,... eran estrategias que se alejaban del manierismo al que había llegado el cine, sobre todo el de Hollywood. Los mecanismos por los que esto se llevaba a cabo implicaban una cierta creencia en la

[432] FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas.* Op. cit., pp. 35-53.

utilización del medio sin artificios (como si eso pudiera acercar a una realidad "verdadera") y, por otro, un cuestionamiento del propio medio y de los sistemas de visión y representación del mismo, como veremos en directores como Antonioni.

Por su parte, en **Estados Unidos**, el fracaso económico en las producciones de Hollywood unido al éxito que estaban cosechando las películas llegadas desde Europa (un cine de arte y ensayo que se incorporaba a la corriente dominante), producen un renacimiento del cine americano. Ese renacimiento irá de la mano de una generación con intereses contraculturales, una audiencia formada en el cine (la generación *del baby boom* se habían convertido en consumidores de cine) y familiarizada con la televisión. Si bien el sistema de Hollywood seguía en suspenso, la experimentación, favorecida por el paso del *Código Hays* (1934-1967) al sistema de clasificación por edades creado por *la Motion Picture Association of America* (MPAA) en 1968, así como los acontecimientos sociales en los que la sociedad americana estaba inmersa, se centra en *"material políticamente subversivo, sexualmente explícito y/o gráficamente violento."*[433] Y si esto ocurre en cuanto al contenido de las nuevas producciones, el lenguaje no va a ser menos convulso, desde los experimentos fílmicos de Andy Warhol, hasta la recepción de la *Nouvelle Vague* y su repercusión en el panorama cinematográfico underground estadounidense.

Como señala MacCabe, el realismo ha constituido la obsesión cinematográfica desde finales de la Segunda Guerra Mundial, bien sea desde los presupuestos del Neorrealismo italiano o desde los estudios de Hollywood. Esta persecución de realismo, ayudada, impulsada y promocionada gracias a las nuevas tecnologías, ha sido aplicada tanto al estilo documental, como al estilo del cine de ficción.

> *"Only in the early 1960s do we begin to find filmic practices which question the very validity of the representational relation. Within the continental tradition, and owing an explicit debt to neo-realism and paarticularly to Rosellini, the films of Godard began an investigation of film which took as its object the very process of representation as well as the problem of what was represented. As the same time, in America, the development of cheaper film-making technology allowed many of the theoretical concerns of modern American painting to find a practical application in film. The name of Warhol can serve as an index of this development."*[434]

El cine ya no podía mantener alianzas con el ocularcentrismo cartesiano, sin responder a las cuestiones que se plantearon a lo largo de la década de 1960. En 1970 nos encontramos con que la sospecha del medio estaba instalada en la crítica cinematográfica:

> *"Cinema postulated that from the "real" to the visual and from the visual to its filmed reproduction a same truth was infinitely reflected, without distortion or loss. In a world where "I see" is readily used for "I understand", one conceives that such a dream had nothing fortuitous about it, the dominant ideology –that which equates the real with the visible- having every interest in*

[433] SCHATZ, Thomas. "El nuevo Hollywood". En: CUETO, Roberto; WEINRICHTER, Antonio (ed.). *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2004, p. 388. Primera publicación: En: COLLINS, Jim; RADNER, Hilary; PREACHER COLLINS, Ava (eds.). *Film Theory Goes to the Movies*. London: Routledge, 1993, pp. 8-36

[434] MACCABE, Colin. *Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature*. Manchester: Manchester University Press, 1985, p. 59.

> *ecouraging it... But why not, going further back still, call into question what both serves and precedes the camera: a truly blind confidence in the visible, the hegemony, gradually acquired, of the eye over the other senses, the taste and need a society has to put itself in spectacle, etc...*"[435]

Este cambio de signo de lo escópico, va a resultar fundamental en el desarrollo de obras cinematográficas en la década de 1960. Como ejemplo de ello hemos seleccionado tres películas que consideramos significativas de dicho cambio, y que inauguran nuevas formas de referirse a la representación que acabarán generando el contexto adecuado para los desarrollos posteriores relacionados con la cultura visual, los estudios visuales, la posmodernidad, y la producción visual que a todo ello acompaña.

Blow Up (Michelangelo Antonioni, Inglaterra/ Italia, 1966), basada en un cuento de Cortázar[436] (*Las babas del diablo*[437]) conecta con la corriente del *Neorrealismo Italiano,* estableciendo una ruptura tanto narrativa como formal (radicalizando los postulados formales de aquel) con el mismo, igual que hizo la *Nouvelle Vague* francesa en los términos a los que acabamos de hacer referencia. Se presenta como una historia de cine negro, que plantea una reflexión sobre la verdadera naturaleza de lo real y el carácter impreciso de la acción escópica. Ambientada en el Londres de los años 60, el argumento gira en torno a un día en la vida de un fotógrafo (Thomas, David Hemmings) [✪120,121] quien, tras realizar unas fotos en un parque, cree haber registrado la evidencia de un crimen cometido en ese lugar. Esta evidencia no se muestra a simple vista en las imágenes, ni el fotógrafo es consciente de que la imagen del cadáver esté en la fotografía tomada. Sólo a partir de un proceso de sucesivos "blow ups" (ampliaciones) en el laboratorio, cree conseguir llegar al acontecimiento [✪122]. La imagen ampliada le lleva al hecho, pero éste parece no ser más que una ilusión. La imagen del cadáver en el parque está, lo que no está es el cadáver en el parque. Cuando encuentra el cuerpo no tiene la cámara, sino la imagen. Una imagen obtenida a partir de numerosas ampliaciones en un intento de encontrar la verdad.

> *"Cuando se utilizan ampliadoras [...] pueden verse cosas que probablemente el ojo desnudo no sería capaz de captar [...]. El fotógrafo de Blow Up, que no es un filósofo, quiere ver las cosas más de cerca. Pero lo que sucede es que, al ampliarlas demasiado, el objeto se desintegra y desaparece. Por lo tanto, hay un momento en que asimos la realidad, pero ese momento pasa. Este es en parte el significado de Blow up"*[438]

---

[435] DANEY, Serge. "Sur Salador". *Cahiers du cinéma*, nº 222 (julio, 1970), p. 39. Citado en: COMOLLY, J.L. "Machines of the visible". En: DE LAURETIS, T.; HEATH, S. (eds.) *Cinematic Apparatus*. Milwakee: MacMillan Press, 1980, pp. 121-142.

[436] Sobre la relación entre el cuento de Cortázar y la película de Antonioni véase: FERNÁNDEZ, Henry. "From Cortázar to Antonioni: Study of an Adaptation". En: HUSS, Roy (ed.). *Focus on Blow Up*. New Jersey: Prentice-Hall, 1971, pp. 163-167; GROSSVOGEL, David I. "Blow Up, The Forms of an esthetic itinerari". *Diacritics*, num. 3, otoño 1972, pp. 49-50; CHATMAN, Seymour. "The Rethoric of Difficult Fiction: Cortazar's Blow-Up", *Poetics Today*, 1, 4, Summer, 1980, pp. 23-66; PEAVLER, Terry J. "Blow-Up: A reconsideration of Antonioni's Infidelity to Cortázar". PMLA, 94, 5, October, 1979, pp. 887-893;

[437] CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1959. En 1958 Italo Calvino publica una colección de relatos, uno de ellos sobre un fotógrafo centrado en la obsesión por captar la realidad a través del objetivo de una cámara y el vacío y obsesión al que ello le conduce. CALVINO, Italo. "L'avventura di un fotografo".*Gli amori difficili*. Turín: Einaudi,1958 (NEGRONI, María. "La Realidad: Historia de Detectives. Calvino y Antonioni: Blow-Up". En: *Galería Fantástica*. México: Siglo XXI, 2009, pp. 71-75).

[438] ANTONIONI, Michelangelo. *Corriere della Sera*, 12 de febrero de 1982.

El film reflexiona sobre la búsqueda de la verdad a través de la imagen, a través de la mirada ampliada, de la divisibilidad de la imagen. Una reflexión sobre la realidad y la representación de la misma, sobre la ilusión y la producción de verdad.

> *"I'm really questioning the nature of reality. This is an essential point to remember about the visual aspects of the film since one of its chief themes is "to see or not to see properly the true value of things".*"[439]

La última imagen de la película es cuanto menos reveladora: el protagonista, abandonada ya su pretensión de encontrar la verdad, participa como espectador de una partida de tenis de unos mimos en el parque. Cuando la pelota ilusoria se sale del campo, es el fotógrafo quien la recoge para que continúe el juego [✪123]. El acuerdo social sobre el juego lo hace más real que la imagen testigo del crimen, sobre el que no hay acuerdo.

Blow Up tuvo dificultades con la *Motion Picture Association of America* y su Código Hays (recordemos que estuvo vigente hasta 1967). Considerada de alto contenido sexual, es el primer largometraje inglés que muestra un desnudo frontal femenino.

> *"(...) los rasgos de exhibicionismo y de voyeurismo están especialmente subrayados: la joven mujer del parque se desnuda y ofrece su cuerpo al fotógrafo a cambio de los negativos que tanto desea recuperar."*[440]

Existe una escena al comienzo de la película que remarca su carácter erótico. La sesión fotográfica entre la modelo Veruschka y Thomas con su objetivo. El diálogo que se produce en la escena es altamente sexual y podría insertarse dentro de los diálogos de cualquier film pornográfico.

La conexión trazada entre la imagen pornográfica y la imagen de moda va más allá de una simple coincidencia, ya que los códigos de representación de las imágenes pornográficas son incorporados dentro de los códigos representacionales de la fotografía de moda: la fragmentación corporal, la sinécdoque representativa, la iluminación artificiosa y naturalizada a un tiempo, la descontextualización corporal y la carga erótica, entre otras cuestiones.

Blow Up se convierte en precursora, por un lado, de las teorías postmodernas de la imagen y, por otro, del propio movimiento centrípeto que acontecería en el mundo de la representación pornográfica. Si *Blow Up* pone el énfasis en los blow-ups, la pornografía lo va a hacer en los close ups, o primeros planos. Existe un movimiento de acercamiento a la imagen, de acercamiento a la verdad que se convierte en un movimiento obsesivo. La propia estructura de la película nos conecta los dos movimientos de acercamiento a la imagen, la ampliación, propia de la postproducción del medio fotográfico y, el primer plano de, en este caso, la producción cinematográfica. Cada vez que la línea narrativa lleva a la representación de un blow-up, lo hace a través de un close-up. Pero esa ampliación literal y metafórica de la imagen lleva a la nada, al vacío, que en la película no supone ya el vacío escópico, sino existencial (el

---

[439] Michelangelo Antonioni en una entrevista realizada en el rodaje de *Blow-Up*. Publicado en: WAKE, Sandra. *Blow-Up. A film by Michelangelo Antonioni*. New York: Lorrimer Publishing, 1971, p. 14.

[440] ANTONIONI, Michelangelo. En *Corriere della Sera*, 12 de febrero de 1982.

protagonista acaba cediendo a la ilusión, sin resolver el dilema de cómo la realidad se relaciona con la imagen).

Con este film Antonioni preconiza los elementos formales que van a ser utilizados hasta la saciedad en la representación pornográfica. Con *Garganta Profunda* asistimos a los *meat shots* y *cum shots*, que se volverán elementos definitorios del porno en un intento por dotar de realidad el acto de la producción de sexo. El acercamiento como lógica escópica va a saturar el lenguaje cinematográfico al ritmo de las nuevas tecnologías. El desarrollo de éstas, desde los años 70, ha permitido una aproximación compulsiva que ha creído encontrar en la ampliación y la repetición la esencia de la verdad del sexo.

Blow Up nos advierte de los supuestos peligros que entraña la mirada, en concreto la acción fallida de intentar aprehender la verdad a partir del compulsivo movimiento de acercamiento. Aún así, la pornografía ha demostrado lo efectiva que resulta esta acción en la producción de verdad, un paso más que advierte Antonioni, pues Thomas termina participando del juego ilusorio, sin que ello nos de ninguna pista sobre la realidad o ilusión del asesinato del que la cámara fue, o no, testigo.

> *"En una película de Hitchcock, el significado de lo que el espectador ve en la pantalla se retrasa continuamente hasta que, al final de la película, todo adquiere un sentido. Con Antonioni sucede exactamente lo contrario. Las imágenes no ocultan nada. Lo que aparece en la pantalla es muy obvio, pero el significado de la imagen resulta constantemente problemático, y cada vez lo es más a medida que se desarrolla la trama."*[441]

En 1954, Alfred Hichtcock ya nos alertaba del intento fallido de la mirada por aprehender la realidad. ***Rear Window*** (*La Ventana Indiscreta*) nos enfrenta a un dilema que no se ocupa en desentrañar del todo. La historia se centra en la mirada a través de una ventana de un fotógrafo (James Steward) [✪124] que se encuentra recluido en su apartamento por una pierna escayolada debido a un accidente. Este personaje ayudado por la mirada ampliada de tecnologías escópicas (su cámara de fotos y de unos prismáticos) se dedica a observar la vida de sus vecinos[✪125]. Creyendo haber sido testigo de un asesinato que no ha visto, centrará todas sus fuerzas en intentar esclarecer el caso, aunque para ello exponga su integridad y la de sus seres más cercanos [✪126]. Hichtcock nos lleva a lo largo de los 112 minutos de metraje a un juego de miradas que resulta igualmente vano. Interesantes son los planos en los que vemos lo que el personaje ve a través del reflejo que se produce en el objetivo de su cámara y que se encuentra fuera de campo. La insistencia del personaje por ver, por ver más de la cuenta, lo pone en peligro, porque quizá ver "demasiado" presente riesgos que si en 1954 tenían que ver con descubrir la verdad, en 1966 se relacionaban con la inconsistencia de la realidad[442].

> *"Otro tipo de fragilidad para el artista, paradójicamente, es la firmeza e insistencia de su mirada. (...) Es peligroso, ya que mirar más tiempo del permitido (insisto en esta intensidad añadida), hace tambalear el orden*

---

[441] CHATMAN, Seymour: *Michelangelo Antonioni. La investigación*. Colonia: Taschen, 2003, p. 15.

[442] Brian de Palma en 1981 dirige *Blow Out* (literalmente reventón de neumático), un homenaje *a Blow Up*, *Rear Window* y *The Conversation* de Coppola. Un thriller en el que el protagonista (en este caso un técnico de sonido de películas de clase B) mientras graba sonidos en el exterior, es testigo de un accidente. Tras escuchar la cinta reconoce un disparo que le hace comenzar una persecución de la verdad de lo que cree que es una conspiración política.

> *establecido, cualquiera que sea, hasta el punto en el que, normalmente, el tiempo exacto de una mirada es algo que es controlado por la sociedad."*[443]

Dos años antes de *Blow Up*, Warhol nos ofrecía una visión más sobre la mirada como avanzábamos anteriormente. En ***Blow Job*** (1964), Warhol construye una representación de lo no representado en un corto de 35 minutos grabado en 16 mm, donde un rostro en primer plano nos sugiere la acción que en principio se desarrolla fuera de campo: una felación al protagonista[444].

Donde se pone el énfasis es en la invisibilidad como constructo dentro de la producción de verdad del sexo. Si Antonioni nos sugiere que entre la representación y la realidad existe una falla, Warhol se centra en la falla como elemento constitutivo de verdad. Tanto en *Rear Window* como en *Blow Up,* el asesinato se produce fuera de campo, en la primera película tenemos indicios del mismo, en la segunda tenemos una imagen, pero ni una cosa ni otra nos ayudan a desenmascar la realidad. Una realidad inasible como en la película muda, en blanco y negro, y montada a 16 fotogramas por segundo, que Warhol nos propone y que suponía una crítica mordaz a la censura de los primeros años 60, que había confiscado parte del material de experimentación de los cineastas de la vanguardia estadounidense.

La imagen no muestra lo que promete, juega con la frustración escópica como elemento estructural. Ni las autoridades que la persiguieron, ni quienes buscaban el elemento pornográfico van a ver saciados sus apetitos porque la imagen no está.

> *"Audiences for these films [películas avant garde], like the audiences for pornography and sexploitation, often came to films with titles like Loving (dir. Stan Brakhage, 1957), Blow Job (dir. Andy Warhol, 1963), Blue Movie (dir. Andy Warhol, 1968), or Lovemaking (dir. Scott Bartlett, 1970) with buit-in prurient interest and some expectation that if they were patient and looked hard enough they might glimpse aspects of sex that they could not see anywhere else. Sometimes, as in the promisingly titled Blow Job, they were pornographically disappointed."*[445]

El indicio de la felación lo tenemos pero no podemos atestiguarlo, no podemos asirlo porque se escapa. Y cuanto más se intente capturar más huye de nuestra obsesión. La iluminación ayuda a ello. El protagonista de la cinta, al que vemos durante los 35 minutos de la misma en un primer plano fijo (del tipo de los que Warhol utilizaba en sus *Screen Tests* o pruebas de pantalla) [✪127] se encuentra iluminado por una única fuente de luz que proviene de arriba, de forma tal que sólo se le ilumina el rostro cuando echa la cabeza hacia atrás la mayor parte de las veces por el éxtasis[446]. La representación del éxtasis recuerda sobremanera a aquella que va a constituir el eje principal del orgasmo femenino.

> *"(...) cuando contemplamos a este hermoso joven buscamos signos de su excitación sexual en el ritmo de la tensión y el relajamiento de su rostro, que se registra en los músculos de alrededor de su boca, al cerrar fuertemente sus ojos*

---

[443] BARTHES, Roland. "Cher Antonioni", *Cahiers du cinéma*, 311 (mayo, 1980).
[444] Ya hemos hecho referencia a esta obra en el capítulo 3.8.
[445] WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Durham, London: Duke University Press, 2008, p.104.
[446] Ver el análisis que de la obra hace Douglas Crimp en "A Primera Vista: Blow Job de Andy Warhol". En: CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Op. cit., pp. 175-189

> *y al volver a abrirlos; y, en lo que resulta más significativo desde un punto de vista cinematográfico, al elevar o inclinar la cabeza."*[447]

Son estos los elementos que el cine pornográfico reservará para el orgasmo femenino, un primer plano del rostro de la mujer que sustituye, desde los comienzos de la industria pornográfica el plano-prueba que se hace indispensable para el protagonista masculino. *Blow Job* invierte esta relación orgásmica y anticipa una de las cuestiones que funcionan a partir de su eterna falla de resolución narrativa.

> *"In the hard-core pornography that comes after Blow Job, the facial expression anticipates and then confirms what is ultimately the genitals' job to prove* [a medida que se desarrolla el lenguaje pornográfico, estos planos dejan de ser necesariamente primeros planos, ya que son enteramente reservados para la representación del orgasmo femenino]. *On the contrary, Blow Job supplants genital "proof" with the grimaces of the face; the mise-en-scène of the film consists entirely of the face. In Blow Job, face-work is not supplemental to the genital action –it* ***is*** *the action."*[448]

Los 35 minutos son repetitivos, desde el comienzo nos exponemos a una imagen que va a permanecer prácticamente invariable el resto de la cinta. Aunque mantiene la estructura clásica de introducción, nudo y desenlace, la narración corre a la par que la ausencia de la misma. A lo que Warhol nos expone es a un espejo de la obsesión escópica que es fruto, no ya del giro en la representación, sino del cambio de una sociedad que se va a volcar en el espectáculo.

En un contexto en el que la representación, la realidad y la ilusión se ponen en primera línea de análisis, cuando se evidencia la construcción fragmentaria del lenguaje cinematográfico, aparecen los *blow up* de los *blow jobs* y nos encontramos con *Garganta Profunda* y la ficción de que la verdad se encuentra en el fragmento.

Como señala Linda Williams, el deseo de la pornografía es "*el frenesí de lo divisible*"[449]. Y ese es el movimiento que ha caracterizado el sistema de representación de la pornografía (el mismo que caracteriza la representación de la ciencia y del conocimiento). La producción de verdad se encuentra en la división, en el fragmento, en el plano corto y en lo limitado.

> *"The close-up removes the mask of false expression and reveals the "truth" of the subject. Like pornography, the close-up is animated by a drive for knowledge about the subject. (...) Moving-image porn and portraiture share an epistemology of the body, or a will to knowledge. For both traditions, the moment of convulsion signifies the bodily confession of truth."*[450]

Y como mecanismo productivo se ha mostrado suficientemente efectivo. Lo ha aprovechado la industria del cine pornográfico y los discursos del sexo que han sabido mantener la pornografía como mecanismo de producción de verdad.

---

[447] Ibidem, p. 178
[448] WILLIAMS, Linda. *Porn Studies.* Durham, London: Duke University Press, 2004, p. 439.
[449] WILLIAMS, Linda. *Hard Core*, Op. cit.
[450] WILLIAMS, Linda. *Porn Studies.* Op. cit., p. 446.

Antes de adentrarnos en este movimiento fragmentario que ha caracterizado la producción del audiovisual pornográfico desde los comienzos de la industria, pero que adquiere cierto manierismo en los 80, vamos a echar un breve vistazo a una obra, también de los 60, que trata sobre la escopofilia y la obsesión por representar lo imposible. Nos referimos a la obra de Michael Powell: ***Peeping Tom*** (Reino Unido, 1960) (*El fotógrafo del pánico,* España; *Le voyeur*, Francia y Bélgica), una película que reflexiona sobre el cine y la mirada, sobre la representación y la visión, sobre la obsesión del documental y la muerte (antecedente de las *snuff movies*) [✪128].

El argumento del filme gira en torno a un personaje principal, Mark Lewis (Carl Boehm) [✪129], que trabaja en un estudio de cine y en sus horas libres se dedica a fotografiar a chicas para una tienda que vende pornografía, y a grabar sus propias películas. Está obsesionado con los efectos del miedo y se plantea como meta reproducir la expresión del mismo. Para ello monta un espejo encima de su cámara mientras filma a las mujeres que va asesinando (a la manera de Hichtcock, el suspense se mantiene hasta el final, cuando en la última escena, Mark le muestra a su vecina, Helen, el dispositivo de visión-reproducción con el que asesina a sus víctimas) [✪130]. El terror del rostro es máximo cuando ven reflejados sus propios rostros ante la inminencia de la muerte [✪131].

Cuando Mark se encuentra con una mujer que es invidente (la madre de Helen, con quien vive, el único personaje que no puede ver, y que está más cercano a saber qué ocurre con Mark, como si el director tratara de desarticular los lazos que conectan unidireccionalmente la visión y el conocimiento) decide no matarla porque de nada le serviría grabar su rostro mientras muere, ya que no se enfrenta a la representación de su propia muerte. Una obstinación por registrar lo imposible, con la cámara como instrumento de estudio (su padre, psicólogo, igualmente obsesionado con la visión, le grababa en la infancia para recoger datos sobre el miedo y el sistema nervioso) y la imposibilidad de la representación como guía narrativa.

Mark Lewis: "*Whatever I photograph I always lose*"

En este filme, que apunta algunas de las cuestiones en torno a la representación que se van a producir en la posmodernidad, el director nos habla del carácter voyeur del espectador, poniendo el acento en la imposibilidad de representar la verdad, la emoción,... El miedo que Mark registra no es el miedo a la muerte, sino el miedo a la representación del miedo a la muerte. De esta manera Powell nos enfrenta a una de las cuestiones clave en el porno. No es el sexo lo que hay que representar, sino que es la representación del sexo la que hay que producir, en un giro especular, que coincide con las reflexiones de Linda Williams en torno al fetiche del *cum shot* (que analizaremos más adelante), el elemento mínimo a partir del cual se articula todo el lenguaje pornográfico de las décadas posteriores a los experimentales años 70.

Si *Peeping Tom* gira en torno a la reproducción de la expresión del miedo, la pornografía gira en torno a la reproducción de la expresión del placer. El primero lo hace a través de un primer plano del rostro, quedando off camera tanto la violencia, como la propia imagen que es la que produce el miedo, la segunda, utiliza igualmente primeros planos, pero bajo la construcción de una ausencia de fuera de campo. La cámara en ambos casos se presenta como prótesis de la visión perfecta, la única que consigue capturar la experiencia "real", y la visión como elemento esencial de la experiencia (del mismo modo que la persona ciega no es asesinada porque al no ver la imagen de su muerte no puede experimentar el pánico, la pornografía se apoya en la

visión "real" del sexo para poder provocar en lxs espectadorxs la experiencia del placer, el *cum shot* es un ejemplo claro de la paradoja de la representación del sexo).

Tanto *Blow Up*, como *Blow Job* o *Peeping Tom*, son reflejo de la crisis del *régimen escópico* que dominaba el territorio de la representación, la imagen y el cine a comienzos de la década de los 60. Aunque pudiera parecer que este panorama, alteraría para siempre la creencia en la imagen, lo que en realidad supuso fue un empoderamiento de la imagen como eje estructurador de la sociedad. La imagen ya no tenía que relacionarse directamente con la realidad, sino parecerlo. Este descreimiento de la visión pura, esta cultura de la sospecha escópica se desarrollará en el porno de una forma paralela a como lo hizo en el documental. De la investigación del medio y de su obsesión por ver y representar lo real, se cruzó la línea y se halló la nada. Si en la década de los 70 el cine pornográfico vivió el auge de la experimentación con el medio cinematográfico, su relación no problemática con lo real y su cercanía al cine comercial, en la década siguiente será la búsqueda obsesiva por capturar la verdad la que conduzca el porno hacia una lógica de inmersión en el detalle y la repetición que lo ubicará en el espacio de lo hiperreal.

Apuntaba Braudillard en relación a *An American Family*[451], una serie de "TV-Verdad" de Estados Unidos que filmaba ininterrumpidamente a una familia "tipo" americana, los Loud, en 1971:

> *"No se trata en semejante experiencia ni de secreto ni de perversión, sino de una especie de escalofrío de lo real, o de una estética de lo hiperreal, escalofrío de vertiginosa y truculenta exactitud, de distanciación y de aumento a la vez, de distorsión de escalas, de una transparencia excesiva. Placer por exceso de sentido precisamente cuando el nivel del signo desciende por debajo de la línea de flotación habitual del sentido: la filmación exalta lo insignificante, en ella vemos lo que lo real no ha sido nunca (pero "como si estuviera usted allí"), sin la distancia de la perspectiva y de nuestra visión en profundidad (pero "más real que la vida misma"). Gozo de la simulación microscópica que hace circular lo real hacia lo hiperreal (es algo parecido a lo que ocurre con el porno, cuya fascinación es más metafísica que sexual)"*[452]

Ese exceso de sentido, esa sobrevisualización que ha conducido a la nada, lo encontramos en la obra de Martin Creed, artista británico que lleva a cabo una serie de instalaciones que en el año 2001 le valen el Premio Turner otorgado por la Tate Gallery

[451] La serie inaugura, lo que será el *reality show* de los 90, fue emitida por la PBS en 1973. La familia Loud fue grabada durante 7 meses, con un total de 300 horas de filmación sin guión, ni escenografía. La familia, de California, suponía la representación de una familia americana tipo: 5 hijos, clase social media, roles de género totalmente diferenciados. La evolución de dicha familia acabó con el divorcio de los padres, cuya demanda fue igualmente televisada. Aunque hizo estallar la polémica sobre los efectos que la propia filmación había tenido que ver en la desestructuración de la familia, no impidió que se convirtiera en uno de los modelos tipo con más éxito en pantalla hasta el día de hoy. *Cinema Verite* (Shari Springer Berman, Robert Pulcini, 2011) promete el making off del documental televisado, por si hacía falta dar una vuelta más, en el nuevo siglo ya tenemos el documental del documental. Un artículo que revisa la serie y el estreno de la película: LIM, Dennis. "Reality-TV Originals, in Drama's Lens". *The New York Times*. 15, Abril, 2011. Un análisis en profundidad del fenómeno televisivo: RUOFF, Jeffrey. *An American Family: A Televised Life.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Una nueva propuesta para el 2023, auspiciada por un empresario holandés: Bas Lansdorp, un *Gran Hermano* en marte, pretendiendo adelantarse 7 años a la expedición de la NASA al planeta rojo, se presenta como el "mayor espectáculo mediático hasta la fecha". http://mars-one.com/en/ (Consultado 04/05/2012)

[452] BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Op. cit., p. 59.

con una serie de instalaciones que comienzan con *Work N°. 127: The lights going on and off (Las luces encendiéndose y apagándose)* [✪132,133] en la Tate Britain de Londres en 1995, y que consiste en un patrón de encendido y apagado de luces cada 30 segundos en una sala que se encuentra vacía (llegó a conocerse con el nombre de *Nothing* (Nada)). Este trabajo resume como ninguno la sospecha visual que se inaugura en los años 60 en el ámbito de la representación. La luz funciona como tecnología escópica, como medio de acceso a la verdad, pero cuando lo conseguimos, cuando nos asomamos a lo que muestra nos damos cuenta de que no hay nada. *Work No. 132. A door opening and closing and a light going on and off* es también de 1995 [✪134,135], la instalación incide en la idea de la anterior pero en este caso la acompaña de una puerta que nos da paso a una realidad que vemos sólo en los instantes en los que las luces se encuentran encendidas y la puerta abierta. La puerta símbolo indiscutible de la realidad detrás de la pantalla, del paso a otra dimensión, se asocia de nuevo a la luz, como si tras cada intervalo de las luces fuéramos a escuchar "Acción!" y se fuera a poner en marcha la maquinaria de la representación, la máquina que nos acerca-aleja a la realidad.

Work No. 990. A curtain opening and closing (2009) [✪136], no nos deja ya más lugar a dudas. La propia ventana se ofrece y se oculta. La ventana a la realidad parece fútil, con esos intervalos en los que podemos acceder a lo que se ve a través de ella y los momentos en los que esa visión nos es negada. Aunque ese acceso privilegiado, ese movimiento intermitente que nos hace buscar con más ahínco lo que se encuentra detrás, lo que nos sugiere ser visto, se muestra inútil cuando descubrimos que detrás de la ventana no hay nada. Como Grace Kelly en *Rear Window*, bajando las cortinas y negando al protagonista y a nosotrxs la visión a través de esa ventana: "*Se acabó el espectáculo*"

Videodrome (David Cronenberg, 1983) atestiguaría, dos décadas después, que el espectáculo continuaba, aunque la ventana a la que nos asomáramos cambiara de signo y se fundiera con una versión tecnológica de *Alicia a través del Espejo*.

> *"Videodrome is the ultimate adiction (...) Television can change your mind, Videodrome will change your body. It will shatter your reality."*[453]

4.3.- Primera Revolución del Vídeo o el Neoliberalismo de la Imagen.

Al hablar del vídeo, ya sea en el ámbito de las artes plásticas, la cinematografía comercial, la pornografía, y, en fin, en el ámbito de la representación, no podemos menos que señalar que lo que tuvo lugar a comienzos de la década de los años 80 fue la Revolución del Vídeo. Varios son los aspectos que tenemos que tener en cuenta a la hora de abordar esta revolución: el tecnológico, el económico, el sexual y el del lenguaje. En realidad se libraron diversas batallas a lo largo de los primeros años de 1980, batallas tecnológicas, económicas, formales, sexuales y legales. Fueron unos años agitados, los años en los que cambiaría para siempre el concepto de lo visual con el que se venían manejando la industria cinematográfica, la industria pornográfica, los medios de comunicación de masas y el arte.

[453] Trailer de *Videodrome*.

4.3.1- Primer Asalto: Formatos tecnológicos o VHS frente a BETA [✪137]

Fue en el ámbito de las compañías de televisión donde nace la tecnología del vídeo como un medio de grabación de sus propios programas. Esto era especialmente necesario en los Estados Unidos, donde la amplitud geográfica del país hacía que las noticias atravesasen diferentes zonas horarias. Desde los primeros intentos del TeleCine, hasta los experimentos de Ampex en 1956 (VR-1000 fue el primer *video tape recorder* –magnetoscopio- comercializado, costaba 50.000 $ y la primera corporación que lo utilizó fue la CBS[454]), pasando por los modelos de Sony y Bosch, la tecnología evolucionaba desde los estudios de televisión hasta los hogares. Fue Ampex, de nuevo, quien lanza al mercado el *Signature V*, el primer magnetoscopio para consumidores, en 1963. El precio era elevadísimo (unos 30.000 $) e incluía una cámara de vídeo que funcionaba con el sistema. De esta forma, al mismo tiempo que se introducía el reproductor / grabador de vídeo, que ampliaba hasta el infinito la individualización de la programación de la televisión, se introducía ya desde el comienzo la posibilidad de generar las propias grabaciones que interactuarían con el resto de la programación. El consumidor devenía programador y productor de contenidos audiovisuales. No obstante, el elevado coste de estos equipos hacía que no estuviesen al alcance del gran público.

En 1972 la compañía holandesa Philips saca al mercado el *N1500*, el que puede ser considerado el primer videocasette doméstico de la historia (el sistema *U-matic* de Sony había aparecido un año antes pero su uso era básicamente profesional, un equipo relativamente ligero que permitía un formato de noticias en exteriores y con ciertas libertades de producción). En junio de 1972 (mientras se estrenaba *Deep Throat*) sale al mercado el sistema *Avco Cartrivision*, el primer sistema que contaba con cintas pregrabadas para comprar o alquilar[455]. Contaba con un sistema de grabación que permitía cerca de dos horas. El aparato costaba unos 1,600 $, así que tampoco se vendieron demasiados. Pero una economía del alquiler de película, aunque bastante precaria, ya había comenzado[456].

> *"The hardware was originally envisaged and launched primarily as a facility for recording off-air (time-shifting TV programs) and making home-movies. What has happened is that it has also had the pre-recorded market to itself much longer than was expected."* [457]

Después de unos cuantos intentos fallidos más, que trataban de encontrar la mejor manera de conciliar tecnología y rentabilidad (entre ellos en 1973 el *SelectaVision MagTape*, de RCA, que dejó de producirse porque no era rentable), en noviembre de 1975 ve la luz el sistema *Betamax* de Sony. El equipo *LV-1901* incluía una televisión en color de 19" y la videograbadora *SL-6300*. Un año después la videograbadora *SL-7300* se vendía por separado, ayudando así a su distribución en el mercado. Ese mismo año, 1976, JVC inventa el sistema VHS[458] (cuando la compañía japonesa JVC entró en escena no quiso apoyar a Sony con su sistema Betamax, así que creó el suyo propio, el formato que competiría con su predecesor Betamax), y lo

[454] Esta primera emisión fue *Douglas Edward and The News*, el 30 de noviembre de 1956 en Nueva York. Se envió a la Costa Oeste y a la CBS Television City en Hollywood, donde se volvió a emitir tres horas más tarde.
[455] Con anterioridad, en 1970 al compañía holandesa Philips saca al mercado el *N1500*,
[456] Las cintas se seleccionaban por catálogo y se distribuían a domicilio. No se podían rebobinar, más que en la tienda, por profesionales. Para 1973 habían dejado de producirse.
[457] PERRY, Simon. "A Scan of the Video Industry". *Sight and Sound*, 51:2 (Primavera, 1982), p. 84.
[458] Video Home System.

presenta en Japón. En 1977 se presenta en Estados Unidos, la compañía era la RCA y el modelo el *VBT200.* La guerra de formatos por un mercado que aparecía como el futuro del audiovisual dio comienzo[459].

Las dos compañías tuvieron estrategias diferentes a la hora de enfrentarse al nuevo mercado de los formatos audiovisuales. Si bien Betamax apostó por la calidad (el sistema beta era un sistema mucho más sofisticado, con respuestas más rápidas y más limpieza en los insertos), fue VHS quien ganó la batalla. Tanto el marketing como la distribución fueron claves, así como la adaptación a lo que el público estaba demandando.

Una de las cuestiones más importantes tenían que ver con el tiempo de grabación. Heredero de la televisión, la función primera que tuvieron las videograbadoras fue la de poder grabar programas de la televisión para no depender de la programación. Esta cuestión va a ser de vital importancia en el desarrollo del audiovisual en general y de la pornografía en particular. La programación de la televisión ya no era una cuestión exclusivamente de recepción pasiva, sino que la grabadora permitía autonomía en el diseño de la misma. Como decimos, uno de los asuntos clave fue la duración de las cintas. Betamax cometió el error de comenzar con cintas de 1 hora, que impedían poder grabar ninguna película en una sola cinta. VHS en cambió optó por un comienzo mucho más amplio, de dos horas de duración. Para cuando Betamax quiso reaccionar VHS se había hecho con el mercado, ampliando la duración de sus cintas a 3 horas.

Mientras Sony seguía centrada en la calidad de las cintas, JVC buscaba aliados en el mercado, consiguiendo que el grupo Thorn-EMI le apoyara, llenando las tiendas de televisión con videograbadoras que además eran más baratas que los aparatos de Sony. En los primeros años estos no se compraban, sino que la mayoría eran alquilados, en parte por el elevado coste de los mismos, en parte por la propia lucha de formatos. La gente no quería apostar por un aparato electrónico que podía no adaptarse al formato que saliera vencedor. Tanto la mayor disponibilidad de las máquinas de JVC como los bajos costes de postventa, empujaban la balanza del mercado a su favor. Otro factor a favor de la compañía japonesa fue el hecho de que permitiera la licencia de su tecnología a otras empresas de electrónica como Zenith y RCA, lo que le posibilitó aumentar sus ingresos al tiempo que copar el mercado con su producto (estrategia que no siguió su homóloga Sony).

La baza final que jugó JVC fue la de la pornografía. Las grandes productoras no estaban muy seguras de cómo iba a funcionar el sistema de cintas de vídeo con respecto a derechos de copia[460] y rentabilidad económica. En realidad, estaban asustadas por cómo les iba a afectar el cambio tecnológico y cómo resolverían la crisis. De hecho, el sistema de estudios y la lógica de la industria cinematográfica tendría que hacer frente al

[459] En 1978 se introduce un tercer formato el V2000, de Philips. Pero la verdadera batalla la librarían Betamax y VHS.

[460] Sony fue llevada a juicio por la corporación Walt Disney y Universal Studios en 1976, acusada de violar los derechos de copyright al producir aparatos con capacidad para grabar películas de la televisión. Por entonces Universal Studios estaba desarrollando el LáserDisc, seria competencia para el futuro VHS y para Betamax. Después de años de litigio, en 1984 la Corte Suprema dictaminó que era legal el uso privado y no comercial de dichas grabaciones. Una revisión del caso se puede leer en: LITMAN, Jessica. "The Story of Sony v. Universal Studios: Mary Poppins Meets the Boston Strangler (Copyright)". En: GINSBURG Jane C.; DREYFUSS, Rochelle C.(eds.). *Intellectual Property Stories.* New York: Foundation Press, 2006, pp. 358-395; LARDNER, James. *Fast Forward: Hollywood, the Japanese, and the Onslaught of the Vcr*. Norton & Co Inc., 1987.

cambio que el vídeo iba a instalar en la, ya en desarrollo, sociedad del espectáculo. Tanto a nivel de producción como de distribución y exhibición, toda revolución tecnológica ha conllevado un cambio radical en la industria.

Lógicamente el problema era la posibilidad de grabación que estos nuevos sistemas y formatos ofrecían. De hecho algunos estudios estaban desarrollando sus propios sistemas alternativos de distribución de películas, y sus propios aparatos de reproducción. El LáserDisc es un ejemplo de ello, MCA (propietaria de Universal Studios) había invertido en el desarrollo de su propio formato, eso sí un formato exclusivo de reproducción. No obstante, el mercado no iba a prescindir de las posibilidades que ofrecía la grabación de programas y la interacción que ello posibilitaba. Como Rubin y Bantz refieren, la tecnología de las nuevas videograbadoras le había dado a los consumidores, no ya más opciones, sino más participación y control[461].

Dada la reticencia de los estudios a ceder ante los nuevos sistemas de videograbadoras, gran parte del material del que se dispuso al comienzo de la revolución del vídeo fueron películas de clase B y material explícitamente sexual, es decir, pornografía.

> *"(...) JVC introduced the VHS videocassette recorder / player, and gave the format to the adult industry for free, which doomed the Beta machine, despite its superior qualities."*[462]

La negativa de Sony a la distribución de películas pornográficas dejó el mercado en manos de JVC, VHS se hizo con el control y salió como formato ganador de la batalla.[463]

A finales de los años 70, el negocio de las cintas de películas pornográficas constituía más de la mitad del total de ventas. En 1980, el VHS ocupaba el 70% del mercado de cintas de vídeo. No fue hasta mediados de los años 80 que las tiendas de alquiler de cintas y las cadenas nacionales como Blockbuster en Estados Unidos se volcaron en las cintas de cine comercial (aunque desde 1978 ya hubiera estrenos de cine comercial en vídeo, el mercado era mayoritariamente para el material pornográfico, que comenzó con el negocio del vídeo un año antes, en 1977[464]), pero cuando esto ocurría el porno ya llevaba una intensa trayectoria en el alquiler y compra de cintas de vídeo. La industria del porno se convertiría en unos años en una industria billonaria.

---

[461] RUBIN, A. M.; BANTZ, C. R. "Utility of Videocassette Recoders". *American Behavioral Scientist*, mayo-junio, 1987, p. 472.

[462] SLADE, Joseph W. "Margins to Mainstream". En: KICK, Russ (ed.). *Everything You Know About Sex Is Wrong: The Disinformation Guide to the Extremes of Human Sexuality (and everything in between)*. New York: The Disinformation Company, 2005, p. 144.

[463] Este tipo de enfrentamientos entre formatos, es decir, entre compañías empresariales y mercado, se va a repetir a lo largo de la historia. El mismo problema por el que se enfrentaron VHS y Betamax, a finales de los años 70, resurgirá a comienzos del siglo XXI con la lucha entre HD-DVD (Toshiba) y Blu-ray (Sony). La nueva batalla de formatos está presente en la prensa con la misma virulencia que hace treinta años. http://www.businessweek.com/globalbiz/content/jan2007/gb20070122_279828.htm (05/03/2012) http://www.businessweek.com/technology/content/apr2007/tc20070406_288377.htm (10/03/2012) http://www.macworld.com/article/1050627/pornhd.html (10/03/2012)
La industria pornográfica vuelve a suponer uno de los puntos calientes en esta batalla (ya ganada por Blu-Ray de Sony). Junto a aquella, reflejo del nuevo momento tecnológico, han influido Internet, los videojuegos y los estrenos de los estudios de Hollywood que han aprendido (aunque no del todo) que no pueden oponerse a las nuevas tecnologías.

[464] STRICHARCHUK, Gregory. "Selling Skin: "Porn King" Reuben Sturman Expands His Empire With the Help of a Businessman's Skills". *Wall Street Journal*. (May 8, 1985). p. 24, col. 1.

> *"Pornotopia emerges from the regimes of profit and pleasure. The pornographic state depends on a critical symbiosis of advanced capitalism, mass commercialism, electronic technology, and unbridled entertainment."*[465]

4.3.2.- Segundo Asalto: Televisión y Vídeo. Una relación parento-filial conflictiva.

Como hemos comentado más arriba, la tecnología del vídeo nace de la televisión y se desarrolla gracias a la necesidad que las compañías televisivas tenían de grabar sus propios programas para difundirlos parrillas de territorios de diferentes franjas horarias. También hemos comentado cómo uno de los primeros usos de los grabadores domésticos fue el de grabar parte de la programación televisiva para verla *off-time*. Pero el vídeo dirigió su mirada casi desde el comienzo de su andadura a otros territorios. Lo que comenzó como una aplicación posible a otros campos terminó siendo el ámbito de juego de la nueva tecnología. La producción de películas en el nuevo formato (primero del cine pornográfico y más adelante también del cine comercial) fue el eje a través del que se fue conformando el imperio económico de la revolución del vídeo. Pero este nuevo territorio no se ganó sin batalla. La reticencia de los estudios a que su producto fuera copiado de la televisión (cuestiones que comenzaron con el enfrentamiento entre Sony y Universal Studios) y la desconfianza posterior a la hora de difundir su material en cintas de vídeo, fueron dos de los puntos clave en el primer proceso de adaptación del cine al vídeo. Éste abandonaba su procedencia y se dirigía a territorios más amplios, en una estrategia de presentarse como aparato híbrido y multifuncional.

> *"El modelo, la referencia para el vídeo no es únicamente la televisión. Ahora predomina el cine. Su relación con el cine ya no es relación de oposición, de conflicto, de lucha a muerte y de destrucción. Al contrario, es una relación de absorción, de vampirismo. Era preciso que el vídeo encontrara en el cine una fuerza, unos medios para volver a alimentarse, para darse energía y un repertorio de imágenes."*[466]

Mientras este giro del vídeo ocurría, la televisión se vio forzada a asumir los cambios que la nueva tecnología imponía en el experimental clima del audiovisual. La década de los 60 en la televisión norteamericana se había volcado en la información más que en el entretenimiento[467]. La época no requería menos. La Guerra de Vietnam, los acontecimientos relacionados con los movimientos civiles, la conquista del espacio con la llegada del hombre a la luna, eran imágenes que quedarían para la historia. La televisión era consciente de que la sociedad estaba en un momento en el que pedía cambios políticos y estaba comprometida con esos cambios. Esta tendencia informativa continuó a lo largo de la siguiente, 1970, hasta que llegó lo que se ha denominado *la Segunda Edad de Oro* de la televisión (la primera había tenido lugar a finales de los años 40 y comienzos de los 50, donde la innovación de formatos y la experimentación fueron la norma, dando como resultados tipologías que se han mantenido a lo largo del tiempo).

---

[465] COLLINS, Ronald K.L.; SKOVER, David, M. "The Pornographic State". *Harvard Law Review*. Vol. 107(1994), p. 1378.
[466] DUBOIS, Philippe. *El Arte del Vídeo*. IMATCO S.A. y ATANOR S.A. para Televisión Española, 1989, 14:41
[467] DALE, Andrew. *Communications & Multimedia Technology*. Ontario: DigitalOverdrive, 2008, p. 3.

La aparición del vídeo supuso una serie de cambios en la televisión y en la televisión por cable. Ambas sufrieron un retroceso. Del tiempo que la gente empleaba delante de la pantalla, la mayoría era para ver películas pre-grabadas o para ver programas de tv que habían grabado, gran parte del cual se veía en *prime time*. Pero la reacción televisiva fue un contraataque a través de una mayor oferta y más calidad en las propuestas.

Este nuevo tiempo se inauguraba con teleseries como *Dallas* (CBS, 1978-1991), *Miami Vice* (NBC, 1984-1989) [✪138], *Dynasty* (ABC 1981-1989), *The Colbys* (ABC 1985-1987), *Falcon Crest* (CBS, 1981-1990), *Hill Street Blues* (NBC 1981-1987), ... Series de alta calidad que pretendían, y así lo hicieron, salir bien paradas con el panorama que planteaban las nuevas tecnologías. La calidad, junto a historias que pretendían sorprender[468] a la audiencia fueron los dos ejes de la televisión de la década. Este nuevo interés en la calidad hizo que directores de reconocido prestigio como Steven Spielberg[469] se enrolaran en proyectos televisivos, donde se podían permitir ciertas licencias de producción que el cine no permitía. Otro de los cambios producidos en la televisión de los primeros años 80 tenía que ver con la audiencia. Mientras que la industria del cine, enfrentada desde los 70 a su enésima crisis, había intentado reactivar el negocio a través de la pornografía (desde 1972 las salas comerciales se abren al porno), ya a mediados de los años 70 vislumbró un nuevo movimiento: dirigirse a una audiencia que podía darle el espaldarazo para salir del stand by: el público joven y adolescente. Mientras esto ocurría, la televisión se dirigirá a una audiencia exigente y madura.

> *"During the 1980s, however, the old TV neighborhood began to look a lot classier. TV's audience was potencially more mature than the teenskewing audience of most movies; the ongoing series offered narrative possibilities not available in a two-hour film; and both the networks and cable outlets were demonstrating an occasional willingness to let television makers experiment."*[470]

Una de las mayores experimentaciones en televisión tuvo lugar a comienzos de la década, con la creación de la MTV en 1981 [✪139], auténtico símbolo de los nuevos tiempos. Una combinación del vídeo y las audiencias juveniles alrededor de la música, un canal por cable que se proponía emitir vídeos de música 24 horas al día y se crea la figura del VJ (video-jockey). Había nacido el vídeoclip. Si bien el formato de la cadena pretendía ser una versión del Top 40 de la radio pero visual, el problema era que no había material suficiente para hacerlo. Al principio se apoyan en conciertos grabados, vídeos promocionales de los grupos,... Esta circunstancia fue salvándose poco a poco en cuanto la industria musical venció sus reticencias y se hizo con el nuevo medio, en cuanto vieron claro la publicidad gratuita que suponía.

> *"El lugar de MTV en la historia de la cultura pop es esencial; crea (...) la relación que faltaba enre la cultura y el marketing, entre la música pop y la música ad (publicitaria), entre la cultura de nicho y la cultura de masas, y une dos universos que se creían separados pero que descubren que están mezclados:*

[468] Se produjo un movimiento in crescendo a lo largo de estos años en los que la experimentación rozó en algunos momentos cierta extravagancia.
[469] Spielberg dirigió la serie *Amazing Stories* entre 1985 y 1987 para la NBC. Ya había trabajado en televisión anteriormente, dirigiendo un episodio de la serie norteamericana *Columbo (Murder by the Book)* en 1971, pero en aquellos momentos aún no era considerado un *Rey Midas* de la cinematografía.
[470] THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1997, p. 150.

> *el del arte y el del comercio. A partir del nacimiento de MTV, cada vez será más difícil distinguir entre estos dos mundos."*[471]

Supuso la adaptación de la industria musical al vídeo. La primera emisión fue el vídeo de los Buggles: *Video Killed the Radio Star* (El vídeo mató a la estrella de la radio) [✪140]. No se podía ser más gráfico. En diciembre de 1983, emite dos veces cada hora un vídeo de 14 minutos: *Thriller*, de Michael Jackson[472] [✪141], una combinación perfecta entre un género cinematográfico adolescente (el terror) y música para jóvenes. En ese momento la MTV acaba de acceder al mainstream[473].

La televisión se hizo eco del cambio radical que se estaba produciendo en el ámbito audiovisual. Aunque supieron innovar en cuestión de lenguaje y géneros, sus principales estrategias de funcionamiento asumieron y explotaron una cuestión que le resultaba intrínseca: la lógica de la programación y la búsqueda de audiencias.

> *"(...)it's a broadcast machine, and so its problem is obviously not to refine procedures or language, but to be sure to reach everybody."*[474]

4.3.3.- Tercer Asalto: Videoarte. Electrónica y performances sin cintas de vídeo.

La revolución del vídeo de la que venimos hablando articula su novedad sobre todo en torno a la distribución y recepción de la imagen cinematográfica y al control de la audiencia en las programaciones televisivas (más adelante veremos cómo la segunda revolución del vídeo tiene que ver con cuestiones de producción). Se pasa a comienzos de los años 80, gracias a la puesta en circulación de las cintas de vídeo, de lo que José Luis Brea denomina una *economía de distribución* y de *acceso* a *una economía de mercado*.

> *"(...) La contraprestación económica que tiene lugar en ambos* casos [se refiere al cine y la música] *satisface o compensa un derecho de acceso a la cantidad de conocimiento circulante, no un derecho de propiedad material sobre algún objeto cuya posesión vendría en el acto a cambiar de mano."*[475]

---

[471] MARTEL, Frédéric. *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas.* Madrid: Taurus, 2011. (Primera edición: *Mainstream, Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*. Paris: Flammarion, 2010)

[472] Los negros estuvieron vetados al comienzo por la cadena. Con la emisión de este vídeo se puso punto y final al racismo de la misma. Para una revisión del caso se puede consultar: MCGRATH, Tom. "Michael and MTV". En: *MTV: The Making of a Revolution*. Philadelphia: Running Press, 1996.

[473] La cadena se fue convirtiendo en un canal temático de experimentación, donde no dudaban en participar grandes nombres de la cinematografía y el arte. Por otro lado, se ha creado una corriente estética MTV que ha inundado campos como el cine, la publicidad, el arte o la moda.

[474] Serge Daney. Entrevista realizada en el vídeo: *Journey of a Cine-Son* (Regis Debray, 1992)

[475] BREA, José Luis. "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image". *Estudios Visuales* 4 (enero, 2007), Murcia: Cendeac, p. 159. Cuando Brea emplea estos términos lo hace para explicar el cambio que se produce en lo visual con la entrada de la imagen electrónica virtual. En ese sentido, el cambio que se produce es de régimen escópico, al pasar de una economía de mercado (donde la obra de arte es un objeto que adquiere valor por el hecho de poder ser poseído, adquirido, intercambio de objeto) a una economía de acceso (donde el valor se encuentra en la información que se contiene, rompiendo de esta manera la lógica objetual, se produce un intercambio de información) Tomamos, por

La cinta de vídeo permite la adquisición y la conversión en objeto de lo que no era más que el flujo cultural de la imagen audiovisual. La distribución masiva que esto produce, así como la pérdida de control de las industrias tanto cinematográficas como televisivas, obliga a éstas a adaptarse al nuevo medio y a contraatacar con nuevas estrategias de producción y distribución.

Este cambio radical no ha influido directamente en las artes plásticas, puesto que su espacio en la cultura se encontraba en esas décadas en una *economía de comercio,* liderada por las instituciones artísticas en general y las instituciones museísticas en particular. Esto no quiere decir que el vídeo no tuviera ninguna repercusión en el mundo artístico, sino que las consecuencias de la aparición de la tecnología vídeo influiría de formas diferentes a como lo hizo en la televisión, en el cine comercial o en el cine pornográfico. La mayoría de los artistas se volcaron en el nuevo medio desde los comienzos del mismo, adelantándose a muchas de las experiencias que se trasladarían posteriormente a otros campos, como la televisión y el cine.

La relación del arte con el vídeo pasa por la relación del arte con la **televisión**.

"El aparato de televisión queda declarado la escultura del siglo XX."

Éstas eran las palabras con las que Wolf Vostell inauguraba la instalación *TV De-coll/age* de 1958 [✪142]. En realidad nada más lejos de la realidad que la exaltación el carácter de tal instalación: seis monitores de televisión encendidos, detrás de un lienzo en blanco rajado, a través del cual se pueden apreciar los cambios de luz de los monitores. La descontextualización de la televisión implicaba un intento por deconstruir el medio y su relación con la sociedad. La crítica al medio fue la estrategia seguida por los videoartistas hasta mediados de los ochenta.

> *"Como habían hecho los cineastas fluxus, los videoartistas asumieron la responsabilidad de hacer comentarios, a menudo con el tono irónico del posmodernismo, sobre las guerras culturales que rodeaban a la televisión y su preponderancia en el ambiente doméstico del siglo XX."*[476]

La televisión es entendida como tecnología alienadora, el medio de comunicación de masas que utiliza la cultura dominante, la herramienta perfecta de homogeneización del poder hegemónico. En la línea de Vostell, encontramos otros artistas que se suman a la relación crítica del medio que domina la sala de estar de los hogares de la década de los años 60 y 70. El colectivo Ant Farm, Dara Birnbaum, Antoni Muntadas o General Idea ponían en cuestión la televisión como medio, la ideología de la misma y su influencia en la sociedad de la época. En *The Eternal Frame* (1975) [✪143,144], una acción que se registra en película (llevada a cabo por Ant Farm y T.R. Uthco), se reconstruye el mediático asesinato de John F. Kennedy en Dallas en 1963. Los miembros del colectivo (Doug Hall, Chip Lord, Doug Michels y Jody Procter) caracterizado como los personajes reales reproducen el acontecimiento ante una sorprendida audiencia improvisada que no da crédito a lo que ve. Posteriormente tanto el "presidente" como su "esposa" visitan el museo *The Sixth Floor* dedicado a la

---

tanto, los conceptos planteados por el autor para aplicarlos de forma un tanto perversa a nuestras disertaciones.

[476] RUSH, Michael. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Destino, 2002. (Primera edición*: New Media in Late 20th-Century Art*. London: Thames and Hudson, 1999), p. 88.

memoria del presidente, del que le expulsan. La cinta recoge toda la acción, así como imágenes del estreno de la película, imágenes de archivo y una entrevista al doblemente asesinado presidente. Esta obra, que en aquellos momentos se posicionaba en los límites mismos de lo que podía ser considerado arte, es una crítica mordaz a la espectacularización mediática que promueve la televisión, así como un comentario irónico al régimen escópico que hizo conectar el proceso de investigación del asesinato (que fue grabado en una cinta de 8 mm por un aficionado, Abraham Zapruder, detrás del cual parecía estar quien dispara a Kennedy y que fue fotografiado por Mary Moorman, imagen que fue ampliada hasta la saciedad para buscar la verdad del asesino) con la posterior búsqueda de la verdad de Antonioni en *Blow Up*. La crítica a la espectacularización de lo real y lo político que hace la televisión fue uno de los ejes de esta propuesta de Ant Farm.

> *"(...) el dispositivo del vídeo (referido a su expresión de punta, el video-arte) marcó desde sus inicios su carácter rebelde, hijo del arte y pura resistencia hacia la televisión."*[477]

Pero la relación videoartistas-televisión no fue siempre tan ácida. Como refiere Iranzo[478] en los años 80 muchos artistas están seducidos por las tecnologías que la televisión posee. Y, pasados los años de beligerancia política de los 70, la idea de que el sistema se puede combatir desde dentro (¿dejaba el neonato neoliberalismo otra opción?) hace que los artistas se acerquen a las televisiones para desarrollar proyectos de colaboración. *Wrap around the World*, una pieza de Nam June Paik de 1988[479] [✪145,146,147], se retransmite vía satélite a 10 países, en un proyecto que pretendía implicar al mundo entero y donde participan artistas de toda índole. La idea principal era el entretenimiento, y Paik contribuyó a la obra con la estructura, ya que el contenido era desarrollado por cada uno de los países implicados.

> *"En ese momento eran las Olimpiadas en Corea, así que había algo de dinero disponible desde los sistemas de transmisión, así que pudimos hacerlo. Y teníamos amigos en todas las otras estaciones de TV, como Mandfred Eichel de la WDR. Todos esos contactos me ayudaron muchísimo.* [...] *Los satélites se usaban en las artes aplicadas, pero no para 'el arte elevado' [high art]. Yo quería usarlos en arte, y ver qué podía hacer con ellos como artista. Quería crear arte con materiales nuevos. Quería trabajar con el elemento temporal de las artes populares, el ritmo, que es tan importante en videoarte. También los satélites eran usados por los militares, y yo quería usarlos para propósitos pacifistas: performances, danza, música, videoarte…"*[480]

---

[477] RINCON, Omar. *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá: Norma, 2002, p. 21

[478] IRANZO, J. V. "Videoarte: orígenes y fundamentos". En: SEDEÑO VALDELLÓS, Ana (Coord.). *Historia y estética del videoarte en España*. Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011.

[479] Dos piezas anteriores conectaban con ésta: was *Good Morning Mr. Orwell* (1984, anunciada como "Art for 10 million people", conectó la WNET TV en Nueva York y el Centre Pompidou en París) y *Bye Bye Mr. Kipling* (1986, conectó EEUU con Japón y Corea. El título hacía referencia a Rudyard Kipling, escritor inglés que había promovido la idea de que el este y el oeste no debían encontrarse. Una referencia a esta obra de 1986 se puede encontrar en: O'CONNER, John J. "'Bye Bye Kipling' On 13, A Video Adventure". *New York Times*. 6 Octubre, 1986)

[480] Nam June Paik en: BAUMGAERTEL, Tilman. ""I am a communication artist" Interview with Nam June Paik". *Rizhome*. http://rhizome.org/artbase/ (17/05/2012) Entrevista telefónica realizada el 06/02/2001. Traducido al castellano por Gustavo Crembil, y publicado en el número 5 de la revista digital *Beta-Test*: http://betatest.ubp.edu.ar/ (17/05/2012)

En una entrevista anterior, llevada a cabo por Eduardo Kac y publicada en 1988, Paik diferenciaba esta última incursión en la televisión por satélite de las anteriores (con las que había sólo cuatro años de diferencia). La diferencia principal radicaba en el hecho de que en esta última obra, se trabajaba con arte popular, no con arte elevado. Según el artista, cuando diferentes países se encuentran implicados no se pueden asumir determinados riesgos y, a fin de cuentas, la televisión era un medio de entretenimiento.

> *"(...) I am not saying that we are not creating high art, but that we are creating a new high art with new materials. We are using these new materials to work with the temporal element of the popular arts, the rhythm, which is so important in video art. This is my last satellite show, but it is also the beginning of a larger satellite movement of the future."*[481]

La obra de Paik es relevante porque sirve de termómetro de la época y de parte de la relación que el mundo del arte tuvo con las nuevas tecnologías (ya sean los comienzos de la televisión, el desarrollo de la misma o la evolución del vídeo). En cualquier caso, los lazos con la televisión se enfriarían en la década de los 90, cuando aparecen las tecnologías digitales y la televisión se vuelca en la pesca de audiencias y trata de subsistir a partir de los patrocinadores. Al mismo tiempo, el vídeo entraba en el mercado global del arte.

Otras de las raíces que se encuentran en el videoarte son aquellas que lo conectan, muy a su pesar, con el cine experimental de los 60. Los videoartistas insistían en la especificidad del nuevo medio que utilizaban para sus obras, en ese sentido pretendían desmarcarse de los experimentos realizados en el contexto cinematográfico. No obstante queda patente en numerosas obras la relación que existió entre los comienzos del videoarte y el cine experimental, que desarrollaron cineastas como Stan Brakahge o la figura híbrida de Andy Warhol, perteneciente a la línea de cine estructural, que supo como nadie utilizar el tiempo de forma que anticipaba los usos posteriores que se explotarían en el videoarte.

Otra de las influencias del cine en el nuevo panorama artístico, señala Michael Rush[482], es la influencia del *Cinema Verité* en el documentalismo activista de algunos grupos como *Videofreex*, *Raindance Corporation* o *Ant Farm.* Se implicaban en una comunicación alternativa. Estos grupos introdujeron un tipo de lenguaje que fue posteriormente adoptado por las televisiones comerciales e incorporado a los formatos de noticias.

Pero el videoarte necesitaba ocupar un espacio nuevo, y lo consiguió gracias a la práctica de experimentación con el medio que investigaron algunos artistas y al contexto de arte efímero que trataba de luchar contra el stablishment artístico de la década de los 60 y sobre todo los 70. Aunque sí se tiene constancia de la primera muestra de videoarte monográfica: *TV as a Creative Medium* (Howard Wise Gallery, Nueva York, 1969) [✪148], no existe igual acuerdo sobre los comienzos del propio videoarte[483]. Este nuevo

---

[481] Nam June Paik en: KAC, Eduardo. "Satellite Art: An Intervew With Nam June Paik". *Digital & Video Art Fair 2005 Cologne – A Tribute to Nam June Paik*. NewYork: Frère Independent, 2005. (Primera edición, en portugués: *O Globo*. Rio de Janeiro, Brazil, 10, julio, 1988), pp. 8-9.

[482] RUSH, Michael. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Op. cit., pp. 80-81.

[483] Para una profundización en el tema, consúltese: HANHARDT, J. G. "Dé-collage/Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video Art". En: HALL, Doug; FIFER, Sally Jo (eds.). *Illuminating Video*. *An Essential Guide to Video Art*. Nueva York: Aperture, 1990, pp. 71-79.

lenguaje va a tomar diferentes direcciones.

Según apuntaba Eugeni Bonet[484] en un texto de 1975, se habían producido diferentes tipos de videoarte: la grabación de una obra efímera (ya sea de un happening, earth work, land art o body art), la investigación del propio medio como lenguaje audiovisual (Bruce Nauman), el uso tecnológico del vídeo para trabajar formalismos (el considerado padre del videoarte: Nam June Paik), la video-performance (que incluiría los circuitos cerrados), el uso didáctico del vídeo y su uso en colectivos de forma política o informativa.

Iranzo[485], al hablar de las modalidades del videoarte realiza la siguiente distinción:

a. Por un lado estaría la *videoescultura o video objeto*, a esta modalidad se adscribirían aquellas obras que utilizaron la televisión o los aparatos electrónicos como objetos, bien para deconstruirlos, bien para descontextualizarlos,... Vostell sería el paradigma de esta modalidad.

b. Por otro lado se econtraría la modalidad *Videotape o cinta monocanal*, que pertenece a la primera década del videoarte y que supone una producción sin edición. A este tipo de obra pertenecerían las grabaciones de obras efímeras a las que se refería Bonet y que funcionarían como documentos y archivos de las mismas. Gran parte la producción feminista de los 70 utilizaban esta modalidad para sus obras. A menudo en este tipo de videoarte el vídeo funciona como un medio auxiliar de la obra, o como una mera herramienta de registro, sin explorar las posibilidades del nuevo lenguaje electrónico, sino atendiendo a su característica intrínseca de inmediatez.

   No es hasta los 80 cuando la postproducción comienza a tener un lugar en el videoarte y los procesos de manipulación de la imagen se convierten en elementos esenciales del desarrollo del vídeo.

   > *"El vídeo alcanza su mayor desarrollo expresivo a lo largo de los años ochenta paralelamente al desarrollo de los sistemas de posproducción. Desarrolla un lenguaje propio a través de los métodos de incrustaciones electrónicas que rompen la unidad y centralidad de la imagen de la cámara, en un tipo de montaje simultáneo por capas, rompiendo la unidad de fondo y figura, e incorporando elementos múltiples como grafismo, imágenes electrónicas, texto, audios múltiples, etc."*[486]

   Estos nuevos desarrollos separaban al vídeo definitivamente de su relación con la televisión, al mismo tiempo que se distanciaba de la "realidad inmediata", inaugurándose una nueva etapa de experimentación con el medio (el trabajo de Gary Hill daría cuenta de ello).

c. La *video-performance* sería una tercera modalidad, en la que el vídeo se aúna con las artes escénicas, y se producen acciones para la cámara o con la inclusión de la

[484] Citado en: PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007, p. 512

[485] IRANZO, J. V. "Videoarte: orígenes y fundamentos". En: SEDEÑO VALDELLÓS, Ana (Coord.). *Historia y estética del videoarte en España*. Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011.

[486] Ibidem., p. 22

cámara. En este caso la grabación no es un aspecto auxiliar de la acción, sino elemento básico que se relaciona con la misma. Parte del trabajo de Bruce Nauman o Carole Schneemann se desarrollaría en esta modalidad. La cámara funciona en este caso como una herramienta de trabajo más, con la que se experimenta y con la que se puede acceder a la autoobservación.

d. Iranzo concluye con la *video instalación,* el sistema más complejo al reunir la capacidad de incluir diferentes monitores, diferentes tiempos, el espacio, los circuitos cerrados y la participación de lxs espectadorxs. Desde la reflexión sobre las múltiples pantallas que nos guían en la aprehensión de lo real, hasta la denuncia de los sistemas de videovigilancia o la dispersión del yo, la videoinstalación como formato permite transitar por cuestiones varias que en la década de los 80 habían salido a la superficie de los discursos artísticos.

> *"(...) el vídeo se extendió como un medio con el que plantear cuestiones abiertas en el seno de la posmodernidad: la representación, la autoría, el aura o la narratividad. En ese momento marcado por la crisis de la representación, el vídeo permitió explorar el potencial metafórico y asociativo de la sintaxis gramatical de la televisión, analizar los procesos narrativos visuales para apropiarse y deconstruir la imagen-lenguaje de los media, y plantear cuestiones de producción, distribución y recepción de la obra de arte con la utópica esperanza de redefinir las estructuras sociales."*[487]

Es obvio que la pornografía no ha seguido el camino abierto por el videoarte en cuestiones de experimentación. Pero lo que sí ha hecho, ha sido seguir la estela de algunos de los planteamientos que aquel proclamaba ya en los años 60. Cuando aparece la tecnología vídeo en las televisiones, cala inmediatamente en los procesos de creación y reflexión que en el arte se habían iniciado con la televisión. El porno, en ese sentido, incorporado al lenguaje del cine, tendrá que esperar a los años 80, para desarrollar un lenguaje que ya había tomado forma en otros campos (la televisión y el videoarte). El curso del cine pornográfico se ha encontrado indisolublemente enlazado con el del cine comercial. Pero su propia idiosincrasia le ha permitido ser atravesado por otros medios, por otros lenguajes, de una manera diferente al cine comercial.

Cuando Nam June Paik, en diferentes momentos de la década de 1980, utiliza la transmisión por satélite de un conjunto de obras artísticas o de arte popular, como él mismo reconoció[488] al hablar de *Wrap around the World* (su obra vía satélite de 1988), explorando el formato televisivo de canal temático por un lado y el de variedades por otro, está siendo producto de un cambio que tiene lugar en ese periodo y que viene propiciado, por un lado, por las nuevas tecnologías, el nuevo medio vídeo y, sobre todo, por la influencia que el porno tendrá en estos cambios[489].

---

[487] GUASCH, A. M. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2003, p. 453.

[488] Nam June Paik en: KAC, Eduardo. "Satellite Art: An Intervew With Nam June Paik". *Digital & Video Art Fair 2005 Cologne – A Tribute to Nam June Paik*. Op. cit.

[489] El uso del satélite como transmisión de imágenes creadas por artistas había tenido precedentes en la década anterior: en 1977 Liza Baer y Keith Sonnier (financiados por la NASA) realizan la primera retransmisión de vídeo vía satélite, *Phase 11: Send Receive*, que incluía un espectáculo de variedades artísticas, y donde se conectó Nueva York y San Francisco. Ese mismo año la inauguración de la Documenta VI, *Documenta 6 Satellite Telecast* (1977, 30 min, color, sonido) un acontecimiento diseñado

El arte, como la pornografía, han sido los dos únicos campos de lo visual que han arriesgado con la tecnología. Ambos han sabido aprovechar los nuevos lenguajes, medios, mecanismos, que se han puesto al alcance para su propio beneficio, como herramientas de sus propios discursos. Cuando en determinados círculos del videoarte se decide que lo verdaderamente artístico es precisamente la baja calidad de las grabaciones de vídeo[490], se está aprovechando la deficiencia del medio en beneficio propio. Lo mismo que ocurre con el video amateur pornográfico y su posterior lenguaje estandarizado, donde la falta de definición de la imagen se entiende como parte de su autenticidad. El medio vuelve a la superficie y todos sus aspectos son reutilizados.

Volviendo a *Wrap around the World,* Nam June Paik, más allá de utilizar un sistema de difusión de imágenes que reconvertía el circuito bélico en entretenimiento (las Guerras del Golfo fundirían para siempre ambos territorios[491]), lo que señala es la difusión de imágenes a nivel global (no sabemos si la *aldea global* de la que hablaba MacLuhan), gracias a la tecnología vídeo. El cambio político, económico, tecnológico y visual que la revolución del vídeo había puesto en marcha, comenzaba como un cambio radical en la economía de distribución de cintas de vídeo (la industria pornográfica fue la primera en realizar el cambio), y se desarrollaba como uno de los pilares de la globalización icónica del mundo actual.

Si bien no podemos decir que la invención del mando a distancia en 1981 o la implosión en el mercado audiovisual de cintas de vídeo influyeran de forma directa en el videoarte, sí podemos afirmar sin riesgo a equivocarnos que ambos acontecimientos produjeron un cataclismo en el paisaje visual de nuestras sociedades.

El aparente control que se otorgaba a lxs espectadorxs como figuras actuantes, que habían pasado de ser meros receptores pasivos a convertirse en el fenómeno audiencia, con capacidad para programar la televisión, acceder a canales por cable que los desubicaba territorialmente, ser agentes de las proyecciones cinematográficas y asistir a un baile de pantallas cada vez más individualizado (y recordemos que gran parte de esta revolución tuvo que ver con la posibilidad de ver y acceder a la representación del sexo), está presente tanto en las producciones de Nam June Paik como en la de los videoartistas que a través de las videoinstalaciones o de las video performances implicaban al espectador en el vals del monitor y de la cámara.

"Why don't you come here with me? (...) come on, put your body next to mine. I need it, you need it, c'mon... look how easy it is" nos sugiere un primerísimo primer plano de Vito Acconci, con su rostro rozando el objetivo de la cámara, mientras mira directamente a través de él. Nos mira, tirado en el suelo, delante de un sofá, al mismo tiempo que se fuma un cigarrillo y tararea canciones de amor que suenan en un radiocasette. Como si de una webcam de una página erótica se tratara, sus insinuaciones

---

por Douglas David, Nan June Paik y Joseph Beuys, se retransmite en directo vía satélite a más de 30 países.

[490] Una buena definición de la imagen en la década de los 60 y 70 se asociaba a la televisión, el medio del que pretendían desprenderse los videoartistas. La televisión era vulgar, alientante, masiva,... el verdadero arte se encontraba en la falta de calidad de la imagen vídeo, que la volvía más auténtica. BAIGORRI BALLARÍN, Laura. *El Vídeo y las Vanguardias Históricas*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1997, p. 42

[491] Señalaba Goytisolo en relación al inicio de la Segunda Guerra del Golfo de 2003: *"Como en 1991, no habrá imágenes reales de lo que acaezca, sino una videoguerra filmada en estudio y con efectos especiales."* GOYTISOLO, Juan, "Guerra y mercadotecnia". *El País*. 12-02-2003, p. 14.

insisten. Nos está pidiendo, me está pidiendo que trascienda la pantalla y acerque mi cuerpo al suyo. Su apelación es de una intimidad que sólo hemos visto en el porno interactivo de los últimos años, rompiendo la relación estable del medio de comunicación de masas que es la televisión (emisor único y organizado frente a audiencia masiva, heterogénea y geográficamente dispersa). *Theme Song* (1973, 33:15 min, b&w, sonido) [✪149] es sin duda un ejercicio maestro de intimidad y manipulación a través del vídeo. Él recrea una escena de acercamiento sexual en la que juega con la seducción de ser visto sin ver, y de provocar a quien ve sin ser vistx. Una auténtica obra pornográfica maestra.

"Of course I can't see your face. I have no idea what your face looks like. You could be anybody out there, but there's gotta be somebody watching me. Somebody who wants to come in close to me ... Come on, I'm all alone ... I'll be honest with you, O.K. I mean you'll have to believe me if I'm really honest...". E insiste en que está siendo honesto, tienes que creerle, porque si no le crees entenderás que es una farsa, que el medio no es transparente, que te está engañando y que no te habla a ti, ni se dirige a ti, ni trata de seducirte. La invitación de Acconci es una premonición y un modelo. Es la forma en la que la pornografía amateur se va a dirigir a lxs espectadorxs desde mediados de los 80 y es una premonición del cambio radical en la audiencia de los medios audiovisuales y de su transformación en sujetos activos del proceso. Las cámaras pequeñas permitieron a los artistas desde finales de los años 60 y comienzos de los 70 un trabajo en la intimidad, en espacios privados, que generó un diálogo diferente con la pantalla y lxs espectadorxs. El abaratamiento y la portabilidad de los formatos que surgen al comenzar la década de los 80[492], iniciará a la audiencia en el envolvente paso al otro lado del espejo.

4.3.4.- Cuarto Asalto: *Tiburón* sale al rescate o cómo Hollywood sigue los pasos de Wilde

> *"Analizar las causas de las transformaciones industriales y sus efectos en la industria cinematográfica mundial es una labor absolutamente compleja porque, aunque, en principio, se puede indicar que existen situaciones industriales dispares, también existen elementos y características comunes. De otra parte los cambios industriales de las dos últimas décadas han sido tan espectaculares y las influencias cruzadas entre el cine y otros sectores económicos tan profundas y complejas que no permiten realizar un diagnóstico claro y preciso."*[493]

La economía de la industria cinematográfica posee siempre una estructura cíclica, relacionada con sus propios desarrollos y con el contexto económico general. La

[492] Los artistas plásticos, igual que los cineastas experimentales trabajarían con cámaras de 8 y 16 mm en la década de los 60. Muchxs de ellxs seguirían utilizando este tipo de cámaras en las décadas siguientes. Solían ser caras como para el comercio masivo, así que su uso normalmente estaba restringido a una élite artística y algunas excepciones. Los procesos de revelado las acercaban al proceso cinematográfico, lo que contribuía a que no fuesen presentadas como aparatos domésticos. Fue a partir de la introducción de los VTR, como hemos comentado con anterioridad, que las cámaras, de vídeo en este caso, atraviesan la frontera de lo íntimo de forma generalizada.

[493] ÁLVAREZ MONZONCILLO, José Mª. "Las transformaciones industriales en el cine mundial." En: PALACIO, Manuel; ZUNUZUNEGUI, Santos (coord.) *Historia General del Cine. Vol. XXI. El Cine en la Era del Audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 11.

aparición de la televisión ya había provocado una crisis importante dentro de la industria cinematográfica. La aparición de satélites, más la televisión por cable y cambios estructurales en los tiempos de trabajo y los espacios de ocio permitieron nuevos perfiles que potenciaban el consumo audiovisual. Esto se vio aumentado con la introducción del vídeo en los hogares. La población consumía más películas pero la industria tuvo que adaptarla, no sólo los sistemas de distribución y exhibición, sino los de producción a la nueva demanda que se había establecido en la población y que alteró para siempre el panorama del consumo de productos cinematográficos. Los modelos de financiación y amortización del cine fueron convulsionados.

En concreto la introducción del vídeo dispara el consumo de películas al mismo tiempo que se iba desplomando el público de las salas de cine. La globalización, más el aumento de la individualización de los nuevos modelos económicos, han homogeneizado las temáticas del negocio del cine. El divorcio televisión y cine que tiene lugar a comienzos de los noventa en Europa, debido en parte a la política, en parte a la crisis económica, que implicó un descenso en la producción de cine europeo, supuso la entrada en primer plano de la producción norteamericana en la industria internacional, habiendo mantenido cuotas de distribución que la convirtieron en el producto más consumido de la industria hasta el día de hoy.

La caída del muro de Berlín destruyó la organización económica que había dominado el mundo occidental desde finales de la Segunda Guerra Mundial. Con la desaparición de la frontera comunista en Europa, se deshacían también algunas localizaciones de capital, permitiendo, por ejemplo, que Walt Disney Pictures se instalara en Europa o que un banco francés, el Crédit Lyonnais, llegara a comprar la Metro Goldwyn Mayer (compró el 98.5 % de las acciones, vendiendo la productora en 1996). La lógica neocapitalista estadounidense apostó ante la crisis por la financiación globalizada, mientras que la industria en Europa siempre ha acabado reduciendo producción.

A partir de la entrada del vídeo el negocio se sitúa en la distribución, aunque a Hollywood le costó admitir los cambios necesarios para ello. A comienzos de los ochenta *United Artist* invertía en superproducciones (fue vendida a la MGM después del descalabro económico que tuvo con *Heaven's Gate* (Michael Cimino, 1980)), lo que señala la inestabilidad del negocio en estos años. Aparecen grandes corporaciones a lo largo de los años ochenta para evitar los altibajos de la industria, expandiendo el tipo de producto que antes se encontraba reducido al film tal cual. Estos modelos atraían la financiación de los monstruos de Wall Street.

En 1986 se promueve una legislación que echa por tierra el antimonopolio de 1948, permitiendo la concentración de producción, distribución y exhibición; al mismo tiempo que la Comisión Meesse irrumpía en escena filtrando y censurando qué tipo de representaciones podían entrar en el nuevo juego económico. Apertura económica y censura icónica.

A comienzos de los años noventa Hollywood mira al cine independiente..... Las productoras independientes comienzan a necesitar las grandes distribuciones de las *majors*, de forma tal que la inversión en cine independiente, por parte de las grandes productoras, no es más que la ampliación del negocio de distribución a un nicho de mercado que no alcanzarían con su propia producción. Una lógica que a día de hoy se impone en todo tipo de industrias, entre ellas la pornográfica (de ahí la apuesta de grandes productoras como Vivid por nichos como una supuesta pornografía alternativa)

De 1980 a 1992 tuvo lugar un incremento en la producción de cine de Estados Unidos del 133 por ciento, mientras el europeo cosechaba un descenso acusado del 32,1 por ciento[494].

Siguiendo los datos de *Goldman Sachs* citados por Álvarez Monzoncillo[495], los ingresos procedentes de taquilla cayeron de un 69,4 por ciento del total de ingresos en 1981 a un 41,4 y 27 en 1985 y 1993 respectivamente. Por su parte los ingresos que procedían del nuevo vídeo en 1981 superaban escasamente el 5 por ciento, mientras que para 1993 eran del 48 por ciento.

Si bien éstos eran cambios importantes en la industria cinematográfica, no menos importantes van a ser los cambios producidos en la misma realización de las películas. El vídeo había propiciado que el cine pasara a verse en casa y, a través de la televisión, con la consabida reducción de pantalla y pérdida de calidad de las imágenes.

> *"(...) el reducido tamaño de la pantalla propicia unos modelos de realización que tienden hacia los primeros planos, el encuadre dinámico y el montaje rápido. La propia fragmentación del discurso televisivo [favorecido ahora por el control sobre la imagen que produce el reproductor de vídeo] y su intermitencia incrementan rápidamente la capacidad del espectador para procesar imágenes y mensajes a gran velocidad, así como para saltar rápidamente de un código narrativo a otro (...) sin molestia aparente. La sobreabundancia de imágenes produce, además, cierto efecto de hastío y una demanda permanente de sorpresa."*[496]

Esto tuvo unas consecuencias directas en el lenguaje con el que trabajaba el cine: se pasa a encuadres desequilibrados y dinámicos, el movimiento de los planos, tanto interno como en el propio montaje, movimientos de cámara hiperbólicos y una tendencia a los montajes analíticos (planos de más corta duración y abundancia de planos), ruptura de los códigos tradicionales de equilibrio y armonía compositiva, puntos de vista aberrantes,... y desde luego, la entrada en escena de nuevos géneros o revisión de géneros anteriores que aglutinaban mejor que ninguno este tipo de lenguajes: el género de aventuras (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, Steven Spielberg, 1984), el de acción (*Scarface*, Brian De Palma, 1983), el de ciencia ficción (*E.T.: The Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982) o el *slasher*[497], un género que además atraía a las salas de cine a la nueva juventud que compartían con la MTV. Este nuevo tipo de consumo, por parte de una juventud antes no considerada, que había

[494] Según los análisis de *Screen Digest*. En: http://www.screendigest.com/ (Consultado el 15/12/2011)

[495] ÁLVAREZ MONZONCILLO, José Mª. "Las transformaciones industriales en el cine mundial." En: PALACIO, Manuel; ZUNUZUNEGUI, Santos (coord.) *Historia General del Cine. Vol. XXI. El Cine en la Era del Audiovisual*. Op. cit., pp. 27-30.

[496] Vallejo, Alejandro. "La incidencia de la tecnología en la realización." En: PALACIO, Manuel; ZUNUZUNEGUI, Santos (coord.) *Historia General del Cine. Vol. XXI. El Cine en la Era del Audiovisual*. Op. cit., p. 47.

[497] Subgénero cinematográfico de terror que consiste en la historia de persecución entre un asesino (armado con cuchillos, navajas, sierras mecánicas) y un grupo de adolescentes que suele encontrarse aislado en algún lugar perdido. Aunque podemos encontrar antecedentes tan relevantes como *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), *Viernes 13* (Sean S. Cunningham, 1980) se considera casi la cinta inaugural de este nuevo y exitoso género que tendrá una segunda época de oro a mediados de los noventa.

crecido con la televisión en sus casas, había compartido las aventuras espaciales de *Star Trek* (Gene Roddenberry, NBC, 1966) [✪150], deslumbrada por las posibilidades de la nueva tecnología que se abría ante sus ojos y que tenía un background musical heredero de décadas anteriores, y que desembocaría en, entre otras corrientes, el ciberpunk, alentó la reconducción hacia la ciencia ficción dentro de la industria: *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) [✪151], *Tron* (Steven Lisberger, 1982) o la adelantada *Alien* (Ridley Scott, 1979) [✪152], por poner sólo algunos ejemplos.

Además, los realizadores comenzaron a apuntar el uso de tecnologías de otros campos (como el documental de noticias y la televisión de realidad) para aplicarlas a sus producciones, aprovechando la asociación de estas tecnologías con la realidad. Lo mismo que estaba ocurriendo en la industria pornográfica con el *pro-am*, un tipo de pornografía que aprovechaba las cotas de realismo a las que llegaba el amateur, en su propia creación de ficción.

La aparición del vídeo ha introducido importantes cambios en la industria del cine: nuevas audiencias que han provocado, consecuentemente, nuevos géneros y temas, nuevas exigencias de lxs consumidorxs y nuevas necesidades creadas que se retroalimentan, nuevas estéticas permitidas por la propia tecnología, nuevos sistemas de realización que, entre otras cuestiones, permiten el visionado en el lugar de grabación y la experimentación en la dirección, nuevas fórmulas de distribución que han descentralizado el mercado y han promovido, inmediatamente, nuevos monopolios, nuevos espacios de consumo, nuevos lenguajes, nuevas representaciones.

> *"El resumen de este nuevo estado de cosas es que, si el cine ha muerto como tal es porque ha sido reemplazado por el audiovisual, por este magma de prácticas representacionales, comunicativas o estéticas, utilitarias, perversas o triviales, extremadamente heterogéneas, sobre soportes y formatos tan diversificados. La "diversificación" parece una consigna imperativa en la cultura de masas contemporánea, para alcanzar diversos mercados, atendiendo a sus diferentes especificidades. Mucha veces esta diversificación es más aparente que real y estamos en realidad ante una variedad de lo mismo, pero aparentemente distinto (como ocurre explícitamente en los productos de género)."*[498]

4.3.5.- Quinto Asalto: Bringing the Porn Home o cómo el porno ocupa el sofá. La conquista del sofá.

> *"Video changed everything, for better and for worse. Video spread the world and video was perhaps the industry's saviour during the times of political harassment. But later on, the new technology and hard economics would also cause a precipitous quality drop in the hard-core product."*[499]

La introducción del vídeo convirtió la **industria** pornográfica, que había emergido como tal una década antes, en una empresa que se convertiría en la siguiente

[498] GUBERN, Roman. "El cine después del cine."En: PALACIO, Manuel; ZUNUZUNEGUI, Santos (coord.) *Historia General del Cine. Vol. XXI. El Cine en la Era del Audiovisual.* Op. cit., pp. 307-308.
[499] O'TOOLE, Laurence. *Pornocopia. Porn, Sex, Technology and Desire*. London: Serpent's Tail, 1998, pp. 102-103.

década en billonaria. Pero el vídeo no fue bienvenido en la industria. La aparición del vídeo implicaba una adaptación del mercado a todos los niveles: producción, distribución y, sobre todo, exhibición. El gran paso que logró dar el porno fue el asalto al hogar. De esta forma, la pornografía que había conseguido salir del cuarto oscuro, en el que se encontraba antes de 1972, volvía a quedar relegado a espacios cerrados, pero esta vez la transformación espacial era mucho más profunda. La pornografía atravesaba definitivamente, y para siempre, la barrera entre lo público y lo privado y conquistaba el territorio íntimo del hogar. Cada vez más cerca, como en la videoperformance de Acconci, la seducción de la cercanía dejaba importantes beneficios a la industria, que se multiplicaban exponencialmente año tras año.

Como el arte, la pornografía es un ámbito de producción que no ha rechazado nunca los medios, ni las nuevas tecnologías. Esa versatilidad que ha demostrado supone una estrategia de funcionamiento que le ha hecho no sólo seguir sin apenas dificultades los cambios producidos en los formatos, herramientas, público, políticas,... sino que ha conseguido impulsar muchos de esos cambios, estando en la base de importantes giros socio-económicos y visuales. Tal fue el caso del vídeo.

> *"In September 1980, one of the best kept secrets of prerecorded programming to this time was revealed –pornographic films had given the industry its initial impetus. It was confirmed that the x-rated business until then had monopolized the sales of prerecorded tapes."*[500]

Una agresiva campaña neoliberal se instalaba en la economía de Occidente, con sus brazos abiertos a la globalización y al fenómeno postfordista. La expansión ya no tenía que ser territorial, sino que nuevos sistemas globales de conquista se incorporaban a nuestras sociedades. Si bien Ronald Reagan y Margaret Thatcher no tuvieron nada que ver en la revolución del vídeo, no podemos negar que ésta estaba hecha a su medida. El consumo individualizado, la producción masiva y desregularizada por el Estado, la distribución de información y productos de forma global, los sistemas de comunicación al servicio del mercado,... Si esto no lo impulsó Reagan en 1981, después de llegar a la Casablanca, seguro que lo hubiera deseado.

La industria pornográfica ha guiado la historia de la tecnología. Si en 1979 sólo el 1% de las casa tenían reproductores de vídeo y en 1989 más del 50% es porque la gente quería ver porno. Al principio el vídeo se utilizó para volcar las películas que ya estaban producidas, pero inmediatamente lxs directorxs comenzaron a grabar en vídeo. Hubo quienes lo aprovecharon (Ron Sullivan entre otrxs) y quienes vivieron el cambio tecnológico como el final de su carrera.

William Higgins creyó que ese iba a ser su caso. Fundador en 1978 de la productora de porno gay *Catalina Video,* y uno de lxs directorxs que cambiarían el panorama del porno gay en los 80, cuando irrumpió el vídeo en la industria decidió que se retiraba a Europa y que no volvería al negocio. La calidad de las cintas le parecía pésima y sentía que su trabajo se denigraba bajando de esa manera los stándars de calidad. Posteriormente, con la aparición de nuevos formatos de cámaras a mediados de los años 80, se reincorporaría a la industria y con bastante éxito.

El problema que encontaban lxs directorxs ante la nueva tecnología tenía una doble vertiente: por un lado se encontraba la baja calidad del producto, recordemos que

[500] ABRAMSON, Albert. *The History of Television, 1942 to 2000*. Jefferson, N. C.: McFarland & Co, 2003, p. 190.

estaban trabajando con equipos de cine. Otro de los problemas, ligado al anterior, era el hecho de que su prestigio de cineastas quedaba en entredicho. Por aquel entonces nadie quería grabar en vídeo, porque hacerlo era de alguna manera salir del circuito de la industria cinematográfica e ingresar en un campo que parecía un tanto sórdido de nuevo, el del producto barato, la distribución masiva y el consumo en privado, aunque muy cercano a la televisión. Pero ya hemos visto que la televisión tampoco tenía en aquellos momentos una alta consideración por parte de las otras tecnologías contemporáneas. Todos veían un cambio para peor, y se resistían al mismo.

Un gran giro se produce a mediados de la década, cuando las cámaras de vídeo y la tecnología de las mismas comienzan a despuntar y consiguen que la imagen vídeo ascienda al Olimpo de la definición. La piel adquiere en pantalla calidades que ni tan siquiera hubieran podido conseguir las cámaras de cine (entre otras cosas porque el equipo de cine mantiene siempre una distancia que la cámara de vídeo podía aniquilar). Su versatilidad la hace ideal para planos imposibles y localizaciones impensables. Para entonces, la mala calidad del vídeo en pornografía había adquirido también su lugar y se quedaría para siempre: había nacido el **porno amateur** (dado el éxito rotundo que va a adquirir en la industria, será imitado por las propias productoras profesionales), una nueva amenza para lxs directorxs.

El vídeo resultaba más flexible que el cine, permitía la inmediatez, una mayor intimidad con la cámara, poder ver lo que se hace de forma rápida. Al mismo tiempo se reducía el número de personas del equipo. Los set de grabación en vídeo permitían así más intimidad a actores y actrices, cuestión ésta que va a tener consecuencias en cuanto al catálogo de números sexuales que se graben. Cuanto menos gente trabajando en el equipo, más duro puede ser el sexo. Otra de las ventajas que proporcionaba a la producción era la rapidez de la misma y, en realidad, de todo el proceso. No hay que entrar en el negocio cinematográfico que hace las cosas más lentas, más difíciles y más controladas.

Todas estas circunstancias hicieron que la producción se disparara. Si cuando se grababa en 35 mm se podían producir 100 películas al año, en 1983 se había cuadriplicado, y para 1985 nos encontramos con 1600 estrenos. Posteriormente decae la producción por el acoso de la lucha antipornografía, lo que a la larga no hace más que reconvertir a la industria en un titán mucho más poderoso. Este aumento en la producción, a lo largo de la primera mitad de la década de 1980, crea un *Nuevo Hollywood*. Esta vez en San Fernando Valley (llamada desde entonces Porn Valley) [✪153], el lugar donde pivotan las más importante sedes de la televisión norteamericana, al norte de Los Ángeles. En estos estudios se producen cientos de películas a la semana y se concentra la mayor producción de pornografía del planeta (el 90% del porno heterosexual hardcore).[501]

> *"The striking fact about the 1980s (...), is the proliferation of nontheatrical markets and their effect on the industry and its operations. Before the eighties, home video was a minuscule market. During the eighties, it exploded in size and in the revenues that it generated. Cable television, pay cable, and pay-per-view all joined home video in broadening the venues and formats for production and—distribution of filmed entertainment. Given these*

[501] Datos sobre la producción de la industria pornográfica se pueden consultar en: O'TOOLE, Laurence. *Pornocopia. Porn, Sex, Technology and Desire*. Op. cit., p. 104; PRINCE, Stephen. *A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2000, pp. 122-123.

> *markets, film could no longer exist as film. Celluloid was confined to the area and arena of theatrical exhibition, and it vanished from the other markets, to be replaced by video. (...) As the markets for film were interfaced during all of the critical phases of filmaking, most especially in post-production."*[502]

El porno mira a Hollywood: versiones, mimetización géneros tradicionales,... Después de mediados de la década de los años 80, y tras el boom de la industria y sus elevados beneficios, las compañías vuelven a reclamar el mismo prestigio que Hollywood, tratan de alcanzar el prestigio del cine comercial, igual que hicieron en los 70. Un ejemplo claro de ello es Private, empresa empeñada en crear un estilo de vida, y lo que se llamó el Pornochic de los 90 (que veremos más adelante).

Con respecto a la **distribución**, el cambio tencológico fue igualmente mal recibido. Había muchas empresas de venta de películas pornográficas que venían trabajando en formatos de 8 y 16 mm y tenían toda su infraestructura dedicada a ello. Cuando se produce el cambio al vídeo, se produce de forma inmediata, de un día para otro. Aquellas pequeñas empresas que tienen que responder al cambio de demanda les supuso la quiebra del negocio. Lxs consumidorxs se hacían con reproductores día tras día, y, una vez que esto hubiera ocurrido, no querían el formato antiguo. Esta circunstancia se agravaba considerablemente con la guerra de formatos, que no ayudaba a que las empresas decidieran una reconversión del negocio beneficiosa. Cuando el vídeo apareció se estimaba que podía haber unas diez mil películas que trasladar al nuevo formato, y el formato estaba dividido. Era un medio para hacer dinero muy diferente del cine.

Otra de las consecuencias de la introducción del vídeo fue la accesibilidad del material para adultos. En el desarrollo de la década se vio cómo esta accesibilidad estuvo en la base de muchas de las cuestiones planteadas por los grupos de censura y cómo, al final de la década los videoclubs tuvieron que abrir secciones especializadas para el material sexualmente explícito, lo que conllevó una cierta guetificación del mercado. Aunque para entonces ya había otras vías abiertas.

Los cambios en la exhibición del porno produjeron redefiniciones importantes en la industria. Como señala Escópico[503], en 1984 el 37% de las películas pornográficas estrenadas en Estados Unidos eran en formato vídeo. En 1985 este porcentaje se incrementó de tal forma que más de la mitad de la producción era vídeo. En ese mismo periodo se pasó de 894 salas X a 250 en 1985. El porno se estaba desplazando a grandes pasos. Al final de la década el vídeo llega al 96% de la producción total de pornografía. Este avance del vídeo con respecto al cine pornográfico también tuvo lugar en relación a la producción de cine comercial. En 1986, de las 1500 películas estrenadas, el 20% eran pornografía.

Dado el boom de la industria, comienzan a proliferar empresas relacionadas con la misma, productoras de porno, cadenas de distribución, prensa especializada,... *Vivid Entertainment Group* es fundada en 1984 por Steven Hirsch; *Evil Angel* comienza su andadura en 1989 como productora y distribuidora; Paul Fishbein, Irv Slifkin, y Barry Rosenblatt fundan *AVN* en 1983, convirtiéndose en una revista especializada en la industria, fundadora de los *AVN Awards* [✪154], los premios más importantes de la industria pornográfica a nivel mundial. El equivalente de los Oscars en cine para adultos.

---

[502] Ibidem, p. xi-xii.
[503] ESCÓPICO, Casto. *Sólo para adultos. Historia del cine X*. Valencia: La Máscara, 1996, p. 78.

Un elemento fundamental en esta revolución del vídeo fue el **desplazamiento espacial** de la imagen pornográfica. El vídeo introdujo el porno en las casas. Creó una intimidad que antes no había existido, tanto en el consumo de porno como en la producción propia. Al haber traspasado la frontera de lo privado el vídeo se va a permitir mostrar el sexo que el cine no había permitido.

Esta circunstancia provocó que la producción y distribución de cintas de vídeo fuera un negocio que en los primeros años 80 se escapaba con bastante facilidad a los sistemas de control. Al mismo tiempo, las leyes encontraron cierta dificultad al haber cambiado el territorio de su aplicación. El espacio privado estuvo estirando los límites todo lo que pudo, hasta que comenzó el asedio. La intimidad que el vídeo proporcionaba permitía acceder a representaciones que lxs espectadorxs habrían encontrado cierta dificultad para experimentar en público. La entrada en el hogar americano trajo consigo las representaciones pornográficas más extremas. Esto se vio favorecido porque el medio no se encontraba regulado, no tenía que someterse a ninguna constricción, podía, en principio, explorar cualquier territorio.

Las audiencias, un término tomado, prestado y usurpado al mundo televisivo, van a ser clave en estos años. La pornografía pasa de tener público a tener audiencias. Audiencias que hay que captar, mantener, satisfacer y educar. Y la pantalla televisiva ya sabía un poco de esto. En cuanto a la audiencia, el primer cambio que se produce es la ampliación de la misma: mujeres y parejas heterosexuales. Ahora en el territorio íntimo y privado del hogar acceden a un material que antes era exclusivo de los hombres.

> *"Audiences, though still disproportionately male, were also becoming more like other film audiences. By the early eighties, this normalization of hard core would be further dramatized in the many videocassette rental outlets that offered X-rated adult videos on the same shelves as or adjacent to the latest horror film or teen comedy."*[504]

Como señala Williams, esta ampliación del público al que se dirige la pornografía supone una de las entradas de la industria en la comercialización masiva de la misma.

> *"This new popularity with and appeal to more general audiences, it seems clear, represents an unprecedented mass commercialization of sex as visual pleasure and spectator sport."*[505]

El vídeo también permitía un mayor grado de control en la imagen. De la imagen de espectadorx pasivx a la de sujeto activo de la representación. Es la primera vez que un medio permitía no sólo ver, sino interactuar. Transformó de manera radical la relación con el medio. El público (ahora audiencia) tenía más control sobre la industria. Como si de un sueño neoliberal se tratara, la individualización llegaba al porno, un porno a la carta, un porno que se convertirá en un DIY, pero no al estilo punk, sino más organizado, más cercano a la predicción de Warhol "*Everyone will be famous for 15 minutes.*" No sabemos si estaba pensando en el sexo.

[504] WILLIAMS, Linda. *Hard core: Power, pleasure and the "frenzy of the visible"*. Op. cit., pp. 120-121.
[505] Ibidem, p. 12.

La introducción de las audiencias en la **producción** va a quebrar de alguna manera el sistema, hecho que se producirá a mediados de los años 80 (un problema parecido al que la industria se encontrará a finales de la década de los 90, con la producción masiva de producto pornográfico para la red desde fuera del negocio). El medio vídeo no era simplemente una cuestión de formato, sino un medio completamente diferente que permitía una intimidad con la cámara y una proyección y exploración de la identidad que ya lxs videoartistas habían puesto de manifiesto.

Esta posibilidad de producir representaciones sexuales funcionaba en muchas vertientes, una de las cuales era el control que se empezaba a tener sobre lo representado. Ese control venía favorecido por una tecnología más que se había introducido en el salón de los hogares: el mando a distancia. A comienzos de los 80 la evolución del mando a distancia para la televisión ha pasado a utilizar ultrasonidos. Camille Plagia[506] señala la cualidad orgánica que posee el mando a distancia, alejado de la actividad visual, un elemento que conecta con el cuerpo de forma que el aparato se vuelve una prolongación de aquel y una prótesis incorporada. Franklin Melendez insiste en la misma idea:

> *"The prominence of the reproductive apparatus as a "physical" presence requiring the viewer's contact (the insertion of the video cassette, the operation of the remote control) points to another equally important interface occurring on the visual register: te consumption of video pornography as commodity."*[507]

El mando a distancia se usa para ir a las escenas de sexo, lo que altera para siempre la forma de consumir porno, así como la forma de producirlo. Una de las consecuencias de esto va a ser la aparición masiva de compilaciones, donde tenemos un conjunto de números sexuales inconexos, en cintas que pueden durar hasta cuatro horas.

4.4.- Los nuevos códigos de representación.

> *"The movies also tended to focus on either specific sex acts or, more commonly, specific body parts. Easier to shoot and less expensive to produce, the new medium of video allowed pornographers to seek out smaller audiences looking for specific elements that had been missing or underrepresented in prior pornographic efforts."*[508]

El "frenesí de lo visible", del que habíamos hablado más arriba, se convirtió en el "frenesí de lo divisible", la fragmentación constituye la lógica económica que se impondrá en los años ochenta y que se mantendrá hasta el día de hoy. La fragmentación, no ya icónica, no ya corporal, sino la fragmentación del producto audiovisual, del público, del mercado. Esta obsesión por el fragmento fue acompañada por la fijación de un estándar a la hora de la producción del audiovisual pornográfico.

---

[506] PLAGIA, Camille. *Pornography: A Secret History of Civilisation - sex, live & videotape*. Channel 4, 17'45"

[507] MELENDEZ, Franklin. "Video Pornography, Visual Pleasure, and the Return of the Sublime". En: WILLIAMS, Linda. *Porn Studies*. Op. cit., p. 406.

[508] PIPE, Roger T. "Something for Everyone: Busty Latin Anal Nurses in Leather and Glasses". En: MONROE, Dave (ed.) *Porn: Philosophy for Everyone How to Think With Kink*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010, p. 198.

La proliferación de películas que se da en los años 80, en parte por el propio hecho de la industria y sus beneficios, por cambios económicos y de consumo, y por supuesto, por la aparición del vídeo, revoluciona la manera de trabajar y el lenguaje cinematográfico empleado en pornografía. A partir de aquí se ponían las bases de la representación pornográfica audiovisual. La lógica de innovación de los 70 se estanca y desaparece absorbida por un mayor interés en la especificidad de los productos, en la masiva producción de los mismos y el salto que da la industria desde una producción que se acercaba triunfalmente a Hollywood, a la relegación del material pornográfico al videoclub. Obviamente Internet, posteriormente, favorecerá esta lógica económica de especialización y proliferación de filmes. El aumento de la producción bajó considerablemente la calidad del producto, entre otras cosas por las características de los nuevos equipos de grabación, los guiones se fueron perdiendo en producciones que se llevaban a cabo en uno o dos días, y hubo quienes aspirando a hacer cine "de verdad", se retiraron del negocio. Pero entraron otros, y de hecho una de las cuestiones que propició la entrada del vídeo fue que cualquiera podía dirigir y trabajar en el porno.

Ya en 1984, una década después de que comenzase la industria del cine pornográfico, se podían establecer códigos estrictos de producción de la representación del sexo. Lo que en un principio aventuraba ser una plataforma para la experimentación, si no en tanto a contenidos (ya se vio cómo *Garganta Profunda*, a pesar de su carácter provocador era heredera de una tradición en torno a la representación del sexo, aglutinaba los discursos oficiales en torno al mismo y generó un modelo que fue copiado por otras producciones) al menos en la forma, rápidamente fue absorbida por el mainstreaming de la industria y de los discursos. La manera de representar el sexo se fue especializando cada vez más[509], proliferaron los géneros y subgéneros que se habían ido apuntando en esa época dorada del porno hardcore de los 70, hasta llegar al gran catálogo de los años 80, y se fue construyendo un lenguaje propio que controlase los diferentes discursos presentes en la representación.

Robert Rimmer[510] señala 25 convenciones en la producción de cine pornográfico heterosexual, algunas de las cuales vamos a referir a continuación por su vigencia y porque ayudan a entender la manera en que se construye la realidad del sexo.

1.- Imposición del ***cum shot*** como el plano clave de la representación del placer masculino. Responde tanto a la necesidad de explicitar que el actor está realmente experimentando placer, como al hecho de mostrar que no existe simulación. Hay que recordar que el hardcore aparece como un paso más dentro de la representación del sexo. Heredero de lo loops donde se apreciaban escenas de sexo explícito, el hardcore inventa sobre todo el plano corto, la fragmentación. Un acercamiento que nos permita constatar que lo que allí ocurre, ocurre de verdad, que no es una ficción sino un documental.[511]Los **encuadres** se reducen, fragmentando aún más los cuerpos. Los planos detalle y primeros planos proliferan en detrimento de los planos medios para las escenas de sexo.

[509] Como corresponde a toda industria dentro del sistema económico de nuestras sociedades, la oferta y la demanda establecen sistemas de feedback mutuos en los que la información produce productos y los productos generan la necesidad de los mismos. El cine pornográfico se especializó por temas sobre todo atendiendo a los sistemas de clasificación del discurso médico. Así nos encontramos con que las parafilias y desviaciones sexuales aparecen definiendo lo que posteriormente serán géneros específicos de la pornografía. El tema de las disfunciones sexuales se utilizó como recurso en los comienzos del hardcore.
[510] RIMMER, Robert M. *The X-Rated Video Guide*. New York: Arlington House, 1984.
[511] En el próximo apartado nos detendremos en este elemento de estructuración de la imagen.

2.- En raras ocasiones aparecen dentro de los **argumentos** emociones que no tengan que ver con la excitación, el deseo o el miedo. Nunca entre actores/actrices se dicen "te quiero", creando así una barrera insalvable con el romanticismo de Hollywood, ni aparecen otras expresiones afectivas o amorosas. Los diálogos durante las escenas de sexo giran en torno al deseo, la excitación,... y en las escenas que no son explícitamente sexuales no existen diálogos donde el amor romántico esté incluido. Todos los diálogos giran en torno a la seducción y a la anticipación del acto sexual que será la siguiente escena. Esta separación entre amor romántico y sexo es contradictoria en cuanto a que la manera en que el amor romántico se impone es, en parte, en la conexión directa entre el amor o los sentimientos de cariño y el deseo sexual. Esta fusión entre amor y deseo consigue hacer de la pornografía el lugar idóneo para la verdad. Si el sexo aparece sin amor, aparece sin contaminaciones emocionales, entonces debe ser sexo real, el sexo en sí mismo.

Las emociones que se salen del deseo, o el miedo, no son habitualmente expresadas. La monogamia no entra dentro del esquema representacional de relaciones dentro del cine pornográfico, exceptuando las parejas que deciden sólo trabajar juntas, práctica que se extendió a partir de la aparición del Sida. Exceptuando estos casos, la monogamia, el matrimonio, la pareja estable,... son fórmulas que, si aparecen, quedan habitualmente reducidas a la imposibilidad o a la parodia. Los celos no suelen aparecer en la trama como consecuencia de los diferentes encuentros sexuales que puedan darse.

3.- Los diálogos son igualmente reducidos dentro del acto sexual, lo visual se impone y los elementos auditivos que aparecen son jadeos y exclamaciones de placer, sobre todo femeninos. La sonoridad del orgasmo o del clímax acontece (escenas chico-chica) de parte de la mujer. La actriz le pone la **banda sonora** al acto, supone un elemento de refuerzo para la imagen. Esto unido al hecho de que los puntos de vista son planos, la mayoría de ellos, elaborados desde el actor o un observador masculino y heterosexual externo, intensifica la idea ampliamente difundida dentro del ámbito académico de las ciencias médicas y sexológicas de que el hombre es principalmente visual en su excitación mientras que los estímulos de excitación para las mujeres son más difusos (táctiles, auditivos,...), cuestión que revisaremos más adelante.

4.- La **narración** se estructura en torno a las prácticas sexuales. Los personajes están siempre preparados para la actividad sexual, sin previos. El chico tiene siempre el pene en erección (de hecho no aparecen penes en estado de relajación en escena) y la chica se encuentra siempre en perfecta lubricación, que es la única muestra de excitación que se le permite. La erección del clítoris no se haya estructurada ni a nivel plástico, ni discursivo, ni narrativo dentro de la representación pornográfica del momento. Se suele comenzar con la felación como acto sexual "previo" en el caso de que se vayan a dar en la misma escena otras prácticas diferentes. Este primer acto prepara tanto al chico como a la chica para los siguientes. En relación a esto, la narración sugiere que la felación es el elemento a partir del cual la chica se excita. Dada la estructura de todas las escenas de cine pornográfico, se puede concluir que el chico siempre tiene una erección en la escena de sexo explícito. La representación de este hecho suelen ser planos medios en los que o bien aparece el pene en erección directamente o bien está oculto por la ropa. En relación a la chica no existen planos de evidencia de "estar preparada" más que la propia insinuación, lo que resulta mucho menos explícito visualmente. Es su actuación la que evidencia ese primer momento de estar preparada, no ningún plano visual concreto.

Esta "introducción" suele estar seguida por la escena de la felación donde el rostro de la actriz condensa la representación de su propia excitación. En el caso de que se produzca coito vaginal aparecen planos donde se evidencia la lubricación de la vagina. De esta manera se potencia el recurso de una excitación omnipresente y de una disponibilidad para practicar sexo continuamente.

5.-Después de la escena sexual, no se produce una detención en lo que ocurre y no suelen existir muestras relacionales después de estas escenas. En el caso de que exista una trama, ésta se reinicia inmediatamente después de que el actor /actores eyacule/n[512]. Esta manera de **editar** el material, estos cortes no disimulados en el tiempo narrativo, ayuda a aislar el sexo. Las escenas de sexo explícito aparecen así como insertos de realidad (con una factura de minuciosidad médica y científica) dentro de una trama que se refuerza como ficción. De esta forma, lo que en una película convencional se entendería como saltos narrativos carentes de ritmo, supone en el cine pornográfico un recurso de veracidad ampliamente productivo.

El manejo del **tiempo** fílmico produce una economía narrativa en la que éste se detiene en un ficticio "tiempo real" mientras la escena sexual tiene lugar. El filme pornográfico explota dos géneros cinematográficos a un tiempo: la ficción y el documental, y los recursos que utiliza para ello están basados en parte en el tratamiento de la imagen por parte de la medicina y otras ciencias del comportamiento que fueron las primeras en aprovechar los descubrimientos técnicos de la fotografía y el cinematógrafo para dar valor de verdad a sus discursos. El documental y la ficción componen así los dos polos entre los que cada película se articula, manejando las características de cada uno de estos tipos de representaciones y construyendo de esta forma la veracidad de lo representado, el sexo.

Así la acción sexual se representa en un supuesto tiempo real, muy cercano al documental, en que las escenas clave se producen en "tiempo real". La elipsis en cambio evidencia el mecanismo de producción, de montaje y rompe con la simulación de realidad. Cuando hablamos de tiempo real no nos estamos refiriendo a que la escena se grabe efectivamente en tiempo real, sino al hecho de que se simula como si en realidad se estuviese llevando a cabo. Generalmente toda escena de sexo explícito es grabada en varios momentos con cortes temporales en la acción que se eliminan a la hora de editar. Hay numerosos factores por los que se detiene la grabación: ajuste de la iluminación, cambio del punto de vista de la cámara o las cámaras, pérdida de erección del actor, falta de lubricación de la actriz, elementos que distorsionan el encuadre, posturas incómodas para quienes actúan en la escena,... Los cambios de planos se utilizan para disimular la detención de la acción en el rodaje cuando es necesario.

Una vez que la escena sexual termina (recordemos que el *cum shot* es el elemento narrativo que se utiliza para ello) se continua con la trama donde el tiempo vuelve a presentarse en elipsis narrativas producto de un montaje que no pretende disimular su discontinuidad temporal.

7.-En cuanto a las **prácticas sexuales y su puesta en escena**, habitualmente los filmes incluyen al menos una escena de **sexo lésbico** durante la cual las actrices se besan, tocan y terminan la escena con sexo oral (escena que es ahora cuando se incluye como requisito cuasi imprescindible para toda cinta hard core que se precie). La representación del sexo oral (representación única que se da del sexo lésbico y una de

[512] Un caso curioso que se produce en el género gonzo, y en concreto en los trabajos realizados por Rocco Siffredi, es que éste acaba besando cariñosamente a la actriz, incluso dándole las gracias por la práctica que acaban de tener.

las de sexo hetero) tiene algunos problemas formales que se han resuelto a partir de unos estereotipos que han creado la representación visual del mismo.

El problema es el de la visibilidad. En la práctica de sexo oral a una mujer se produce un acercamiento entre la boca y los genitales que impiden una visibilización en pantalla que confirme la no simulación del mismo. Igual que en el caso de la penetración se optó por una exteriorización del acto, lo que conforma en sí mismo una contradicción, en el caso del cunnilingus la opción pasó por una serie de escorzos forzados de las implicadas en practicar dicho acto. De esta manera la lengua queda visible y una parte de los labios o el propio clítoris (con ayuda de los dedos o sin ella) aparecen en pantalla. El centro de interés generalmente es la acción de la lengua más que el clítoris o su erección. Para que todo esto funcione hace falta, asimismo, la posibilidad de iluminarlo correctamente: por un lado que las sombras no bloqueen el punto central del plano y por otro que existan sombras suficientes que permitan apreciar los volúmenes de la vulva (un foco frontal no conseguiría más que "quemar" visualmente el centro de interés y abstraerlo en cuanto a sus formas).

Se puede apreciar el paso dado desde la escena de cunnilingus que tiene lugar en uno de los momentos iniciales de *Garganta Profunda* y las de películas como *Les bas de soie noire* (Medias de seda negra, Burd Tranvaree, Francia, 1981) o *Zazel* (Philip Mond, EEUU, 1997). El final de la escena lo marcará la entrada de un personaje, esta vez un hombre que en un más que probable plano de corrida culminará con la secuencia después de la penetración vaginal.

También se da un alto porcentaje de **orgías** en las películas, donde se combinan planos generales de la escena en que se puede apreciar el número de participantes y primeros planos del tipo de los utilizados cuando la escena es realizada por dos o tres actores/actrices. En las orgías del porno heterosexual, que es el que ocupa esta sección y que ha ocupado la mayor parte de la producción de la industria pornográfica, nunca se dan prácticas entre **dos hombres,** si bien cuando la escena la confoman dos actrices y un actor, es obligada la escena de sexo lésbico. Cuando la escena consiste en dos o más hombres con alguna actriz, ellos se mantienen alejados el uno del otro, incluso cuando la escena pone bastante difícil que se mantenga esta condición. Un ejemplo de ello son las dobles penetraciones en las que los dos penes entran en la vagina al mismo tiempo o uno en la vagina y otro en el ano.

Aunque el contacto es obvio entre ambos, la ambigüedad de la escena se resuelve de manera que no existe contacto visual entre ellos. Las miradas de los dos actores se van a dirigir siempre a la chica, jamás al compañero de escena. El contacto visual, en este caso, resulta más peligroso que la fricción de sus genitales[513]. Igualmente en las escenas de sexo lésbico, la actriz que está siendo estimulada por otra dirige siempre la mirada hacia el actor que espera su entrada.

En este tipo de escenas se produce un bloqueo de la homosexualidad como elemento que pudiera funcionar aparte en una sexualidad normal. Se adopta así la práctica homosexual dentro de un espacio heterosexual consiguiendo la resignificación de la misma.

[513] Barbara Kruger en su obra: "*You construct intricate rituals which allow you to touch the skin of other men". Privileged Information,* 1985 ya proponía algunas de las reglas de la homosociabilidad. Así podemos encontrar diferentes rituales de tocamientos eróticos dentro de espacios donde la homosexualidad no está permitida, el mundo del deporte por ejemplo o las películas pornográficas para hombres heterosexuales. De esta manera se puede leer esta escena como la representación de la homosexualidad masculina dentro del porno heterosexual.

El **sexo anal** se produce como práctica de penetración exclusivamente hacia las actrices. El sexo anal se concibe así como una práctica totalmente gay, excluida del entorno heterosexual, mientras que se mantienen otros "encuentros" masculinos que se presentan como heterosexuales, como los comentados más arriba.

El **coito vaginal** no se asocia a la reproducción en ningún caso. Ni control de natalidad, ni embarazos, ni menstruaciones aparecen en escena. Si en algún momento se hace referencia a ello se utiliza el humor y la parodia.

8.-Los límites de **edad** para los **hombres** que aparecen desnudos suelen estar en los 40 años. Si aparecen actores mayores suelen representar personajes cómicos, ridículos, miserables,... y a menudo se les asocia con problemas de erección.

12.-El mismo límite de **edad** suele darse con las **mujeres**. Siempre nos referimos a los estándares del cine comercial a comienzos de la década de los ochenta. Existe toda una proliferación de géneros y subgéneros donde estas normas no son aplicables.

13.-Casi todos los personajes son **solterxs**, no existiendo, como comentábamos más arriba relaciones sentimentales entre ellxs. Si aparecen en la trama relaciones estables, es en el contexto de intercambio de parejas.

14.-La mayoría de los actores están **circuncidados** (salvo excepciones) y son contratados por el tamaño de su pene, que siempre debe ser más grande que la media que proporciona el discurso médico.

15.-El actor debe tener sexo siempre con varias mujeres, convirtiéndose en el eje narrativo, recreando su potencia.

16.-Las actrices normalmente tienen el pecho con implantes de silicona. De esta manera, se acentúan los caracteres que previamente se han definido como masculinos o femeninos. Los hombres tienen que ser muy hombres (lo que incluye tener un gran pene, resistencia sexual, insaciabilidad y heterosexualidad) y las mujeres muy mujeres (cuyo paquete se compone de pechos grandes, y paulatinamente imponiéndose la silicona, culos y caderas igualmente considerables, los estándares del discurso médico en este caso operan de manera diferente[514], siempre disponibles para el sexo, necesitadas de penes y tan heterosexuales que pueden incluir sexo lésbico sin que por ello se altere su representación de la heterosexualidad). Se reafirman así las diferencias sexuales, de género, y la heterosexualidad como único sistema de placer.

[514] Existe una preocupación extrema con los trastornos del comportamiento alimentario (anorexia y bulimia). Dado el número de personas afectadas y las consecuencias fatales de los mismos se hace evidente la necesidad de abordar con eficacia y desde diferentes frentes tanto los trastornos en sí como las posibles causas de los mismos. No obstante el tema de la anorexia y la bulimia está derivando hacia cuestiones que poco o nada tienen que ver con la alimentación. A partir de la fórmula de "las mujeres tienen curvas" se está patologizando los cuerpos de mujeres andróginos. Nunca estuvo tan cerca el discurso médico de la imagen de la pin up. Asimismo existe una hormonación no patologizada sino recomendada desde la ginecología que aumenta los niveles hormonales de las mujeres sin que los estudios en torno a los efectos adversos de tales ingestas durante décadas sean concluyentes. Mientras tanto se advierte de los peligros múltiples de aquellas personas que deciden hormonarse en un proceso de transexualidad.

4.5.- *Cum Shot* como recurso narrativo, formal e ideológico.

> *"This hypervisibility of stories about semen reminds us that, of course, these cells are integral to human life, but they are someting more, too."*[515]

Como comentábamos más arriba, ese "*frenesí de lo divisible*" al que apuntaba Williams se concreta en el uso masivo y abusivo del plano de la eyaculación dentro del lenguaje cinematográfico, un plano detalle que se ha convertido en elemento esencial de la representación pornográfica. Como refiere Stephen Ziplow[516]:

> *"There are those who believe that the come shot, or, as some refer to it, 'the money shot,' is the most important element in the movie and that everything else (if necessary) should be sacrificed at its expense. . . . If you don't have the come shots, you don't have a porno picture"*[517]

Al principio fue el *meat shot*. Como refiere Linda Williams, las *stag movies*, películas pornográficas anteriores a la creación de la industria pornográfica, que se exhibían en reuniones de hombres, prostíbulos, o, las menos de las veces, de forma privada, habían desarrollado el meat show, un primer plano de penetración que funcionaba como evidencia de que la actividad sexual se estaba llevando realmente a a cabo. El *cum shot*, *come shot* o *money shot*[518] equivalen al primer plano de eyaculación. Este tipo de planos recibe el nombre de *money shot* (plano del dinero) por una denominación cinematográfica reservada a aquellos planos de difícil producción. En cuanto a las otras denominaciones tienen que ver con el acto de eyacular: *come shot*, *to come* es, en lenguaje coloquial, correrse y *cum*, esperma. Como los *money shots* convencionales, comenzaron significando un plus económico para los actores y en la actualidad supone el sueldo de los mismos.[519] [✪155]

El *cum shot* adquiere su **función narrativa** a partir de los largometrajes hardcore de los primeros años 70. El paso del *meat shot* al *cum shot* supone un avance más en la visibilización del placer, en la división por planos del sexo real y, sobre todo, en el cambio radical que se produce del plano narrativo probatorio de penetración (indudable e intermitentemente invisible) al plano narrativo probatorio de satisfacción. Este tipo de planos ya estaban presentes en las stag movies, pero no es hasta el desarrollo de las películas pornográficas de los 70 que se convierte en una convención cinematográfica, narrativa necesaria. Con anterioridad, las escenas se estructuraban en muchos casos sin seguir una línea narrativa tan clara, con ciertas discontinuidades. El cum shot se convierte en el plano que se persigue en la narración y el plano que la resuelve. Esta resolución estaría relacionada asimismo con una relación diferente con el

---

[515] MOORE, Jean. *Sperm Counts: Overcome by Man's Most Precious Fluid*. New York London: New York University Press, 2007, p. 8.
[516] ZIPLOW, Stephen. *The Film Maker´s Guide to Pornography*. New York: Drake, 1977.
[517] Stephen Ziplow, citado en: WILLIAMS, Linda. *Hard core: Power, pleasure and the "frenzy of the visible"*. Op. cit., p. 93.
[518] Williams (1990) opta por el término de money shot por sus connotaciones fetichistas, mientras que Ziplow (1977) usaba ambos términos indistintamente. En nuestro caso preferimos el término de cum shot, por ser el más comunmente usado dentro de la industria.
[519] Como comenta Lourdes Sió, productora de cine porno, en *La Piel Vendida* (España, 2004): "*Si esa persona no se corre, no cobra esa escena*."

espectador[520] y con los contextos en que este cambio de convenciones a nivel de planos tienen lugar. Las primitivas stag movies eran visionadas, como hemos referido más arriba, en grupo. La función principal que tenían era la de excitar, por contra, la función de las películas exhibidas en los cines de la década de los 70, tienen la función de satisfacer, al menos en términos narrativos.

> *"This emphasis on arousal* [se refiere al énfasis puesto en las stag movies] *contrasts markedly with publicly exhibited, feature-lenght pornographic films, (...) whose aim, I submit, is to offer satisfaction on more exclusively narrative terms."*[521]

En este sentido, son interesantes las apreciaciones que realiza Richard Dyer cuando refiere que la propia narratividad del plano de eyaculación no sólo funciona en la diégesis, sino que lo hace de forma externa produciendo aquello que parece representar. La visibilización del orgasmo masculino funciona como la pieza que completa el puzzle de la masculinidad, la verdad del sexo masculino, la razón de ser del porno y la conclusión lógica de la narrativa del audiovisual pornográfico.

> *"The desire that drives the porn narrative forward is the desire to come, to have an orgasm. And it seems to me that male sexuality, homo or hetero, is socially constructed, at the level of representation anyway, in terms of narrative; that, as it were, male sexuality is itself understood narratively."*[522]

El plano de eyaculación tiene un sentido narrativo, no ya de clímax, sino de resolución. Es el final, era el objetivo, ya conseguido, donde se unen la consecución narrativa y la consecución simbólica. Se alcanza la visibilidad de la masculinidad. De esta forma, el cum shot une la narración, la masculinidad y la visibilidad, como sugiere Dyer[523], una manera de (re) producir la masculinidad. Esta construcción de la masculinidad se realiza a través de la visualización, así como se reifica y refuerza en el **poder probatorio** del plano de la eyaculación y, por ende, de la imagen pornográfica.

> *"The goal of the pornographic narrative is coming; in filmic terms, the goal is ejaculation, that is, visible coming. If the goal of the pornographic protagonist (the actor or "character") is to come, the goal of the spectator is to see him come (and, more often than not, probably, to come at the same time as him). Partly this has to do with "proof," (...) But partly too it has to do with the importance of the visual in the way male sexuality is constructed/ conceptualized."*[524]

En ambos casos, el plano de eyaculación funciona como prueba y como performativo, precisamente a través de la visibilidad. Proporciona la evidencia del cambio de la representación del sexo al sexo en sí, a la *verdad* del sexo. Una confesión involuntaria del placer, con la misma estrategia con la que se encarna la verdad de uno

[520] Entendemos que la pornografía convencional en la época a la que nos estamos refiriendo se encuenra dirigida al espectador hombre. En este sentido, no pretendemos en ningún caso señalar la posibilidad de una identidad fija a priori, sino que la propia construcción narrativa es la que va a ir construyendo al hombre espectador de la escena. Nos referiremos en breve a esta cuestión.
[521] WILLIAMS, Linda. *Hard core: Power, pleasure and the "frenzy of the visible"*. Op. cit., p. 74.
[522] DYER, Richard. "Male Gay Porn: Coming to terms". *Jump Cut*, no. 30, March 1985, p. 28.
[523] DYER, Richard. "Male Gay Porn: Coming to terms". *Jump Cut*, no. 30, March 1985, pp. 27-29.
[524] Ibidem, p. 28.

mismo, la verdad de la identidad y la verdad del sexo. La estrategia de la confesión de la que hablaba Foucault[525]. Un paso más en los discursos sobre el sexo, una traducción visual de la *scientia sexualis*[526] (¿o fue la *scientia sexualis* una traducción de los cambios en la representación pornográfica?) que proliferó a finales de los años 60, con la revolución sexual.

Pero este conocimiento, este saber no viene exento de **paradoja**. Por un lado, si asumimos lo que señala Linda Williams[527], que el objetivo final de la pornografía había sido, y continúa siendo, el conocimiento de las maravillas de la mujer, el *cum shot* como conocimiento de la verdad del sexo no cumple su objetivo, es más, desplaza ese conocimiento hacia el placer masculino y la visualización del mismo. Pero si éste es el fin último de la representación pornográfica, resulta igualmente paradójico, pues la visibilidad del placer se hace para el actor, desplazándose del espacio en el que el placer se produce (bien la boca, bien la vagina o el ano, los tres espacios que se construyen como "productores" del mismo). Un desplazamiento de lo táctil a lo visual en aras de crear una convención del placer, para el espectador. Porque, aunque las actrices reclamen repetidamente la visualización del orgasmo del actor, lo cierto es que no pueden acceder al mismo (cuando se produce sobre su rostro, normalmente tienen que cerrar los ojos, cuando se produce en la espalda o las nalgas, del mismo modo se encuentra fuera de su campo de visión). El *cum shot* se revela entonces como una **incapacidad representacional** por cuanto es una expresión de al menos dos fallas: la primera en relación a la representación del placer masculino heterosexual, donde la ideología masculina reclama la penetración y posesión del cuerpo de la mujer; la segunda, en cuanto se convierte en un reflejo de su propio placer, aun cuando uno de los objetivos últimos fuera la localización del placer femenino.

La visión del esperma, sería pues un doble desplazamiento: del placer femenino y del masculino. La convención de la representación del placer masculino en el plano de eyaculación es una representación "perversa" (Williams) en el sentido de desplazada. Pero, revocando la primera hipótesis de la autora sobre el fin último de la pornografía, podemos aventurar que la representación pornográfica del sexo, en su vertiente de convención visual, se acerca a la masturbación masculina como representación última. En este caso, el cum shot es una metonimia de la función de la representación pornográfica. El cum shot asume la propia economía del porno, la culminación de un placer.... La representación pornográfica sería coherente en cuanto a su función: la masturbatoria, cuestión ésta que da lugar a otra paradoja: el cum shot se establece como convención justo en el momento en el que la representación se da en cines convencionales y ante el gran público (lo que limita considerablemente la posibilidad de masturbarse). Volvemos entonces, de nuevo, a la idea del desplazamiento: en este sentido, el cum shot asume lo que el espectador no puede llevar a cabo, el verdadero sentido del plano de eyaculación es la reducción de la frustración vía ilusión espectacularizada. Como apunta Williams en su análisis del money shot, en relación a la idea de fetiche freudiana y marxista, este plano incorpora más que ningún otro la

[525] FOUCAULT, Michel. "Subjectivité et vérité", *Annuaire du Collège de France*, 81º année, Histoire des systèmes de pensée, année 1980-1981, 1981, pp. 385-389.
[526] FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Sexualité 1. La volonté de savoir*. Op. cit.
[527] La cuestión que vamos a abordar sigue y contesta a las afirmaciones de Linda Williams en el capítulo que dedica al análisis del money shot en relación a la idea de fetiche de Marx y Freud, "Fetishism and Hard Core. Marx, Freud and the "Money Shot"". En: WILLIAMS, Linda. *Hard core: Power, pleasure and the "frenzy of the visible"*. Op. cit., pp. 93-119.

alienación que se produce en la sociedad tardo-capitalista, donde la economía se desplaza hacia el consumo de fetiches, elementos sin valor tangible, que se inscriben en el conjunto de necesidades, que producen un consumo de aquello que no podemos poseer. Una lógica que encontrará en la economía de distribución y de acceso[528] su hipérbole productiva.

Pero no es la única forma en que la **economía** se relaciona con el plano de eyaculación. El *money shot* se paga a unos 100$ en Estados Unidos y entre 30 ó 50€ en territorio español (no sabemos si es cuestión de calidad o de globalización encubierta). Teniendo en cuenta 3 *money shots* a la semana, hacen un total de unos 1200$ o 600€ al mes, lo que equivale al sueldo mínimo interprofesional en nuestro territorio y 300$ más en Estados Unidos. Obviamente no estamos hablando de la industria del porno, sino de la donación de esperma. Otra de las formas de tener una inyección de dinero[529], es decir, de comerciar con tejidos y fluidos humanos, y como consecuencia, de poner en valor el cuasi transparente fluido, protagonista absoluto del money shot pornográfico y de la representación del sexo en la pornografía.

Las diferentes legislaciones recogen el carácter voluntario y altruísta de la donación de semen. No obstante, también se recoge la compensación económica que los donantes recibirán por las "molestias" del proceso. La donación de sangre, en principio, no conlleva más que un bocadillo. ¿Qué es lo que hace a estos dos procesos tan diferentes? El semen es el fluido por excelencia, el germen de la vida y el principio fisiológico que configura la masculinidad[530]. Pero este valor atribuido ha ido transformándose en el desarrollo de los diferentes regímenes de poder que podemos localizar a lo largo de la historia. Beatriz Preciado habla de regímenes somatopolíticos, para hablar de esos periodos, sus desarrollos de verdad y su inscripción política en los cuerpos. En un seminario impartido en la UNIA por la filósosofa y activista, ésta señalaba la relación de estos regímenes de poder y su inscripción en órganos y fluidos diferentes.

> *"(...) en el régimen disciplinario, la leche ocupará el lugar central que en el régimen soberano tenían otros dos fluidos: la sangre y el semen"*[531]

Los tres regímenes a los que hace referencia son: el tanatopolítico, el disciplinario y el farmacopornográfico[532]. Si bien el semen pertenece como fluido fundamental, junto con la sangre[533], al régimen soberano (relacionado con el poder de

---

[528] Un análisis de este tipo de economía en relación a los cambios en la obra de arte producidos por los cambios del mercado se puede encontrar en: BREA, José Luis. "La obra de arte y el fin de la era de lo singular". En: VV.AA. *Monocanal* [Catálogo Exposición]. Madrid: MNCARS, 2003, pp. 75-87.

[529] Money shot puede ser traducido como plano del dinero o inyección de dinero.

[530] Para una revisión de la evolución del esperma a lo largo de la historia véase: . LAQUEUR, Thomas. *La Construcción del Sexo. Cuerpo y Género desde los griegos hasta Freud*. Op. cit.

[531] Beatriz Preciado en: *Cuerpo Impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados* (dirección: Beatriz Preciado, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 2 - 4 de Noviembre de 2011)

[532] De estos tres sistemas de poder, sus características y algunas de sus consecuencias hemos hablado en el apartado de metodología, en el subapartado de tecnologías del poder, capítulo 1.5.3. y 1.5.5.

[533] Un análisis imprescindible que profundiza en las interconexiones necesarias entre sangre y semen, entre raza y sexo, entre teoría queer y estudios postcoloniales (que afirma cómo en las últimas décadas los discursos centrados en las cuestiones de sexo que han partido de las propuestas de la teoría queer han ido desplazando y obviando el punto de vista postcolonial, al mismo tiempo que plantean la necesidad de construir una perspectiva que no desplace cuestiones que están siendo de vital importancia en el desarrollo de las sociedades actuales) podemos encontrarlo en: AYDEMIR, Murat (ed.*). Indiscretions: At*

dar la muerte, el rey y el pater familias como sujetos políticos principales, un único sexo: masculino, la verdad revelada trascendentalmente,...), y es la leche la que ocupa en el régimen disciplinario su lugar (relacionada con el poder de la vida, un periodo donde el saber objetivo sustituye al trascendental, donde el útero ocupa el centro de las cuestiones del sexo, donde ya existen dos sexos diferenciados,...); los regímenes coexisten entre sí, permitiendo un entramado simbólico y aplicado en el que los fluidos se resignifican añadiendo nuevas funciones narrativas a la construcción política del cuerpo. Así tenemos que el semen (fluido tanatopolítico) funciona en el régimen farmacopornográfico manteniendo su valor de cambio en los recientemente implantados bancos de semen[534], que circula en el engranaje tardocapitalista como imagen del motor de la industria pornográfica, habiéndose convertido en la nueva leche y usurpando el lugar a la leche materna del régimen disciplinario[535], y proporcionando el fin último a partir del que gran parte de la industria farmacológica se nutre[536].

Ese nuevo valor de cambio que ha sufrido el semen encuentra un correlato visual en el plano de eyaculación, el plano del dinero, el plano del derroche. Porque lo que ese plano viene a representar es el puro derroche neoliberal que, embriagado por su espíritu de consumo masivo, se permite, en la sociedad posmoderna que le da forma, fluir compulsivamente en la economía visual de la misma.

Linares, en su análisis sistémico de los cambios acontecidos en la familia y en la sociedad, refiere cómo en la era industrial la metáfora de la producción encajaba perfectamente con el modelo de familia nuclear, cuyas contradicciones fueron la base del desarrollo de las dos "enfermedades de la modernidad": la histeria y la esquizofrenia, ambas llevando a cabo la metáfora en la producción sintomática. A finales de los años 50, con el surgimiento de la sociedad postindustrial y el avance de la sociedad postmoderna, la metáfora de la producción deja de tener sentido, y cobra vida la metáfora del consumo.

> *"La metáfora del consumo inspira a los dos grandes trastornos posmodernos: las drogodependencias y la anorexia-bulimia. (...) ambos*

---

the Intersection of Queer and Postcolonial Theory. Amsterdam, New York: Rodopi B.V., 2011. En la misma línea de trabajo se puede revisar: HAWLEY, John Charles. *Post-colonial, Queer: Theoretical Intersections*. Albany: State University of New York Press, 2001; ROMANOW, Rebecca F. *The Postcolonial Body in Queer Space and Time*. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2008.

[534] Aunque la inseminación artificial es una práctica de hace siglos (se cree que fue en 1779 cuando se practicó por primera vez), no es hasta la década de los años 70 cuando se constituyen los primeros bancos de semen. A finales de la década aún se pensaba que la infertilidad de las parejas era debida a la mujer. La mayoría de las inseminaciones se practicaban con semen fresco. En 1977 se abre el mayor banco de semen del mundo: *Cryobank*, en California, como una forma de preservar el esperma de hombres que van a perder su capacidad reproductiva por algún motivo, en un intento por mantener, no ya sus genes, sino su identidad y su autoestima (Cappy Rothman, Chalrles Sims y Patricia Schreiner Engle). No exento de polémica la preservación del semen se convierte en un negocio que se amplía a otras cuestiones de infertilidad. A partir de la crisis del SIDA, empezó a predominar el uso de esperma congelado (en 1986 la Asociación Americana de Bancos de Tejidos desaconsejaba la utilización de semen fresco).

[535] Las teorías sobre el carácter nutritivo de los componentes del semen se han venido haciendo populares a medida que se iba asentando el sexo oral en el porno. La industria pornográfica se ha hecho eco de esta popularidad, a la que ha contribuido enormemente, y ha transformado el esperma en un fluido nutritivo, dada la proliferación de prácticas que desde los años 80 han sido construidas en la representación pornográfica.

[536] En 1998 se aprobaba la utilización farmacológica del Sildenafil (Viagra). Fármaco dirigido a tratar los problemas de erección masculina, se convierte en poco tiempo en la gallina de los huevos de oro de la industria farmacéutica. Durante los primeros nueve meses de ventas consigue, según Pfizer (http://www.pfizer.com), la propia compañía farmacéutica, 788 millones de dólares.

> *expresan paradojas similares en relación al consumo. La anoréxica se abstiene de consumir rindiendo un culto extremo a los dictados de la moda, mientras que la bulímica consume exageradamente pero niega o reduce al absurdo su consumo vomitando. El drogodependiente, por su parte, es, sin saberlo, un genial taumaturgo en la macroeconomía, puesto que consigue que se movilicen presupuestos vertiginosos basados en la tiranía de un mercado irracional en el que nada cuentan los costos de producción. A nivel microeconómico se reproduce la paradoja, ya que el adicto invierte sumas enormes en droga sin salir, por lo habitual, de una economía precaria."*[537]

Linda Williams[538] hace un análisis de este tipo de planos en relación al fetiche, siguiendo a Marcuse[539] y a Debord[540], refiere cómo encarna la ilusión insustancial y "unidimensional" de la "sociedad del espectáculo" en una sociedad tardocapitalista donde se consumen imágenes de forma aún más compulsiva que como se consumen objetos. El *cum shot* se convertiría en el plano del derroche del esperma, del gasto y del consumo no funcional. El plano de eyaculación, del dinero, se incorpora, no sin fisuras, a la metáfora del consumo de la que hablaba Linares. Resume en sí mismo el derroche y desgaste necesario en una sociedad que hace del espectáculo valor de cambio, ejecuta el número último de una masculinidad que se construye en la pantalla de la televisión, ventana al mundo y electrodoméstico familiar a un tiempo, gasta aquello que escasea y que se guarda como bien preciado en centros especializados, y supondrá, una década más tarde de donde nos situamos, la conexión con la droga legal más rentable de la historia[541]. El epítome perfecto para la década del lujo que se estrenaba con *Miami Vice* y el glamour del neoliberalismo.

Una prueba de que la economía había cambiado, que había cambiado la pornografía y que habían cambiado también las **estrategias de representación**. Bill Nichols refiere cómo tanto en el documental etnográfico como en la pornografía es necesario poner en marcha una serie de **estrategias probatorias** para dar credibilidad a los acontecimientos que se presentan y que, por tanto, contribuyan a la autoridad de la película.

> *"En la pornografía esta función se realiza principalmente a través de eyaculaciones del pene. Se trata de una documentación irónica que requiere la violación de la sexualidad "auténtica" que representa. El falo es el elemento central de la puesta en escena; tras un intervalo apropiado dedicado a su estimulación, llega el momento de la verdad, le petit mort, y riega el encuadre cinematográfico con su descarga. Al igual que las pruebas de brujería o*

---

[537] LINARES, Juan L. "Modelo sistémico y familia multiproblemática". En: COLETTI, Maurizio; LINARES, Juan L. (comp.). *La intervención sistémica en los servicios sociales ante la familia multiproblemática*. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 25-26.

[538] WILLIAMS, Linda. *Hard core: Power, pleasure and the "frenzy of the visible"*. Op. cit., p.106.

[539] MARCUSE, Herbert. *One Dimensional Man*. Boston: Beacon Hill Press, 1964.

[540] DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel, 1967.

[541] A pesar de que Pfizer, el laboratorio que comercializa el sildenafil, ha tratado de ocultar los datos, la Viagra se ha convertido en una droga recreativa, pudiendo producir sobredosis, adicción o disfunción eréctil permanente. Del mismo modo y aunque se ha sugerido acompañar la publicidad de algunas advertencias importantes de uso, el laboratorio no ha permitido alterar significativamente la apariencia de sustancia inocua y mágica que la ha acompañado desde el principio, favoreciendo en sus millonarias campañas publicitarias el carácter recreativo de la misma. Ver: LOE, Meika. *The Rise of Viagra: How the Little Blue Pill Changed Sex in America*. New York, London: New York University Press, 2004.

> *divinidad, este signo expansivo y manifiesto ofrece prueba visible de un estado interior y subjetivo."*[542]

Esta convención en la cinematografía pornográfica toma forma a lo largo de la década de los 70, y se establece como norma en la siguiente década, aunque en el paso de una a otra vemos cómo la representación del placer pasa por un momento más "introspectivo", podríamos decir, utilizando significantes menos visibles y más relacionados con la experiencia subjetiva. El mismo cambio que se produce en el documental, donde gana espacio la experiencia subjetiva en las producciones entre finales de la década de los años 70 y los primeros años de la década de los 80[543].

Como refiere Roberto Cueto, la representación del placer se encuentra con la misma dificultad que la representación del dolor. Como procesos internos, intensos,... ambos tienen que iniciar el camino de la representación con ciertas dificultades. Los conflictos con los que se encuentra este intento de representación halla en la metáfora, en algunos casos, y en la hipérbole en otros, soluciones a los mismos. Igual que en la pornografía,

> *"(...)la representación cinematográfica del dolor ha estado articulada en torno a la retórica del exceso."*[544]

Y exceso e hipérbole son sinónimos de los años 80, del espectáculo televisado, y de los formatos que proliferan en esos años. Un ejemplo de ello son los *talk shows*, programas testimonio, pertenecientes a la "televerdad", que producen un desplazamiento de los hechos al plató de televisión, donde la acción real es sustituida por el comentario o debate de los invitados, que son los protagonistas de la misma[545]. Estos programas (cuyos inicios se sitúan en los comienzos de la televisión y que adquieren una importancia notable en los años 80) se basan, como la pornografía, en la confesión, en la exposición y en el acto de desnudarse públicamente hasta acceder al money shot, el plano en el que las lágrimas no pueden contenerse y asistimos a la representación del dolor y la pérdida de control. Una esponteneidad que tiene que encontrarse consistentemente producida por los productores y realizadores que actúan en este tipo de programas, como lo hace la figura del fuffler[546] en la pornografía para llegar al clímax de la representación.

> *"In the world of daytime talk, "good television" requires that the money shot be genuine and spontaneous and at the same time consistently produced."*[547]

---

[542] NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Op. cit., p. 275.
[543] Ibidem, pp. 357-358.
[544] CUETO, Roberto. "Retóricas del dolor." En: DOMÍNGUEZ, Vicente (ed.). *El Dolor: Los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura*. Gijón: Festival de Cine de Gijón; EdiUno, 2006, p. 37
[545] ORZA, G.F. *Programación televisiva, un modelo de análisis instrumental*. Buenos Aires: La Crujía, 2002.
[546] GRINDSTAFF, Laura. *The Money Shot: Trash, Class, and the Making of TV Talk Shows*. Chicago: University of Chicago, 2002, p. 121. La figura del fuffler en pornografía se refiere al miembro del equipo que está encargado de que la erección del actor principal cuando surgen problemas con la misma.
[547] Ibidem, p. 78.

A nivel formal y narrativo se dan una serie de circunstancias que ayudan a entender cómo se ha ido configurando y produciendo este tipo de planos en la representación pornográfica. Una de las cuestiones es que se necesita, para que cumpla su **función de prueba**, que se aprecie la fuente de la que procede la eyaculación. De ahí que no es el semen el punto central del encuadre, sino el semen y el pene. Una forma de corroborar que no es un montaje. El plano no puede ser lo suficientemente cercano como para que funcione como plano detalle, pues en ese caso se produciría una excesiva descontextualización de la escena en la que se produce y podría percibirse la continuidad de la escena como un mero efecto del montaje, lo que repercutiría en su veracidad.

Por otro lado, la eyaculación plantea otro **problema técnico**, el semen al tener cierto grado de transparencia y al expulsarse en no grandes cantidades (entre 2 y 6 mililitros) puede quedar diluido en el fondo de la imagen y perder su carácter de elemento central del plano, de la escena y de la narración. Para ello el lenguaje del porno se ha valido de varios recursos formales: la iluminación ha de estar lo suficientemente concentrada en el glande de tal manera que cuando la eyaculación se produzca el semen aparezca iluminado y se perciba en pantalla, o situar la eyaculación sobre un elemento cercano que no permita que se pierda con la atmósfera del fondo[548]. Generalmente este elemento es el cuerpo de la chica y principalmente las zonas que de antemano se representan como sexuales: genitales, nalgas, pechos,... y sobre todo, el rostro. Porque desde el desarrollo de las primeras películas hard core de la década de los 70, la felación se convierte en el número estrella de las mismas. Y ello por varias razones.

Felación como práctica especial de cum shot. La felación sigue siendo una de las prácticas sexuales más plásticas y de fácil tratamiento visual. Los puntos de vista elegidos son dos: o bien la escena se observa desde un lugar externo a la misma, con carácter voyeurístico, un plano que se utiliza al comienzo de la escena y que sirve para contexturalizar la misma; o bien desde el punto de vista del actor, en un contrapicado o en un plano frontal. En este caso lo que se pretende es una mayor identificación con el observador (masculino y heterosexual[549]), que se pretende incluir de esta manera dentro de la propia escena.

Cindy Patton[550] refiere cómo el plano de la eyaculación tiene que ver con la **"hermenéutica del espectador".** Los actores son pagados para controlar la eyaculación, para eyacular en el momento adecuado,... y esto no en aras de su placer (pocos hombres mantienen esta práctica en sus vidas) ni en aras del placer de la actriz, sino para el espectador. La directora porno Candida Royalle[551], ya en 1993 cuando comentaba su intención de crear la productora Femme Productions, un intento por hacer un porno diferente, advertía su intención de no incluir ningún *cum shot* por considerar que subordinaba el placer de la mujer al hombre.

[548] Otro de los recursos utilizados en pornografía para favorecer la visualización de la eyaculación y del semen es emplear preparaciones líquidas de textura y color similares al mismo, bien para aumentar la cantidad de esperma de la acción o bien para prolongar el tiempo de la eyaculación.
[549] En este apartado nos interesa centrarnos en la producción de pornografía heterosexual. Más adelante analizaremos las semejanzas y diferencias con respecto a la producción gay.
[550] PATTON, Cindy. "Speaking Out: Teaching In". En: FUSS, Diana. (ed.) *Inside/ Out: Lesbian Theories, Gay theories*. New York: Routledge, 1991, p. 379.
[551] ROYALLE, Candida. "Porn in the USA". *Social Text*, 11:4 (Winter 1993), p.29.

Existe un elemento más en relación al *cum shot* o *money shot* y su representación visual. Al aunar en un mismo encuadre la acción de la eyaculación y el rostro de la chica, se produce el plano del placer, la visibilización del éxtasis, el sexo en estado puro. En él se unen, por un lado, la convención del placer masculino representada por la eyaculación y el orgasmo[552] en un primer plano que, consecuentemente, recoge el plano expresivo por excelencia de la cinematografía, el rostro. Así, ese cuasi plano detalle junto con el primer plano resumen el sentido de la construcción del placer heteronormativo, en el que el hombre es pura animalidad, incontinencia y fisiología y la mujer es toda sentimientos, expresión y psicología.

Se fija de esta forma, no sólo la representación del placer sexual masculino, sino la representación del placer sexual femenino, un placer que plantea un reto a la estructura hipervisual de la economía pornográfica. Y queda así: la representación del orgasmo femenino en el cine pornográfico tradicional es un primer plano del rostro extasiado, con la boca abierta y acompañado de jadeos[✪156]. Los mismos parámetros formales utilizados por los escultores y pintores para representar el éxtasis místico. Siguiendo la tradición de la similitud entre la literatura mística, y sus descripciones del clímax, y la literatura erótica, la representación visual se apropia de las transformaciones fisonómicas trazadas por escultores como Bernini para su obra: *Éxtasis de Santa Teresa* [✪157], para reproducir esos rostros dentro del contexto de clímax sexual[553]. Las connotaciones en relación a la naturaleza diferenciada entre el orgasmo femenino y el masculino son obvias. La mujer finalmente goza con el espíritu, quedando para el hombre el recurso del placer de la carne. Los *cum shots* se acompañan de esquemas compositivos propios de iconografía religiosa.

Y si del rostro femenino hablamos en términos de placer y orgasmo, tenemos que hacer referencia a las apreciaciones de Kinsey al respecto, cuando aseveraba que el rostro de cualquier persona cuando responde a la excitación, no es el rostro de lo que entendemos por felicidad, sino un rostro que se parece más al de alguien que está siendo torturadx[554]. Éste es el argumento que emplea Linda Williams[555] cuando analiza el rostro de Jane Fonda en una de las escenas *de Barbarella: Queen of the Galaxy* (Roger Vadim, 1968), y concluye que acababa de producirse la primera representación del orgasmo en la industria cinematográfica americana convencional.

Una consecuencia asociada a este hecho es la de **la indeterminación corporal del placer femenino.** Si a principios de los 70 se evocaban los mecanismos de producción del orgasmo de los psiquiatras (la provocación del orgasmo para "curar" a las histéricas de su "enfermedad"), los planos de eyaculación se hacen imprescindibles en la escena pornográfica desde la década de los 80.

El placer sexual femenino queda marcado y dirigido por el plano de eyaculación, una convención que irradia tentáculos hacia las teorías sexológicas planteadas por Master y Johnson a principios de los setenta donde, tras analizar las diferencias en la respuesta sexual de hombres y mujeres, uno de los retos planteados es la consecución del orgasmo conjunto.

---

[552] El hecho de que existan eyaculaciones anorgásmicas u orgasmos sin eyaculación no ha mermado esta convención.

[553] GUBERN, Roman. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 84.

[554] Volviendo a apartados anteriores podemos hacer aquí mención de nuevo de *Peeping Tom* y la búsqueda de la expresión del horror. Nos quedará siempre la duda de si en realidad Michael Powell estaba buscando el primer Orgasmatrón.

[555] WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Op. cit., p. 169.

> *"El problema de una prueba igualmente refutable y visible del orgasmo femenino, en el nivel fisiológico, lleva una convención según la cual el orgasmo masculino hace las veces de orgasmo femenino así como a tentativas de transmitir el orgasmo femenino por medios más indirectos."*[556]

No hay que olvidar que una de las cuestiones por las que el plano de eyaculación toma protagonismo tiene que ver con las condiciones que algunas de las actrices ponían a la hora de grabar determinados números sexuales. Una desconfianza general en los métodos anticonceptivos, al menos en los años 60 y 70, hacía que las actrices consideraran incluso desconsiderado que un actor eyaculara dentro de la vagina[557]. Un motivo más para la conversión del plano de eyaculación como plano iconográfico por excelncia.

Desde los años 80 se da una proliferación de géneros y subgéneros dentro del porno, influido por la incorporación del vídeo a los hogares, el consecuente aumento y diversificación de la audiencia, la mayor especialización demandada y producida, entre otras cosas, gracias a que, al menos en los primeros años 80, existía menos control en la producción y distribución,... Muchos de estos géneros se crean a partir de una práctica sexual concreta. Los filmes entonces, abandonan definitivamente la trama argumental para hilar una serie de escenas en las que se practica el tipo de sexo del género al que pertenece. Uno de los formatos que prolifera en estos momentos es el de la compilación, una especie de recopilación de "mejores escenas", que conecta con formatos anteriores como los *loops* de antes de que la industria del porno se estableciese como tal.

Por lo comentado hasta ahora en relación a la función narrativa, simbólica, semántica y discursiva que cumplía el plano de la eyaculación en la estructura fílmica, se produjeron una proliferación de géneros o subgéneros que tenían como elemento principal la eyaculación y el plano de dicha eyaculación. Una de las causas que estuvo presente en la multiplicación de la felación, como práctica omnipresente en la representación pornográfica, fue la aparición del SIDA. La práctica de sexo oral se presentó como un recurso para mantener sexo sin protección al mismo tiempo que se evitaban las prácticas de mayor riesgo. Del mismo modo, supuso una forma de salvaguardar la tan tocada masculinidad que había sufrido sin ser capaz de dar una alternativa acorde a los tiempos, la embestida del feminismo de la era anterior, la inseguridad de una sociedad que planteaba cambios económicos que suponían nuevos riesgos para el estatus quo de las relaciones sociales, y que ahora veía como su bien preciado era fuente de contagio, el fluido problematizado de la era Reagan. Para contrarrestar toda la imaginería creada a partir de las campañas de prevención del VIH, la pornografía se proponía crear una iconografía de la exaltación hiperbólica y fallida del semen.

Algunos de los subgéneros característicos de esta reificación de la felación con el plano de eyaculación, y el semen, reiterado hasta la saciedad:

- *Felching*: escena / práctica en la que se succiona el semen del ano o la vagina de la persona en la que se haya eyaculado. Este término lo encontramos

[556] NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Op. cit., p. 275.
[557] SLADE, Joseph W. *Pornography and Sexual Representation.* Vol. II. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 2001, p. 654.

por primera vez en un texto sobre subcultura homosexual de 1972[558]. Esta práctica se ha seguido produciendo aún después de conocer la existencia del Sida.

- *Bukkake*: género pornográfico basado en la práctica sexual que consiste en sexo en grupo donde una serie de hombres eyaculan, sobre una mujer (u hombre en el porno gay) arrodillada en el centro de la escena. Generalmente al terminar la escena la actriz se traga parte del semen, vaciado previamente en un vaso u otro recipiente contenedor. Presente en la pornografía japonesa desde los años 80 parece ser que en principio para esquivar la censura japonesa que no les permitía mostrar genitales (los bloqueaban visualmente en la escena), y se populariza a finales de la década. Al menos se ha dado una escena de bukkake en cine no pornográfico, en la secuencia final de *Morfing*, película del cineasta Carlos Atanes (30', España, 1996).

- *Gokkun*: género japonés en el que la actriz consume grandes cantidades de semen, después de la eyaculación, generalmente de un solo hombre, pero puede ser de varios. Sería una variante del bukkake, donde la actriz concluye la escena ingiriendo el semen. El nombre es una onomatopeya para el acto de tragar, en japonés. El primer gokkun tuvo lugar en 1988 de la mano de Casper Hart.

- *Facial*: se llama así al subgénero basado en escenas donde se eyacula en el rostro de la actriz (porno heterosexual) o actor (porno gay). Subgénero cuya denominación aparece desde los primeros años de 1980.

- *Pearl Necklace*: consiste en eyacular en la depresión que se produce en la base del cuello.

- *Cum swapping/ snowballing*: Cuando tras la eyaculación en la boca de la actriz, o bien ésta le pasa el semen a otra actriz, besando o escupiendo, o al actor que acaba de eyacular en su boca. Una referencia a esta práctica en la cinematografía no pornográfica aparece en *Clerks* (Kevin Smith, Estados Unidos, 1994), donde uno de los personajes es llamado Snowball por su gusto por esta práctica.

- *Creampie* (también conocido como *internal ejaculation*, *internal cum shot* o *breeding*): escenas o películas que consisten en eyaculaciones internas en ano, vagina o boca, en las que tras la eyaculación, sigue un plano en el que se recoge el orificio donde se ha eyaculado expulsando semen. Este subgénero se hace habitual a principios de 2000, siendo una práctica de riesgo, como otras que se darán pasada la primera alerta producida por el Sida.

La representación de la eyaculación, el *money shot* o *cum shot* ha sido territorio casi exclusivo del ámbito de la representación pornográfica. El cine comercial no ha incurrido en visualizaciones que habrían deslizado peligrosamente el producto hacia el territorio denostado del porno, y en el terreno del arte (artes plásticas) no es hasta la década de los 90 que la eyaculación y el semen van a ocupar un lugar importante en algunos discursos, sobre todo aquellos que estarán referidos a las políticas

[558] FARRELL, Ronald A. "The Argot of the Homosexual Subculture". *Anthropological Linguistics*, 14 (1972), pp. 97–109.

sexuales y al Sida, en un contexto en el que se rechaza la sublimación, y se busca la confrontación directa de lxs espectadorxs con lo abyecto, lo sexual, lo censurado,... y donde, por otro lado, se espectacularíza el sexo hasta límites insospechados.

No obstante, en las décadas anteriores, algunas excepciones han creado circunloquios alrededor de dichas representaciones. Recordemos la presencia absoluta del plano que no vemos en *Blow Job*, de **Andy Warhol**, o la performance de **Vito Acconci** *Seedbed*, de 1972 [✪158], en la Sonnabend Gallery, en la que el artista se masturbaba mientras le hablaba a lxs visitantes desde debajo de una plataforma hecha a medida para la ocasión. Acconci, que juega con el doble sentido del título de la obra (Seedbed significa semillero), recorre el espacio reptando mientras se masturba. El vídeo grabado a partir de la obra muestra las dificultades del artista para producir ese desplazamiento, al mismo tiempo que vemos a lxs visitantes que recorren la sala donde se encuentran unos altavoces desde los que pueden escuchar al artista. Aunque podemos ver planos medios en los que apreciamos la acción de Acconci, no accedemos a visualizar la eyaculación, ni el semen.

Como habíamos comentado anteriormente, el vídeo había permitido un trabajo más directo de los artistas con respecto a la cámara, aunque parte de esa relación íntima se había venido fraguando en películas de 8mm. Los años posteriores a la revolución política de la década de los 60, el desarrollo del pop art y los discursos procedentes de las luchas de los movimientos civieles, feministas y homosexuales fueron el caldo de cultivo para algunos de los desarrollos que se llevaron a cabo en las décadas siguientes en el ámbito de las artes plásticas. Con la crisis del Sida, esa relación estrecha entre lo subjetivo y lo político, "lo personal es político" que habían venido diciendo las feministas, denunciando los límites férreos establecidos entre ambos territorios ficticiamente construidos, se acentúa. La política se imprime en los cuerpos y en las tumbas con una indecencia abrumadora. Es en este momento que los fluidos corporales se colocan en la primera línea de fuego: la sangre y el semen principalmente, se convierten en víctimas y verdugos de una pandemia que se adapta al discurso de contaminación. El semen y las eyaculaciones salen del territorio de lo pornográfico, del discurso celebratorio de la masculinidad, para hablarnos de fantasmas vitales, de hipocresía política y para denunciar la economía del horror que tan beneficiosamente estaba siendo manejada.

En este contexto tienen lugar obras como *A Fire in My Belly* de **David Wojnarowicz** [✪159]. Realizada entre 1986 y 1987, y grabada en super 8mm, la obra es un audiovisual de 13 minutos, incompleta (en uno de los textos aparece "Film In Progress, David Wojnarowicz, 1986-7."), con un montaje rápido e híbrido de imágenes en blanco y negro y color, de calles y espectáculos de Méjico, un país al que Wojnarowicz había viajado recientemente, de maquetas de ojos ardiendo y de globos terráqueos, de máscaras y su propia boca cosida con hilo rojo [✪160], de cuencos de sangre [✪161] sobre los que caen monedas, de crucifijos rodeados de hormigas [✪162] y de un cuerpo masculino, que se desnuda [✪163], se masturba [✪164] y se insinúa cómo eyacula [✪165]. El cuerpo (que aparece por primera vez desde un plano cenital) es de un hombre joven que, según se va desnudando, muestra una camiseta interior negra con unas letras, números romanos LXXXVII (87) [✪166]. Después de quitarse la ropa, comienza a masturbarse. El plano desde el que tenemos acceso a la imagen es un plano americano que excluye el rostro, sólo vemos el fragmento de cuerpo desde los hombros. Los planos siguientes son primeros planos del pene y la mano. La iluminación de la escena está realizada con luz estroboscópica, de tal forma que parecemos asistir a

la discontinuidad visual que se produce en una discoteca, muy acorde con la cultura del videoclip y las experimentaciones que se estaban llevando a cabo en esos momentos en el videoarte[559]. Pero la discontinuidad es un elemento central en este trabajo, pues asistimos a insertos de imágenes aparentemente inconexas, en la línea del montaje conceptual de Kuleshov. Aunque no se llega a presentar un cum shot en toda regla, que se produce en una de las elipsis del montaje, hay un acercamiento visual a través de los planos al pene, seguidos de unos planos más poéticos que pornográficos de lo que pretende ser semen o agua o... sobre un fondo negro. La hipervisión desterrada por completo, el plano pornográfico se vuelve artístico.

Un extracto de este metraje fue usado por Wojnarowicz y Rosa von Praunheim en la película de esta última: *Silence = Death* de 1989 [✪167]. Y una edición de 4 minutos de este extracto se utilizó en la exposición de la National Portrait Gallery: *Hide/Seek: Difference and Desirer in American Portraiture* (30 octubre 2010 – 13 febrero 2011)[560], con una banda sonora añadida de las palabras de Wojnarowicz en la manifestación de ACT-UP de junio de 1989.

El año (1987) en que Wojnarowicz realiza *A Fire in my Belly*, le detectan VIH, en noviembre de ese mismo año muere el que había sido su amante y mentor, el fotógrafo Peter Hujar, víctima de la enfermedad. Aunque muchxs hayan sido lxs críticxs que se hayan empeñado en defender la idea de que esta pieza no tiene nada que ver con el Sida, las conexiones son obvias. En una carta escrita en 1988 a Barry Blinderman, comisario de una retrospectiva de Wojnarowicz (*Tongues of Flame*), el artista explicaba cómo *A Fire In my Belly* tenía que ver con mitos ancestrales y sus correspondencias en la sociedad actual, con estructuras de poder y control[561].

> *"The film deals with ancient myth and its modern counterpart. It explores structures of power and control –using at times the fire ants north of Mexico City as a metaphor for social structure."*[562]

Estas palabras, que han servido en muchos casos para apoyar la tesis de la independencia de la obra con la crisis del Sida, nos parecen precisamente reveladoras de cómo aquélla atravesaba de parte a parte esta pieza audiovisual. Una pieza que además nos confirma la otra vertiente que tuvo la crisis de identidad masculina a lo largo de los 80, cuando el semen se devaluaba paso a paso, y cómo el derroche pornográfico luchaba en dos frentes: reclamando el valor del poderoso y esencial fluido masculino, y proporcionando elementos de desidentificación con la enfermedad que se extendía por Estados Unidos, en las masculinidades erróneas.

---

[559] Que funcionaban conectadas de alguna manera con las experimentaciones del medio cine llevadas a cabo en las primeras décadas del siglo XX.

[560] Los diferentes procesos de censura que la obra de Wojnarowicz ha sufrido llegan hasta nuestros días. Véase: http://www.nytimes.com/2010/12/11/arts/design/11ants.html?pagewanted=all (Consultado 03/04/2012)
http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/12/09/AR2010120905895.html (Consultado 08/04/2012)
http://elpais.com/diario/2011/02/08/cultura/1297119602_850215.html (Consultado 09/04/2012)
Una web dedicada exclusivamente a este caso: http://artpositive.org/ (09/04/2012)

[561] Entrevista en la que Wojnarowicz relaciona las políticas de control de la información del Sida con las polémicas en relación a los fondos públicos para el arte. http://vimeo.com/14279625 (Consultado 03/04/2012)

[562] David Wojnarowicz en: CARR, Cinthya. *Fire in the Belly: the life and times of David Wojnarowicz*. New York: Bloomsbury, 2012, p.2.

4.6.- Del porno como género a los géneros del porno.

> *"What has become increasingly evident is that the feature-length hard-core narrative constituted merely an entr'acte between reels of esentially plotless underground stag movies in the years 1908 to 1967 and the similarly plotless ruttings of porn in the video age (emerging in the mid-1980s and continuing to the present)"*[563]

La irrupción del vídeo tuvo importantes consecuencias dentro de la industria cinematográfica. Como ya se comentó en apartados anteriores, Hollywood comienza a explorar otro tipo de público en las salas de los cines, la exhibición de películas pornográficas se retira del gran público y se vuelve a recluir en los espacios apartados de los que había salido a principios de los 70. El cine pornográfico se retiraba de las grandes avenidas, se apartaba del espacio público (de *ese* espacio público) y el vídeo doméstico lo dirigía hacia el interior de los hogares. A fin de cuentas se puede interpretar como un movimiento lógico. Tras la aclamada recepción que el porno tuvo en las grandes salas de cine y en algunos de los medios de comunicación, el sexo podía introducirse en el hogar privado y la familia. Los hábitos de consumo van a cambiar radicalmente acordes con otros cambios sociales que se produjeron en la década de los 80. Y el vídeo sería el nuevo electrodoméstico de los hogares, un aparato familiar y personal, que en su doble vertiente pervertirá el sentido de la visión en el hogar.

La **familia**, tras los últimos coletazos de la revolución de los 60 tanto en Europa (sólo algunos países de Europa, pues recordemos que España llegó a la revolución sexual un poco tarde y trasnochada) como en Estados Unidos, vuelve a estar a la alza. El estado del bienestar se reinterpreta en términos de individualidad unifamiliar, poder adquisitivo y valores morales estándar. Las políticas económicas liberales necesitaban un núcleo fuerte familiar donde se asentasen las necesidades de consumo masivo que moverían el motor de la nueva economía. Un lugar de producción de individualidades productivas que respondiera a los nichos de consumidores que sería necesario saciar en el nuevo orden mundial. Una familia en la que el miedo al exterior se difundiera como la pólvora, que estuviera dispuesta a utilizar la violencia para salvarse a sí misma, a su país o a su moral de todo aquel que osase ponerlas en peligro. Una fabrica de sueños posibles donde el poder, el lujo y la conquista ocupase la sala de estar y las mentes de cada uno de sus miembros, mientras la mediocridad se va instalando en su día a día rutinario.

En este momento ideológico aparece y se establece el **vídeo doméstico** en la tranquilidad del hogar. Y el vídeo tenía unas características revolucionarias: la primera de ellas es el hecho de que se pudiera controlar la proyección de la película. La aparición del mando a distancia y su aplicación a los reproductores de vídeo consiguen reducir drásticamente la necesidad del argumento en las películas pornográficas. Al mismo tiempo comienza el negocio del alquiler y compra de vídeos para uso individual o familiar. La producción de películas pornográficas se dispara, la competencia se acrecienta, los presupuestos se reducen y la calidad, consecuencia de todo esto, baja considerablemente.

---

[563] SCHAEFER, Eric. "Gauging a Revolution: 16 mm Film and the Rise of the Pornographic Feature". En: WILLIAMS, Linda. *Porn Studies*. Op. cit., p. 371.

El **cine comercial** entró en crisis, e ideó nuevas fórmulas, ya referidas, que le ayudarían a afrontar la nueva situación. El **cine pornográfico** deja de pertenecer a la estructura cinematográfica y pasa a ser consumido como un producto más para el hogar. Una de las consecuencias más evidentes es que asume la lógica económica de estos productos. Apenas existen provisiones de material para satisfacer al mercado (el número de hogares es considerablemente mayor que el número de salas de cine), con lo que surge la necesidad del aumento de producción, al mismo tiempo que la especialización y la creación de la necesidad del producto específico, casi individualizado. Este proceso, que tiene que ver con la creación de nuevos nichos de mercado en constante renovación, cada vez más específicos, ayuda a la producción económica y a mantener un consumo masivo y constante, donde los perfiles de lxs consumidorxs se irán diversificando para dar más cabida a los nuevos productos.

Una de estas tecnologías será la confluencia de **diversidad y uniformidad** que se produce en el ámbito de la pornografía. Al mismo tiempo que proliferan los géneros en esa lógica de producto individualizado y privado, se establecen códigos de producción más homogéneos hasta el punto de que la sexualidad queda supeditada a un catálogo de "normalidades" y "anormalidades", que hacen inocua la representación de cualquier práctica, al encontrarse las subjetividades insertas en una economía de cuotas preestablecidas de normalidad. La producción de prácticas sexuales deviene en código cerrado de representación. Hemos podido comprobar cómo en 1984 ya se podían establecer códigos de representación cerrados, así como una serie de números sexuales que llevan una progresión y que suponen la estructura narrativa de la mayor parte de las producciones pornográficas de los primeros años de la década de los 80. Aunque, en los primeros años de esta década, la explosión del vídeo no había llegado a su punto máximo, ya existía un camino abierto que aventuraba lo que iba a ser el desarrollo de la nueva tecnología en los siguientes años.

> *"Throughout the 1980s the home video explosion pushed pornography in new directions. Home use of VCRs had been virtually unheard of at the start of the 1980s, but rose quickly. By 1985, VCRs had already penetrated 10.5 percent of television households in the US. As the number of VCRs in America rose from under 2 million early in the decade to over 62 million (roughly two-thirds of American households) by the end of the 1980s, the need for new adult product increased dramatically. And with an increased audience came a product that could, and often did, appeal to a wider variety of sexually explicit themes."*[564]

Esta variedad de temas se iría incrementando exponencialmente a partir de los primeros años de 1980, según se iba incrementando la demanda de reproductores de vídeo, se iba consolidando el mercado de alquiler y compra de vídeos, y según iba cambiando el perfil de consumidorxs del producto y se iba interviniendo a través del marketing en esos perfiles. Del mismo modo, la proliferación de discursos sobre el sexo que se producen a lo largo de la década tendrá una repercusión directa en la cantidad, variedad, especificidad y uniformidad del producto pornográfico vídeo. Los desarrollos en sexología, terapias sexuales, discursos académicos sobre el sexo, creación de departamentos sobre sexualidad, la especialización médica, psicológica, el Sida, los

[564] PIPE, Roger T. "Something for Everyone. Busty Latin Anal Nurses in Leather and Glasses". En: MONROE, Dave (ed.). *Porn - Philosophy for Everyone: How to Think With Kink*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2010, p. 197.

planteamientos sobre sexo seguro, las luchas antipornografía - prosexo, la economía neoliberal, ..., todo ello producirá un incremento sin precedentes en la producción pornográfica y desplegará un **catálogo** de géneros y subgéneros dentro de la industria pornográfica, impensable sin la plataforma tecnológica, económica y social que la precede y acompaña. Este catálogo, que no es más que una dispersión de temáticas, títulos que diversifican el producto en aras de una mejor comercialización y que está en los primeros años de la década de los 80 aún en sus comienzos, ya se estructuraba a partir de constructos biopolíticos de sujeción de cuerpos, sexualidades e identidades. De esta forma, nos vamos a encontrar con que la mayoría de las categorizaciones que pueden realizarse utilizarán como criterios: la práctica principal de la cinta (aunque en la mayoría nos vamos a encontrar con el hecho de que se dan diferentes prácticas, no obstante, la razón para destacar una sobre otras se corresponde con una estrategia de marketing que hace del producto un producto específico para una clientela que busca especialización), tipos de cuerpos, de actrices sobre todo, e identidad sexual de lxs participantes. Atrás van a quedar categorías basadas en cuestiones cinematográficas. De alguna manera existe una conexión entre la producción de pornografía en los años 80 y la representación sexual de las stag movies, cuyo fin último parecía tener que ver con cierta "ilustración" (en el sentido de ilustrar con imágenes cuestiones referentes a la actividad sexual y de ilustrar en el conocimiento sexual a aquellxs que devienen espectadorxs) en los asuntos sexuales de una población que parecía demandar cierto conocimiento sexual.

El que podemos considerar el principal género[565] que aparece en esta época es la **compilación.** No se trata de producciones nuevas, sino que se editan los momentos sexuales de escenas de películas pornográficas.

La lógica de la compilación tiene que ver, entre otras cuestiones, con las posibilidades que ofrecía la nueva tecnología. Un avance de lo que décadas más adelante se producirá con los nuevos formatos en la red. La compilación recoge los momentos de clímax de escenas sexuales de películas anteriores, con una estrategia que se comunica con los procesos de apropiación y postproducción que nos vamos a encontrar en otros ámbitos. Uno de ellos es la **producción artística**. Es obvio que hablamos de intencionalidades completamente diferentes (en el caso de la pornografía la intención de la compilación es excitar, en el caso de las obras de arte que utilizan estas estrategias la intencionalidad es crítica, o reflexiva (aunque interactúen con la excitación y el deseo), llamando la atención sobre relaciones entre elementos aparentemente alejados, contextos totalmente específicos (la compilación pornográfica se produce con material del mismo ámbito, en el caso de la "compilación" artística, se suele establecer un metalenguaje con diferentes espacios de la visualidad) y puntos de vista desiguales (en esta producción pornográfica el punto de vista no es crítico sino acomodaticio y económico, en la producción artística sería la crítica o la reflexión el lugar desde el que se dirige la mirada).

[565] Hablamos de géneros pornográficos porque entendemos que la pornografía tiene entidad suficiente para no ser considerada un género más de la cinematografía. Sus canales de distribución, lógica empresarial, presencia cultural,... la hacen valedera de ser entendida y analizada como entidad con autonomía. No obstante, esa autonomía no significa independencia. A lo largo de la investigación venimos explicitando los modos en que la cinematografía y producción audiovisual pornográficas pertenecen al mundo visual y se interrelaciona con los discursos y estrategias de otras plataformas visuales.

Si bien, en el caso de la obra de arte el propósito es la descontextualización, la reflexión y crítica, muchas de las veces, de la simultaneidad de mensajes visuales que componen el paisaje social, la posibilidad de establecer significados a partir de la conjunción (y, por tanto, suma) de los significantes visuales, en el caso de la pornografía nos desplazamos más hacia el campo de la hiperestimulación (visual y sexual) a partir de la representación de momentos o escenas de clímax cinematográfico. El corte o la pérdida de narratividad en un caso supone la acumulación de significados en otro, o la deconstrucción de las relaciones estables entre significantes y significado. Un ejemplo de ello es uno de los primeros trabajos artísticos en este sentido, llevado a cabo por Dara Birnbaum, *Technology/Transformation: Wonder Woman* (5:50 min, color, sonido, 1978-1979) [✪168]. En esta pieza la artista se apropia de imágenes de la famosa serie de televisión *Wonder Woman* (ABC, 1975–1979) [✪169], basada en un cómic de 1941 de William Moulton Marston [✪170], que gira en torno a las aventuras de una de las primeras superheroínas del cómic. Birnbaum se apropia de las imágenes de la serie de televisión y crea un collage en el que se repite insistentemente el momento de transformación en medio de intensas explosiones entre una mujer corriente vestida con traje de chaqueta masculino y una superheroína en biquini patriótico. Este clímax transformador y su reiteración hiperbólica crea un movimiento en el que la protagonista se asemeja a las muñecas de las cajas de música que giran sin sentido sobre sí mismas. Birnbaum deconstruye así la imagen de la mujer en la televisión y en la cultura popular mediante la reapropiación, descontextualización y, sobre todo, reiteración de las escenas que arranca de la línea narrativa de la serie para reubicarlas en el nuevo producto visual fragmentado.

Aunque la producción de compilaciones en la pornografía no parece revestirse de complejidades metavisuales como las referidas, no debemos perder de vista que la repetición descontextualizada de escenas de clímax de la representación sexual supone un catálogo que fuerza el régimen escópico de nuestras sociedades hacia el consumo, no ya de objetos, ni de información, sino de emociones y sensaciones. El carácter performativo de la reiteración hiperrepresentada supone un salto cualitativo en la forma en que se exhibe y consumen esas imágenes, en un panorama donde ha cambiado la estrategia de relación con la imagen en pantalla. En ese sentido, entendemos que el **ámbito televisivo** nos puede prestar las mejores herramientas para entender cómo y por qué aparece la compilación en el negocio de las cintas de vídeo en los primeros años de 1980. La repetición en el campo de la industria televisiva tiene que ver con la lógica del mercado en la que se tiende a repetir aquello que ha tenido éxito con anterioridad. Esto es especialmente cierto en el caso de productos de ficción y formatos. Anna Tous[566], en el análisis que realiza de los cambios acontecidos en la televisión y su relación con la estrategia de la serialidad, señala como dispositivos de repetición la *"prosecución hipertextual*", temas que tienen continuidad con variantes argumentales, la "*tematización*", "*clonación*" o "*copy-cats*", que se refieren a la continuidad temática, las "*franquicias*", continuidad espacial en la misma cadena de series que a partir de un modelo genera clonaciones del mismo producto y los "*spin-offs*" continuidad de personajes para la misma cadena. Al final lo que se produce es que se multiplican determinados modelos en un intento de diferenciación que acaba haciéndolos idénticos.

El origen de este fenómeno televisivo *"se encuentra en la producción de series prácticamente clónicas como método de competencia entre las cadenas herzianas, en*

[566] TOUS, Anna. *La era del drama en televisión*. Barcelona: UOC, 2010.

los años 80. Dinastía (Dinasty, ABC: 1081-1989) fue la respuesta de ABC al Dallas de CBS (1978-1991), que contraatacó con Falcon Crest (CBS: 1981-1990). El fenómeno se multiplica en la era cable y la diversificación de canales."[567] Un proceso que funciona a partir de mecanismos de hipertextualidad interna.

Este proceso va en detrimento de la creatividad y la calidad de los productos. Y tiene que ver con un cambio producido por la convergencia de plataformas televisivas diversas y, posteriormente, con la confluencia de dispositivos electrónicos que introducen la figura de lxs espectadorxs como agentes en la producción televisiva. Lo que resulta curioso es que la multiplicación de canales, la diversidad de plataformas y la variedad de dispositivos produce una fuerte homogeneización de los productos visuales que se ponen en circulación. La competencia y el mercado hacen que la rentabilidad del producto visual sea el baluarte de una nueva era televisiva.

Siguiendo a Casetti y Odin[568], Eco[569], Olson[570], Carlón[571], Missika[572], y Imbert[573], Tous nos habla de tres momentos en la televisión: la paleotelevisión, la neotelevisión y la metatelevisión o postelevisión, tres momentos diferenciados en la producción audiovisual. En la primera fase estaríamos hablando de una programación bien estruturada, jerárquica, con intencionalidad educativa. La era de la neotelevisión, coincidente con la introducción de las cadenas privadas, aplica la lógica del segmento y su estrategia es la hiperfragmentación. Es, ante todo, productora de realidad, modificando ésta a través de la producción de imágenes y hechos. En este modelo las personas se convierten en personajes. Otra de las características sería la hipervisibilidad, la espectacularización y la formación de espectadorxs más exigentes, que se centran en sí mismos, abandonando el interés en el exterior, a menos que sea en clave morbosa y anecdótica.

La nueva era televisiva (la de la metatelevisión) es la de la proliferación de cadenas públicas y privadas. Las emisiones por cable y la expansión digital diversifica aún más los canales de recepción. La televisión se vuelve totalmente autorreferencial, se producen expansiones hipertextuales e hibridaciones de géneros y medios. La línea entre ficción y no ficción desaparece. Si en la neotelevisión lxs espectadorxs eran el centro de atención, en la era metatelevisiva el propio medio es el eje de producción.

---

[567] Ibidem, p. 67.

[568] CASETTI F.; ODIN R. "De la paleo- a la neo-Televisión. Approche semio pragmatique". *Communications* , 51 (1990), pp. 9-26.

[569] ECO, Umberto. "TV: la transparencia perdida". *La estrategia de la ilusión* (Primera edición: "TV: la transparenza perduta". *Sette anni desiderio*. Milano: Bompiani, 1983). Barcelona: Lumen, 1986, pp. 200-223.

[570] OLSON SCOTT, R. "Meta-television: Popular Postmodernism". *Critical Studies in Mass Communication*, 4 (1987), pp. 284-300; OLSON SCOTT, R. "Reading Meta-Television: A New Model for Reader-Response Criticism." *Annual Meeting of the International Communication Association* (40th, Dublin). Dublin: ERIC, Educational Resources Information Center, 1990.

[571] CARLÓN, M. (2005). "Metatelevisión: un giro metadiscursivo de la televisión argentina". En: LACALLE, R. (Coord.). *De Signis 7/8. Los formatos de la televisión*. Barcelona: Gedisa, 2005, pp. 147-158.

[572] MISSIKA, J.L. *La fin de la télévision*. Paris: Seuil, 2006.

[573] IMBERT, G. "Violencias simbólicas y juegos con los límites en la postelevisión". En: FERNÁNDEZ VILLANUEVA, C.; REVILLA CASTRO, J. C. (coord*.). Políticas sociales en Europa. Violencia en los medios de comunicación*, 21 (2007) Barcelona. (Primera edición: "Violences symboliques et jeu avec les limites dans la néo-television." *Violence dans les médias. Les Politiques Sociales*. Vol. 1 y 2 (2006) Bruselas).

El formato de la **compilación**, el género pornográfico que aparece a principios de los años 80, y que marcará una tendencia en la producción pornográfica, es un formato que pertenece a la era de la neotelevisión, a la lógica de producción del videoclip, al momento del mando a distancia y su combinación con los reproductores de vídeo que han proporcionado la posibilidad de controlar el flujo de imágenes de la pantalla de la televisión. La compilación obedece, por tanto, a la lógica hiperfragmentaria de la hipervisión, del segmento, de la hiperproducción de placer en flujos condensados de imágenes autocontroladas. Lxs espectadorxs saben lo que quieren ver y exigen a la industria que se lo proporcione. Pero el producto resultante no revierte en la individualización que promete, sino que la diversificación, como comentábamos más arriba, conforma la uniformidad. Lo que va a pasar con el resto de géneros del momento va a seguir esta lógica de homogeneización, un catálogo amplio que recoge la pérdida de calidad del producto pornográfico.

> *"The popularity of such tapes (some of which are organized around types of sex scenes such as anal or oral) suggest an uneasy and perhaps forced relationship between the scenes themselves and the original narrative context in which they appeared. (...) These porn compilation tapes almost announce that they are nothing but "getting down business" by dispensing with the usual preliminaries. As such they may have an honesty to them that reflects back on the form from which they come."*[574]

Las compilaciones también se extendieron por una razón de rentabilidad del nuevo mercado. La disponibilidad de material pornográfico, cuando irrumpe en escena la cinta de vídeo, era bastante reducida. Hay que tener en cuenta que se proyectaban películas en los teatros autorizados para ello (que no eran demasiados) y que esas proyecciones permanecían en cartel al menos una semana. Cuando se introduce la exhibición en los hogares, hubo que inventar nuevas fórmulas que llenaran el espacio de un mercado con una demanda que excedía exponencialmente a la oferta de productos. Igual que ocurrió con las primeras emisiones de la MTV, el formato collage o la repetición y reciclaje de material anterior supuso una salida hasta que la producción se adecuase al nuevo perfil de la industria. El tipo de compilaciones que nos vamos a encontrar en los primeros años se clasifican o bien por estudios como las compilaciones Diamond, o bien por género, como *Chocolate Delights* (1985), la serie de *Bizarre Encounters* o la de *Black and Blondes*.

Las primeras producciones de principios de los años 80 solían mantener una lógica creativa parecida a las películas de la década anterior, pero la posibilidad de ver pornografía en la intimidad del hogar, así como la creciente demanda y la ampliación sin precedentes de la audiencia, junto con las condiciones del nuevo negocio, pronto propiciaron una especialización del producto, ofreciendo catálogos de prácticas sexuales que marcarían las tendencias de la industria para las próximas décadas y que perfilarían los nuevo códigos de producción y recepción de la representación del sexo. Una de estas convenciones fue la inclusión, en prácticamente todas las producciones heterosexuales, de una escena lésbica. Las condiciones en las que esto se produce, así como las consecuencias que provoca serán analizadas más adelante. Baste decir aquí que en los primeros años de la década de los 80, mientras se ajustaba la industria a la nueva

[574] LEHMAN, Peter. "Revelations about Pornography". En: LEHMAN, Peter (ed.). *Pornography: Film And Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2006, p. 92.

situación se iban asentando algunas de las leyes de la representación pornográfica, cuyos principios esenciales no variaron sustancialmente en la década siguiente.

Dentro de esa experimentación con las nuevas representaciones sexuales, así como con el nuevo mercado, se elabora un catálogo de géneros pornográficos que giran en torno a las características sexuales y físicas de los participantes en la película y las prácticas sexuales que se representan.

En relación a los títulos de los catálogos que podemos encontrarnos en esos primeros años, tenemos que decir que no es, ni mucho menos, el abanico explícito que se va a configurar a lo largo de la siguiente década. Los títulos no representan en esos primeros momentos, en los que la industria se estaba adaptando a la nueva situación la especificidad que desarrollará más adelante. No obstante se perfilan ya algunas constantes que se van a mantener en las décadas posteriores.

Hemos referido con anterioridad que las categorías que nos vamos a encontrar en la producción de vídeo, dentro de la industria pornográfica, van a estar referidas tanto a las características de actores y actrices, como al tipo de prácticas predominantes en la cinta. Podemos entonces clasificar el material analizado en las siguientes categorías[575]:

1. **Edad** de lxs actores/actrices.- la edad, tanto de las actrices como de los actores, es superior a la norma que se va a establecer, y que se irá haciendo visible desde mediados de los ochenta, en la década de los 90. En esta década seguirán trabajando estrellas del porno con más edad pero constituirán géneros específicos, siempre referidos actrices, como las *MILF* (Moms I'd Like to Fuck/ Mamás a las que me gustaría follar), *Mature* o *Oldies*. Sí nos encontramos con un género que se hará muy popular desde entonces, el de las *Teenagers* (jovencitas, adolescentes). Este género aparece de forma explícita en los títulos de las cintas, bajo tres formatos. Uno de ellos hace referencia directa a actrices adolescentes (*Teenage Games*, Hal Freeman, 1985) o jóvenes (*Young and Innocent*, Beau Janson, 1981), otro utiliza la apariencia juvenil de las actrices (*Babe Cakes*, Bob Chinn, 1986) y otro formato nos adelanta en el título la pertenencia a un género que se irá incrementando al ritmo del intento de regulación del mismo (*Confessions Of A Nymph*, director desconocido, 1984) [✪171].

   Llama la atención, igualmente, el hecho de que asistimos en estos primeros años a un género que publicita la adolescencia de las actrices y que en cambio no cumple con dicha promesa en muchos de los casos. Una cuestión que se solventará a medida que el género teenager se expanda y adquiera la relevancia que ha mantenido durante las últimas décadas y que, si bien ha sostenido de forma lo más estricta posible las nuevas normativas[576] sobre la edad de las actrices, ha trabajado con actrices cada vez más jóvenes.

[575] Esta clasificación del material audiovisual pornográfico de los primeros años de los 80 se ha elaborado a partir de varias fuentes: la *IFDA* (Internet Adult Film Database), *AVN* (Adult Video News), el *Informe Meese*, la *Warashi Asian Pornstars Database*, así como catálogos de distribuidoras como *Caballero* o *Scala*.

[576] No hay que olvidar las polémicas que a lo largo de los años se han producido con respecto a la edad de algunas de las actrices que trabajaban en la industria pornográfica. En 1986 la actriz porno Traci Lords revelaba su edad real: 18 años. Pero su carrera en la interpretación del porno ya llevaba años desarrollándose. Así, Lords había interpretado un importante número de películas siendo menor de edad (*Lust in the Fast Lane*, Adam, 1984; *Miss Passion,* Suze Randall, 1984; *Talk Dirty to Me Part III*, Ned Morehead, 1984), material que quedó vetado a la sociedad estadounidense, facilitando el mercado negro

2. **Raza / Etnia.** Otros de los géneros que vemos aparecer desde los primeros años de la revolución del vídeo son aquellos relacionados con la raza o etnia de actores y actrices en escena. Aunque, como el resto de géneros se irá especializando aún más con el desarrollo de las nuevas estructuras de la industria, nos encontramos desde los primeros momentos con subdivisiones bastante prolíficas en títulos. Los principales:

   - ***Asian / oriental / japanese***. Dos variantes se pueden apreciar en estos primeros años. Uno de los subgéneros estaría referido a asiáticas en general, donde actúan actrices de diferentes procedencias, el género japonesas que puede ir asociado a prácticas de bondage, y otro género en el que participan actrices con rasgos asiáticos y donde la temática introduce las relaciones políticas entre Estados Unidos y China o Vietnam. Un ejemplo de ello es la película *Yellow Fever* (Drea, 1984) [✪172,173], cuya carátula la publicita como la obsesión por mujeres orientales de un excombatiente en Vietnam. El argumento está repleto de visitas a Chinatown, galletas de la suerte y trampas al protagonista. Mientras que las referencias a Japón se relacionan principalmente con las habilidades o peculiaridades de las prácticas sexuales "exóticas", las referencias a China se enlazan con argumentos de espionaje y thrillers como base argumental (un reflejo de los discursos desarrollados dentro del cine comercial).

   - ***Chocolate / Ebony / Black***. En la producción interracial que incluye personajes negros se pueden hacer algunas subdivisiones más: todos los personajes son negros (*Chocolate Cherries*, Andrea Scott, 1984) [✪174], los personajes femeninos son negros y los masculinos son blancos y negros (*Black Magic*, Charlie Diamond como Phil Prince, 1985), los personajes femeninos son negros y los masculinos blancos (*Black Throat*[577], Gregory Dark, 1985) [✪175], los personajes masculinos son negros y blancos y los femeninos son blancos (*Caught from Behind 5*, Hall Freeman, 1986), los personajes masculinos son negros y los femeninos son blancos; los personajes tanto femeninos como masculinos son negros y blancos (*Black Bun Busters*, Junior 'Speedy' Bodden, 1984).

   - ***Indian***. Éste no podemos considerarlo un género tal cual, dado el poco material encontrado, pero nos parecía interesante incluirlo como parte de la transformación que va a darse en los años siguientes, en cuanto a la representación de la raza dentro de la pornografía, donde la relación con el pasado indio del territorio de mayor producción de pornografía no se va a ver reflejada. *Indian Lady* (Ray Dennis Steckler, 1981) [✪176] sería el ejemplo de este tipo de producciones que, aun siendo más numerosas en la década de los noventa, nunca va a ocupar la prevalencia de otras categorías.

---

del mismo. Una vez que esto había ocurrido la producción de la recién mayor de edad actriz se disparó en ventas y alquiler.

[577] Esta película incluía también en su versión original a una actriz blanca, Traci Lords. En una edición posterior, las escenas con aquella fueron excluídas por ser menor en el momento de la producción. Llama la atención la carátula con la que la película se distribuyó, y que refuerza aún más la asociación pretendida entre raza negra y animalidad.

3. **Sexo de lxs participantes.** Cuando el vídeo se introduce en la industria del porno, es decir, cuando aparece el vídeo, la pornografía gay es ya un negocio que corre paralelo a la pornografía mainstream que es heterosexual. El género Gay, por tanto, no puede considerarse simplemente un género más del porno porque tiene entidad dentro de la industria para ser considerado al mismo nivel que el porno heterosexual. Aunque estas cuestiones serán tratadas más adelante, hay que decir que desde la entrada del vídeo, la pornografía gay se va a diversificar en géneros diferenciados de los del porno heterosexual (un ejemplo de ello lo constituye el género *Foreskin*, que gira en torno a actores que no están circuncidados). El porno gay y el porno heterosexual se van a distribuir de forma diferenciada, y su acceso en la calle también va a estar separado de tal forma que los títulos de las cintas no tienen que especificar si se trata de pornografía heterosexual u homosexual. Aunque todos los títulos que incluyan mujeres, chicas, lolitas,... pertenecerán al porno heterosexual, así como los títulos que incluyen a chicos (Boys) son siempre títulos de pornografía gay.

   En cuanto a los títulos de prácticas lésbicas, se encuentran pocos en los catálogos de la época, aunque como comentaremos más adelante la escena de sexo lésbico se convierte en obligatoria dentro de la ponografía heterosexual convencional. En el apartado bisexual, y salvo algunas excepciones, lo que nos encontramos son cintas con escenas donde participan dos o más actrices con un actor.

4. **Prácticas sexuales.** Las prácticas sexuales de las cintas van a componer un abanico de títulos que se aglutinan en torno a unas cuantas predominantes. Así, tenemos:

   - ***Sexo Anal***. Es el género que prolifera en estos primeros años. La producción de cintas de vídeo relacionadas con la práctica de sexo anal se dispara desde los primeros años de vida de los reproductores de vídeo. Una práctica hardcore considerada entonces extrema, que una vez que las películas pasan a ser vistas en la seguridad de los hogares se extiende como uno de los productos audiovisuales más demandados por el público heterosexual.

     "Anal sex was always a leading contender. A frequent area of exploration in early adult films, anal sex became a full-time focus in the new video-dominated pornographic landscape of the 1980s. No longer just a flavor in the sexual stew, anal sex became the main course."[578]

     Títulos como *Anal Angels* (Ron Jeremy, 1986) [✪177] o *Anal Invasion* (director desconocido, 1986) resultan suficientemente explícitos como para señalar que nos encontramos ante un género pornográfico tal cual. El vídeo permitió a la sociedad heterosexual seguir los comportamientos descritos por Alfred C. Kinsey, cuando ya en 1948 mencionaba que el 11 por ciento de los hombres que participaron al estudio realizado, habían practicado sexo anal[579].

     La representación de sexo anal está incorporada a los cuerpos según un esquema que asocia, en la pornografía heterosexual, la penetración por parte del pene del protagonista masculino en el ano de la protagonista femenina. Algunas excepciones encontradas nos hablan del grado de experimentación que

[578] PIPE, Roger T. "Something for Everyone. Busty Latin Anal Nurses in Leather and Glasses". En: MONROE, Dave (ed.). *Porn - Philosophy for Everyone: How to Think With Kink*. Op. cit.
[579] KINSEY, Alfred C. *Sexual Behavior in the Human Male*. Op. cit.

aún se podía apreciar en la época, aun cuando la ampliación de público que había provocado la aparición del vídeo haría que, en un primer momento, las productoras no se atrevieran a innovar. En *Bizarre Moods* (director desconocido, 1982)[580] [✪178] una espléndida Vanessa del Río [✪179] tiene una escena con uno de los actores en la que ella le penetra analmente con un dildo al mismo tiempo que le practica una felación. Eso sí, para que la producción de determinadas representaciones no lleven a error, los títulos ayudan a ubicar al público, en este caso nos encontramos ante una práctica "bizarra", anormal, extraña, señalada, perversa.

Otra de estas prácticas que ya aparecen en algunas películas es el **Fisting** (penetración anal o vaginal con el puño). No constituye un género per se, y su presencia se ha encontrasdo en muy pocas cintas, todas ellas pertenecientes al género bizarro. Una de ellas es *Bizarre Styles* (Carter Stevens, 1983) [✪180] con Annie Sprinkle practicando un fisting.

El aumento considerable de la representación de la práctica anal aún no se relaciona con el catálogo exhaustivo de títulos extremadamente gráficos con el que nos vamos a encontrar a partir de la década de los noventa, pero estas escenas en la producción pornográfica heterosexual son casi omnipresentes, sólo superadas por la práctica estrella: el sexo oral.

- ***Sexo Oral***. Como decimos, la práctica sexual más representada de todo el repertorio posible. Ya hemos comentado más arriba la importancia formal e ideológica que esta representación constituye en su producción como práctica sexual. Lo que señalamos ahora es la omnipresencia absoluta que tiene dentro de la representación del sexo heterosexual, que viene dado por el hecho de que no existe, en la primera mitad de la década de los años ochenta, ningún género específico en relación a ella. Tal es su ubicuidad que sería del todo innecesario crear un género para ella, se encuentra en todas partes y, por ello, es una práctica que no se encuentra marcada, o que no lo hará hasta que entremos en la fase de hiperespecialización que va a necesitar el mercado para que la industria optimice beneficios.

  Es la misma situación que nos encontramos con la representación de escenas de **sexo lésbico**. Durante los primeros años de la aparición del vídeo, se va a ir consolidando una norma que atañe a este tipo de representaciones y que consiste en que prácticamente no haya ninguna película pornográfica heterosexual que no incluya la escena lésbica correspondiente.

- ***Bizarre*.** Como ya hemos analizado en otros apartados de la investigación, las categorizaciones ayudan a establecer criterios de normalidad y anormalidad dentro del sistema de producción de sexualidades e identidades. Desde que los catálogos de pornografía existen han supuesto una cartografía inequívoca de la

[580] Ésta, igual que otras producciones aquí comentadas, fue grabada en 35 mm. Estamos analizando el catálogo de películas pornográficas que se manejaba en los primeros años de la aparición del vídeo, no las producciones que tuvieron lugar sólo y exclusivamente en vídeo. En los primeros años de la nueva tecnología confluyeron un sinfín de fórmulas: material de 35, 16 y 8mm grabado con anterioridad que se pasa a cinta de vídeo; material que se sigue grabando en 16 y 8mm (la cinta de 35mm implicaba una complejidad en la producción que hace que se abandone en cuanto el proceso de distribución y exhibición deriva hacia el universo del reproductor de cintas de vídeo) y que se dirige como producto final a la cinta de vídeo (esta práctica se abandona desde los comienzos por el coste añadido de dinero y tiempo que suponía) y material directamente grabado en vídeo.

sexualidad permitida, validada, normal; así como de la anormal, desviada y censurada o ilegalizada. El género bizarro, está presente desde los primeros pasos de la representación audiovisual del sexo. Ya hicimos un recorrido sobre la relación entre lo exótico, lo salvaje, lo extraño y bizarro y lo sexual. El bizarro como género se incorpora a la larga tradición de exhibiciones de lo peligroso, prohibido y monstruoso. Una categoría que se ampliaría inequívocamente a partir de los últimos años de la década de los 80 y que no ha parado de crecer hasta el día de hoy. Un aviso sobre aquel espacio donde se cruzan los límites de lo posible.

Bajo el término de bizarro nos encontramos con representaciones de prácticas sexuales como el fisting (comentado más arriba), prácticas que incluyen orina (en la compilación *Color Climax – Bestseller 231*, 1980s, se muestran una serie de cortos producidos en los años 80 donde la práctica sexual principal es con la orina), representaciones de hombres leidos como heterosexuales que son penetrados por mujeres (ver el ejemplo ya señalado), transexuales femeninos pre-op (*Bizarre People*, director desconocido, 1982). Este género incluye spanking, dominación, uso de prendas de cuero, tacones altos, transexuales femeninos pre-op,... (*Divine Atrocities 2*, Kim Christy, 1983) [✪181], orgías (*Bizarre Thunder*, director desconocido, 1984),...

- ***Bondage.*** La práctica del Bondage constituye un género propio. El número de títulos que nos hemos encontrado desde los primeros años en que aparecen los catálogos de cintas pornográficas es bastante numeroso. De hecho uno de los temas preferidos de las compilaciones son las práctica bondage (*Bondage Classics 10*, director desconocido, 1986). Estas prácticas también nos las hemos encontrado en las cintas que se anuncian como protagonizadas por japonesas y de nuevo, en la categoría de *bizarre*.

- ***Otras prácticas.*** Dentro del material revisado nos hemos ido encontrando con algunas cintas que, sin constituir un género específico, apuntan la dirección que va a seguir la clasificación pornográfica de los años siguientes. Dentro de estos títulos destacaríamos: los dedicados a la zoofilia, o el número de cintas tan numeroso en el que nos hemos encontrado el uso de dildos.

5. **Otras cuestiones relacionales.** Otra de las categorías que se anuncian en estas primeras clasificaciones es el género del Incesto, así como la combinación hombre mayor-jovencita, se mantienen algunos tics de la época anterior, como la relación doctor-enferma, maestro-iniciada, así como referencias en clave de humor al prolífico campo de la sexología.

6. **Versiones.** Un último apartado se lo tenemos que dedicar a las versiones de las películas de Hollywood. Siempre en clave de humor, se ha analizado la manera en que el cine pornográfico utilizaba este tipo de re-makes para denunciar la hipocresía del cine comercial. Títulos como *E Three: Extra Testicle* (Ron Jeremy 1985) dan una idea de la ironía de los mismos.

4.7.- El Porno Vérité. John Stagliano y el Dogma del Gonzo.

Independientemente de esta proliferación de géneros dentro del cine pornográfico, que acabaría minando la calidad de las cintas, aunque multiplicando la producción en cuestión de unos años, había otro tipo de producciones que incorporaban algunos de los cambios que se producían dentro del cine convencional.

Durante los años 80 convivieron lxs directorxs que venían realizando su trabajo desde la década anterior con los recién incorporados a la industria del porno. Pero el discurso del porno ya había dado un giro. Hollywood se recuperaba de la crisis de los años anteriores e inauguraba una manera nueva de hacer cine: recuperación de los géneros tradicionales (musical, de aventuras, dramas, ciencia ficción,...). Los ambientes futuristas unidos a cuidados efectos especiales convierten el cine de Hollywood en una productora de espectáculo más que nunca. La resaca de los movimientos intelectuales venidos de Europa permitirá que algunxs directorxs se sigan embarcando en proyectos de mayor porte intelectual (Woody Allen, Martin Scorsese,...). Pero el espaldarazo final a la industria de Hollywood se lo darán producciones como *La Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) [✪182] o *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977) que inclinarían la industria cinematográfica hacia un público adolescente e iniciaría la estrategia de las sagas. Grandes producciones que requerían de una pantalla mayor para ser apreciadas en toda su extensión y como único reducto que le quedaba al cine ante la amenaza del vídeo.

Es obvio que la pornografía no podía competir con los medios de Hollywood, así que una vez relegada de nuevo a las salas oscuras o al salón de las casas, tenía que plantear nuevas estrategias para sobrevivir. Recogió del cine no pornográfico el gusto por la seriación en torno a un título que se había presentado con éxito (de ahí las segundas y terceras partes de películas que en los 70 se habían presentado como exitosas). Damiano o los hermanos Mitchell aparecieron con segundas partes, pero ya adaptados a los nuevos tiempos. *Throat: 12 Years* After (1984) [✪183] o *Behind the Green Door 2, the Sequel* (1986).

Los nuevos tiempos proporcionan un mayor acercamiento a la verdad, una necesidad de acortar planos y de poner la iluminación al servicio de la visibilidad médica, como ya hemos comentado en apartados anteriores. Pero también imponen una adaptación al clima conservador que se iba imponiendo en los Estados Unidos y Europa. Iban desapareciendo unos fantasmas pero iban apareciendo otros y esto va a repercutir directamente en la representación pornográfica.

La **estética** también se ve alterada, ya no impera un look pop, sino que se impone el *glam*[581], la sofisticación y la ostentación de las clases adineradas. No abundarán en pornografía la bohemia pero sí la riqueza. Es el momento de los seriales televisivos de ricos y famosos y la espectacularización de un modelo neocapitalista de la abundancia y la opulencia. El mundo de la música estará presente con el video clip como producto audiovisual que impondrá en algunas producciones pornográficas su estética glam y un montaje más rápido, con un uso del tiempo peculiar, repleto de elipsis y de un ritmo más acelerado. Por otra parte el vídeo le había ganado la partida al cine pornográfico, si en Estados Unidos se estrenaron 900 películas en 1984, con un 37

[581] Estética glamurosa, teatral y frívola de los años 80, que toma su nombre de un género musical nacido en los años 70 en Inglaterra y que jugaban con la ambigüedad sexual, el descaro y la estética del artificio.

% realizadas en vídeo, en 1985, un año después, ya suponían un 51 %, pasando a ser de un 96 % en 1988.[582]

Si bien hemos comentado que el argumento va decayendo en pornografía, también es cierto que se van a dar una serie de productos que versionan importantes producciones del cine no porno. Así los diferentes remakes que se ponen en circulación, algunos de ellos con bastante éxito. *Miami-Spice* (Svetlana, USA, 1986) [✪184], *Juranal Park: Beware the penisaurus* (Mitchell Spinelli, USA, 1993). Una tendencia que se mantiene aún hoy.

Aunque hemos señalado la gran masa de películas que se producen sin mucha calidad, hay que destacar la obra de algunxs directorxs que, sin salirse del código de 1984 de Rimmer, aportan un estilo personal en sus trabajos. Uno de ellos es John Stagliano.

Stagliano es uno de los ejemplos de actor que se pasa a director, una práctica común con la aparición de equipos de grabación más económicos y fáciles de usar. Su primera incursión en la industria del porno fue en 1974, como actor de una película grabada en 8mm (con anterioridad había trabajado como stripper y había realizado algún tipo de performance de sexo). Nueve años más tarde se estrenaría como director en *Bouncing Buns* (codirigida junto a Bruce Seven) con un presupuesto de 8.000 $. Para 1989 había fundado *Evil Angel*[583], cambiando el modelo de distribución de la industria, y convirtiéndose en uno de los reyes del audiovisual pornográfico (*Evil Angel Video* es responsable de la mitad de títulos lanzados al mercado cada año).

Su carrera como director se inicia cuando la revolución del vídeo está ya en marcha, lo que definirá de forma radical su manera de hacer porno y su carácter experimental. Sin sentirse sujeto a fórmulas antiguas, Stagliano transformó la manera de hacer porno y creó el género más rentable de toda la historia de la industria pornográfica: el **Gonzo**. En 1989 tuvo otra idea, creó a **Buttman.** Una nueva era del cine había comenzado.

> *"In 1989 the former stripper started making hardcore porno movies about a shy, horny guy with a camera whom he called Buttman. (...) The basic set-up remains sweet and simple: it involves Buttman –the man who loves butts- going out into the world at large, with his Hi-8 video camara, to seek out and approach attractive women. These women, who just happen to be passing by, will be persuaded, after a bit of cajoling, to show Buttman their behinds. And then, later on, they let him film them having sex."*[584]

Varias circunstancias convergen en la creación de este personaje y de este género que harán millonario a Stagliano y que alterarán el panorama de la industria pornográfica para siempre, influyendo en la producción de pornografía hasta nuestros días.

La idea que tuvo Stagliano tenía que ver con el **cambio en el punto de vista** desde el que se grababa pornografía. Si bien en la producción pornográfica se han

---

[582] ESCÓPICO, Casto. *Sólo para adultos. Historia del cine X*. Op. cit., p. 78.

[583] En 1990 se dedica a producir películas. En la actualidad es al mismo tiempo que director, fundador y propietario de la productora *Evil Angel* (que dirige junto a Tricia Deveraux, actriz porno retirada). Página web de la productora: http://www.evilangel.com (Consultado 04/10/2011)

[584] O'TOOLE, Laurence. "Who's Buttman?". *Headpress. The Journal of Sex, Religion, Death*. 24: *Powered by Love*. (editor: David KEREKES) Manchester: Headpress / Critical Vision, 2002, pp. 7-8.

alternado los planos subjetivos en la postproducción para lograr una mayor identificación con el espectador (y utilizamos aquí el género masculino con la intención de recalcar cómo una de las convenciones del porno heterosexual ha sido la creación de una perspectiva masculina de la escena, en la línea que comentábamos más arriba, de producción de masculinidad), este director lo que propone va un paso más allá, rompiendo lo que en cinematografía se entiende por cuarta pared, pero esta vez no para que los personajes interactúen con el espectador, sino para que el cámara (que entonces entendemos que es el director al mismo tiempo) interactúe con la escena. El punto de vista del espectador queda confundido porque se rompe continuamente uno de los límites del encuadre que conforma el fuera de campo. Con las incursiones del director en la escena para dirigirla se destruye uno de los baluartes del artificio que consiguen la credibilidad de lo filmado. Pero la sociedad posmoderna no necesita ya de esa creencia, pues las imágenes funcionan de manera casi autónoma y en relación a ellas mismas, perdiéndose la separación entre referente y significado definitivamente.

La forma que adquieren las producciones gonzo se encuentran a medio camino entre el *cine directo* y el *cinéma vérité*, si entendemos por el primero un tipo de cine basado en el documental de observación y la no intervención del realizador y al segundo como una cinematografía que, dentro del cine de realidad, permite la intervención de lxs realizadorxs[585]. Y ello por varias cuestiones. El género gonzo participa de la construcción de una realidad que no se encuentra manipulada en la postproducción, dejando el montaje de la cinta dependiente de los hechos que ocurren en la realidad filmada.

> *"Este tipo de películas* [se refiere al documental de observación] *ceden el "control", más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje (...), las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica."*[586]

Pero Stagliano no se limita a observar la escena, ni a insistir en una apreciación de la misma que hiperbolice la relación con la realidad de los actos representados. Este Woody Allen del porno[587] interviene directamente en ella, desde detrás de la cámara, con ésta al hombro, desestabilizando el sistema ilusorio del cine y volviendo a lo que Vertov planteaba, con otras intenciones, a comienzos del siglo XX[588]. Una tendencia dentro del cine de verdad, esa cinematografía que tan bien se lleva con la pornografía, y

---

[585] Seguimos las distinciones que realiza Erik Barnouw de ambos términos en BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Nueva York: Oxford University Press, 1974.

[586] NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Op. cit., p. 72.

[587] "*Buttman does for anal fetishism what Woody Allen does for neurosis (...)"* [Buttman es al fetichismo anal lo que Woody Allen es a la neurosis.]. PENLEY, Constance. "Crackers and Whackers." En: WILLIAMS, Linda. *Porn Studies*. Op. cit., p. 325. Constance Penley en: *Porn, Obscenity and John Stagliano.* (Productor: Hawk Jensen; Cámara: Zach Weissmueller, ReasonTv, 2010.)

[588] La teoría del *Cine-Ojo* de Dziga Vertov fue desarrollada en difererentes manifiestos y fue la base del grupo fundado por el cineasta en 1919, *Cine-Ojo,* y de una serie de noticiarios/documentales que se montaron de 1922 a 1925 bajo el título de *Kino-Pravda* (Cine-Verdad). El planteamiento de Vertov equipara la cámara cinematográfica con el ojo humano. Pero, a diferencia de éste, aquella es más perfecta y puede acceder, mediante el montaje y la intervención del realizador, a una realidad más real que la realidad que puede percibir el ojo. Ver: SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. Paris: Champ Libre, 1971. Para consultar sus escritos y reflexiones: VERTOV, Dziga; MICHELSON, Annette (ed.). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1984.

que alcanzaría uno de sus objetivos en los años 50 cuando, gracias a las nuevas tecnologías (nos referimos a los equipos de registro sonoro sincronizado y fácilmente transportables) se pudo interactuar y dar lugar a lo que hoy denominamos documental interactivo.

> *"El realizador ya no tenía por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico. Podía aproximarse más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo y hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta."*[589]

Esa es la esencia del gonzo, la respuesta inmediata, la realidad hiperreal porque la ilusión de realidad se ha venido abajo. Este tipo de trabajos que exhiben la acción del realizador sobre lo que vemos, no funciona en detrimento de lo real, sino que, haciendo visible el mecanismo de producción, lxs espectadorxs se quedan sin herramientas críticas de descreimiento. Es la misma estrategia puesta en marcha por la publicidad, cuando, una vez alcanzada su madurez, se introduce en la *metatelevisión* para desnudar sus intenciones. Una vez que afirma su pretensión de convencer, quedamos expuestos a ser convencidos con más facilidad. Es la ilusión de la transparencia, esa arquitectura que puebla los espacios de control de nuestras sociedades: la televisión, la publicidad, los hospitales, los centros de trabajo, los centros financieros y gubernamentales, la pornografía,... La verdad se ha hecho espectáculo.

Como comenta Zunzunegui se puede distinguir entre documental y ficción no por la relación que guardan con sus referentes (como habitualmente se hace) sino en relación a las *estrategias de producción de sentido*.

> *"Si todo film puede considerarse como un acto de hacer parecer verdad, que solicita que el espectador crea verdad a partir de un contrato de veridicción que se establece de manera implícita entre autor y espectador sobre la base de la verosimilitud de la propuesta, documental y ficción se presentan como estrategias alternativas, como prácticas diversas dirigidas a persuadir."*[590]

Es de ese "hacer parecer verdad" del que no se libra la representación pornográfica. Aunque el gonzo se propone como una estrategia que no utiliza ninguna estrategia, que rompe con los códigos de la representación, falla en el punto en el que la representación ha perdido toda la capacidad de referirse a algo que la precede y la conforma. El sexo no es algo que ocurra antes de la representación del sexo, el sexo se está recitando en la misma representación pornográfica, se construye a medida que se pretende no estar construyéndolo y el punto de fuga se produce precisamente en esa imposibilidad.

Ese es el límite en el que Stagliano se convierte en un maestro del género, en su capacidad de manejar la representación visual de tal forma que es difícil establecer una separación entre la ficción y el documental, si es que realmente eso existe. Como él mismo asegura: "*(...), of course, it's all set up."*[591] Todo está preparado, todo es una

---

[589] NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Op. cit., p. 79.

[590] ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la Imagen.* Madrid: Cátedra, 1992, p.150.

[591] John Stagliano en: O'TOOLE, Laurence. "Who's Buttman?". Op. cit., p. 8. [(...), por supuesto, todo está preparado.]

magnífica orquestación en la que los recursos técnicos se ponen al servicio de la creación de un personaje: Buttman, y de las experiencias del mismo.

Buttman[592] nace en 1989, en un momento en que Stagliano está obsesionado con reducir al máximo el set de rodaje de sus películas, entre otras cuestiones, por una necesidad de recuperar dinero para mantener a su empresa, *Evil Angel*. El concepto que subyace a la creación de este personaje, un chico tímido obsesionado con encontrar culos bonitos, y al estilo del género que va a inaugurar, parte de varias ideas. Como el mismo Stagliano resume, por un lado, quería poder hacer una película donde la actriz pudiera mirar a cámara de forma sugerente. Él ya había grabado algunas cintas persiguiendo a chicas por la playa con la cámara al hombro (*Bend Over Babes*), así que pensó que podía mantenerse detrás de la cámara. Por otro lado, alguien le habló de la posibilidad de hacer una película amateur donde la cámara fuera parte de la escena, y que la gente saliera de detrás de ella para actuar enfrente, y le pareció que podía combinar ambas cuestiones. Por aquel entonces grababa cintas en la playa persiguiendo chicas y masturbándose, al mismo tiempo que hablaba a la cámara. De todo ello nació Buttman y el **Gonzo**[593], como género pornográfico, comenzó su andadura. Buttman se haría famoso por su predilección por los culos respingones y redondos y el sexo anal. En 1989 Stagliano inicia, como director, una saga que tendría su primer título en *The Adventures of Buttman*[594] [✪185]. Con este filme quedaría inaugurado el *gonzo*, uno de los géneros más relevantes del panorama actual dentro del porno convencional, también famoso por las diferentes polémicas que genera el uso de la violencia en las escenas de sexo. El gonzo convierte la representación del sexo en un espectáculo en crudo gracias a técnicas de representación audiovisuales que lo conectan con Dogma 95.

> *"A key trope of gonzo porn is the performance style perhaps best described as "down and dirty" (...). Even as it professes to a rough and ready unscripted sequencing there is a high level of symbolic, even ritual action in gonzo and its actors are required to demonstrate their physical limits."*[595]

Pero la semilla de este género y de su protagonista ya estaba sembrada en los años setenta. Desde mediados de esa década, trabajaba en Nueva York un director de porno alternativo que será pionero en muchas de las cuestiones que se desarrollaron en la década de los años ochenta. **Ugly George**, personaje creado por George Urban, que recorre las calles de Manhattan entre 1976 y 1982, envuelto en una gabardina

---

[592] El nombre de Buttman se lo sugiere un amigo, Brandy Alexandre, en la primera de las cintas en las que sale este personaje. La fecha coincidió con el estreno de *Batman* (Tim Burton, 1989), y del vampiro posmoderno se pasó al hombre que le gustan los culos.

[593] El término Gonzo es un tipo de periodismo practicado desde finales del siglo XIX pero que se pone de relevancia en los años 70 gracias al periodista Hunter S. Thompson (que partía del desarrollo del *Nuevo Periodismo* de Tom Wolfe), y que consiste en la práctica del periodismo de infiltración, donde lxs periodistas obtienen la información o los datos del tema abordado a partir de introducirse de incógnito en el contexto cercano al objeto de investigación, en la descripción y denuncia de los hechos en primera persona y en la confusión entre ficción y periodismo. Se puede consultar su metodología de trabajo en: THOMPSON, Hunter S. *El Escritor Gonzo*. Barcelona: Anagrama, 2012. En 2008 se estrenó una película sobre su persona y obra: *Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson* (Alex Gibney, 2008).

[594] Algunas de las películas que conforman la saga: *Buttman's Ultimate Workout* (1990), *Buttman Goes to Rio* (1990), *Buttman's European Vacation* (1991), *Buttman's Wet Dream* (1994), *Buttman & Rocco Go to Montreal* (2000) Es asimismo ganador de 10 premios de la AVN por *The Fashionistas* (2002), un film rodado en 35 mm y que no participa del género gonzo.

[595] SMITH, Clarissa. "The Body in Pornographic Performance". En: DEL POZO, Alba; SERRANO, Alba (eds.) *La Piel en la Palestra. Estudios corporales II*. Barcelona: UOC, 2011, p. 96.

sospechosa, con una cámara pegada al hombro, intentando convencer a las chicas que se encuentra de que le enseñen los pechos mientras él las graba. Como si de uno de los castings de Andy Warhol se tratara, las chicas accedían a desnudarse (y algunas a tener sexo con George por el mero hecho de ser "estrellas" por unos minutos)[596]. El sonido de las grabaciones recoge las artimañas de Ugly George para conseguir lo que quiere, así como los comentarios sobre las chicas y su anatomía. Las grabaciones de este visionario se emitían en abierto en un programa de televisión por cable: *The Ugly George Hour of Truth, Sex and Violence* (que se emitió hasta 1991) [✪186]. Al final de los 70 se incrementaron sus ingresos, de los más de setenta canales de la televisión por cable del momento, el 66% elegía ver a Ugly George. Nunca llegó a obtener los beneficios de lo que realmente inventó, el documental lúdico, el sexreality show o el pre-gonzo. Amplió los límites del vídeo e introdujo el concepto de audiencia en la industria pornográfica.

Buttman recupera el espíritu de Ugly George, que en el 2005 quería recuperarse a sí mismo[597], y promociona, sin que fuera su intención última, el porno amateur, la pesadilla de la industria pornográfica de la segunda mitad de la década de los 80. Con el gonzo, Stagliano inaugura el porno ***pro am*****,** una combinación de profesionales detrás de la cámara y una aparente naturalidad de estética amateur a nivel fílmico y sexual, con historias deshiladas, guiones que se supeditan a la improvisación la mayoría de las veces. Grabaciones con las actrices mirando a cámara y el cámara y director dirigiendo la escena e incluso interviniendo en ella. Zooms mareantes, falta de argumento, secuencias muy largas y montajes desestructurados, fruto de una edición aparentemente no intervenida. Esa es la impronta de Stagliano que ha conseguido darle al porno un código en el que el propio Lars Von Trier dice haberse basado para la creación de normas de *Dogma 95*.

Aspectos Formales o cómo hacer una Gonzo

1. *"El rodaje debe realizarse en decorados naturales, tanto interiores como exteriores. Los accesorios y elementos decorativos no pueden ser encargados expresamente para el filme.*
2. *El sonido no debe ser nunca producido separadamente de las imágenes, o viceversa. No se puede utilizar música. salvo si está presente en la escena en la que se rueda.*
3. *La cámara debe sostenerse sobre el hombro. Se autoriza todo movimiento o inmovilidad de la cámara que se pueda hacer únicamente sobre el hombro.*
4. *La película se realizará en color. La iluminación artificial no es aceptable. Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien montar una luz sobre la cámara.*
5. *Los filtros y trucos están prohibidos.*
6. *La película no debe contener ninguna acción superficial.*
7. *Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. La película sucede aquí y ahora.*
8. *Las películas de género son inaceptables.*

[596] Es interesante poder ver el formato de los realities actuales como una simbiosis entre Ugly George y Andy Warhol, y que me perdonen quienes practiquen la ortodoxia.

[597] En un artículo del New York Times del 2005 Ugly George expone su deseo de volver a emitir, pero esta vez a través de la televisión satélite. No sabemos si alcanzaría mejor share que en sus tiempos. Ver: MINDLIN, Alex. "The Hunt for Beauties: Ugly George Roams Again." New York Times. 10/07/2005. http://www.nytimes.com/2005/07/10/nyregion/thecity/10ugly.html (Consultado 18/10/2011)

9. (...)
10. El director no debe aparecer en los títulos de crédito de la película.

> *(...) Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas."*[598]

En realidad este manifiesto, hoja de ruta, mandamientos formales, fueron redactados seis años después de que Buttman estuviera ya en la calle. Y no, no fueron el resultado de la maduración y compromiso de un director que alumbraba un nuevo género a la sombra de la cinematografía pornográfica; sino el manifiesto y voto de castidad de otros dos directores, Lars von Trier y Thomas Vinterberg, que el 13 de marzo de 1995 ponían en marcha en la inauguración de lo que prentedía ser una nueva cinematografía: *Dogma 95*.

Stagliano, en cambio, no tenía tan altas pretensiones, aunque su forma de hacer pornografía acabase alterando no ya la industria del porno, sino conectando con una nueva red que se ha ido expandiendo desde esos años y modificando el panorama audiovisual de creación y recreación de realidad e interacción. Sus fómulas, tan cercanas al posterior manifiesto Dogma, incluían cuestiones como:

La cámara en mano, el aparente descuido en los encuadres, el desenfoque inconexo, la duración imprevista para las escenas de sexo, un uso de la iluminación aparentemente no profesional, sin filtros,..., y una serie de elementos narrativos puestos en marcha para construir una apariencia de no artificiosidad y de realidad que el hardcore llevaba persiguiendo desde que apareció en escena.

La construcción en primera persona a lo largo de toda la cinta, y que hemos comentado más arriba, funciona como herramienta perfecta en esa hipérbole de realidad con la que se trabaja.

> *"There are many reasons we want to believe what we see on screen, a prime one with the Buttman series is down to Stagliano's clever manipulation of the first person, quasi documentarian style of film making. What you see in a Buttman movie is only what he sees through the lens of his camera. The film is shot enterely from the first person point of view of Buttman. There no master shots in a Buttman movie, no pretence at objectivity; the viewer is pretty much always aware of the existence of the camera, because the cameraman is Buttman, who is also asking all the questions, leading things on, and marking things happen."*[599]

La estructura narrativa suele seguir un hilo argumental vago que utiliza recursos como la visita turística a capitales del porno, castings de jóvenes debutantes,... Para acentuar el realismo se graba en lugares públicos, fuera de estudios, en hoteles, casas o vehículos. Es la ficcionalización del amateur. Lo que se pretende rompiendo la estructura del lenguaje fílmico es reclamar de alguna manera que lo que se está

[598] Lars Von Trier y ThomasVinterberg en: CAPARRÓS LERA, J.M. *El cine de fin de milenio (1999-2000)*. Madrid: Rialp, 2001, p. 36. VON TRIER, L.; VINTERBERG, T. "Dogme 95. The Vow of Chastity". En: UTTERSON, Andrew. *Technology And Culture, The Film Reader*. New York: Taylor & Francis, 2005, pp. 87-89.
[599] John Stagliano en: O'TOOLE, Laurence. "Who's Buttman?". Op. cit., p. 9.

haciendo no es ficción. La lucha entre la ficción y el documental van a estar presente a lo largo de toda la historia de la producción del porno convencional pero la fusión alcanzada por este director sólo será superada con la incorporación a la industria de las Webcams.

5.- SEGUNDA REVOLUCIÓN DEL VÍDEO. ROD HUDSON, MEESE Y LA VIDEOCÁMARA HD. 1985-1992

5.1.- Segunda Revolución del Vídeo o Cómo convertirse en estrella.

En 1985 aparece la Camcorder, un tipo de cámara de vídeo que incorporaba el dispositivo de grabación en cinta en el mismo lugar de la cámara. Este nuevo equipo más pequeño y manejable, revolucionó y regeneró el negocio, por segunda vez, en menos de cinco años. Las cámaras se vuelven fáciles de usar, las cintas son cada vez más pequeñas y el público estaba deseando ser estrella de la pantalla.

El vídeo, como comentamos más arriba, permitía ser espectador y productor a un tiempo, de consumidorxs pasivxs a activxs y de ahí al estrellato. El vídeo introdujo el estudio de cine en el hogar, y transformó de forma radical la manera de relacionarse con una pantalla. De ventana al mundo, a espejo de armario. El control de la imagen en manos de todo el mundo que pudiera acceder a una cámara (que se fueron especializando, mejorando y abaratando a lo largo de la década de los 80). Como los artistas venían haciendo desde finales de los 60, este nuevo electrodoméstico permitía proyectar tu identidad.

Experiencias como las de Ugly George o Stagliano predispusieron a lxs consumidorxs de pornografía a utilizar el nuevo medio como herramienta para sus propias creaciones, fantasías y experimentaciones. Un caso paralelo es el de Mark Krinsky que, bajo el nombre de Ed Powers, se especializó en los primeros años de la década de los ochenta en entrevistar a mujeres que cogía de la calle y grabarlas posteriormente mientras tenían sexo con él. Sus producciones: *Bus Stop Tales* o *Dirty Debutantes* tan similares a aquellas que produjese Ugly George en la década anterior, fueron otro de los precedentes del boom del porno amateur que se dio en la segunda mitad de los años ochenta. El formato de la entrevista a chicas sin experiencia en la industria del sexo se ha mantenido hasta el día de hoy, donde podemos ver la proliferación de vídeos amateur que siguen esa estructura en las diferentes páginas web dedicadas a la producción pornográfica. A diferencia de Ugly George, Ed Powers no difundió sus audiovisuales a través de las cadenas por cable, sino que aprovechó la recién estrenada era del vídeo para hacer una distribución masiva de su material, que influyó en la forma en que se transformaría la figura de espectadorxs pasivxs de la industria del porno, en intérpretes activxs en el proceso de cambio de la misma.

Refiriéndose al porno amateur actual, Sarracino y Scott refieren lo que ha permanecido invariable a lo largo del tiempo: la identificación absoluta que permite el amateur.

> *"Amateur porn clips in many ways resemble the home videos we all know, sometimes out of focus, the picture shaking, the action occasionally*

> *interrupted so the camera can be repositioned. Indeed, we half-expect the performers to lean in close and smile and wave for the camera. Like the individuals featured in our own home movies, we know these people. They're our moms and dads, cousins, nieces and nephews. They're us."*[600]

Esa posibilidad de ser la estrella, de ver la presentación del sexo de otrxs como yo, se ha mantenido a lo largo del tiempo como uno de los atractivos de la sociedad del espectáculo. La desaparición de los límites entre lo real y lo hiperreal, la tan anunciada disolución de la pantalla que nos muestra el mundo, que se ha convertido en la realidad absoluta (no frente a otra que sea más real, sino que ha alcanzado el más alto grado de producción de verdad), nos implica en un movimiento de integración con el medio que a finales de los 80 se vislumbraba irrumpiendo la pornografía amateur en la industria del porno y haciendo que los cimientos de ésta volviesen a temblar. El proceso que había seguido la producción pornográfica seguía una lógica que culminó con la incursión del porno amateur en los últimos años de la década.

El comienzo de la industria pornográfica (que se sitúa, como ya hemos comentado, a principios de los años setenta) mantenía cierta inocencia pre-estandarización que caracterizó a todas las producciones de la época. Lo importante en esos momentos, como señala O'Toole, era comunicar el sentimiento de estar teniendo sexo. Lo esencial era la narración, la simulación, para hacer creible que esas prácticas se estaban llevando a cabo de verdad. A medida que la representación pornográfica iba adquiriendo ciertos stándars en la producción de la representación del sexo, se iba distanciando de aquellos cuerpos ajenos a la estética deportista, inundados de vello y donde la erección o no del pene dependía de la escena; y se iba haciendo a un catálogo donde el sexo parecía ser un tanto menos "real". Lo importante en estos momentos deja de ser la simulación para constituirlo la sustitución. Al mismo tiempo que los cuerpos van cambiando, los actos sexuales y posturas también lo hacen en una carrera que persigue el culmen del show para el voyeur[601].

> *"This reflects what has over time been a more general shift from porn being about "real" people having hot sex to body-sculpted, silicone-enhanced superhumans "performing" hot sex. It's partly about the continued rise in voyeurism, partly to do with the growth in vicarious sex during a time of AIDS. Watching beautiful superhumans "perform" sex on our behalf is a lot less risky, and considerably less tiring."*[602]

A mediados de los años 80 el Sida no había calado aún en el gran público, de ello se encargaría principalmente el actor venido a presidente Ronald Reagan y su equipo de gobierno, que mantuvo la noticia de la epidemia en secreto hasta que los datos, las muertes y la rabia se le vinieron encima. Pero para finales de la misma década, cuando el amateur se introduce en el mercado pornográfico, la enfermedad ya ha pasado la línea del silencio. Aunque coincidimos con O'Toole en su apreciación de que la representación del sexo se iba haciendo cada vez más elaborada y estaba

---

[600] SARRACINO, Carmine; SCOTT, Kevin M. *The Porning of America. The Rise of Porn Culture, What It Means, and Where We Go From Here*. Boston: Beacon Press, 2008, p. 136.

[601] Quizá lo más interesante es que ese cambio en la representación del sexo revierte en un cambio en la práctica del sexo, cerrándose así el círculo en el que la representación se hace para una audiencia que busca en aquella no ya la autenticidad original, sino la autenticidad que proporciona el espectáculo. Muy en consonancia con la avalancha de *realities shows* que invadirán nuestras pantallas.

[602] O'TOOLE, Laurence. *Pornocopia. Porn, Sex, Technology and Desire*. Op. cit., p. 81.

alcanzando el primer paso al manierismo que la dominaría en la década siguiente, y que esta circunstancia se encontraba unida al miedo a las relaciones sexuales que estaba, poco a poco, extendiéndose en el público "mainstream", entendemos que el porno amateur permitía, sobre todo, un grado de indentificación mayor en un momento en que las relaciones sexuales se advertían actividad de riesgo. El porno amateur suponía un grado más de representación figurativa, cuando la estetización del porno se volvía un tanto abstracta.

Esta circunstancia, unida a la capacidad que el porno amateur tiene de encarnar la autodefinición y la expresión de sí mismo, completaban un puzzle perfecto en el que el sexo "real" no estaba del lado de los profesionales. Como Sergio Messina asegura en su análisis de la producción amateur, que alcanza altas cotas de producción y distribución a partir de finales de los 90, pero que comienza su andadura en los últimos años de la década anterior:

> *"Softcore was simulated sex, hardcore went as far as actual sex, Realcore*[603] *goes beyond: it strives to portray, without too much interference, people "actually" fulfilling their desires, often fully clothed. Realcore is all about the reality of what you see, the truth of these images. It's about the desire to see someone doing something because they like to be seen. They're filming it because you are part of the game as well. You're the audience. They get horny because someone is getting horny over them."*[604]

El germen de este movimiento, que con las nuevas tecnologías se hará cada vez más grande y ocupará gran parte de la producción mundial de la industria pornográfica, cambiando concepciones de dirección, producción, comercio, consumo, estrellas y fama[605] y alterando para siempre los mecanismos de individualización, identidad y autoafirmación, se encuentra en el desarrollo de profesionales como Ugly George o John Stagliano, pero su verdadero comienzo, aunque impulsado por las propuestas profesionales de estos pioneros, tiene que ver con la revolución que supuso el acceso a las cámaras de vídeos por parte de aficionados y la posibilidad que con ello se inauguraba de producir y distribuir el material propio, sin depender de la industria.

> *"But the video revolution of the 1980s created the technical means for the development of informal networks for people to exchange videos of themselves having sex – a practice that was always going to be quickly absorbed*

[603] Término creado por Sergio Messina para referirse a la producción de pornografía amateur gracias a la expansión de los nuevos dispositivos digitales, y que se distribuye por Internet. La primera vez que este autor usó el término fue en el Symposium de *Ars Electronica* en 2000. Nosotros tomamos prestado el término para aplicarlo a un contexto similar de producción de nuevas pornografías alentado por la aparición de nuevas tecnologías de producción y distribución.

[604] Sergio Messina en: DERY, Mark. "Naked Lunch: Talking Realcore With Sergio Messina." En: JACOBS, Katrien; JANSSEN, Marije; PASQUINELLI, Matteo (eds.) *C'lick Me: A Netporn Studies Reader.* Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2007, p. 24.

[605] El concepto de famosx da un giro a partir de la entrada en el siglo XXI, gracias en parte a la explosión de Internet, los cambios en la economía mundial, la producción y difusión de información de los medios de realidad, las reflexiones a través del arte, el giro interactivo en las estrategias publicitarias, la producción de realidad en los formatos de reality en la nueva televisión y el calado de la producción de pornografía amateur. El concepto de estrella sufrirá un giro de 180 grados en este contexto, como Warhol anunció: *"In the future, everybody will be world famous for 15 minutes."*, las estrellas se hornearán en los programas de corazón, en los realities, en las redes sociales y en los clips pornográficos de youtube que les son robados (Véase el ejemplo de personajes como Paris Hilton, Pamela Anderson o Scarlett Johanson)

> *by the facility of the Internet. The application of video to amateur performance helped to extend the transition from the representation to the presentation of sexual action, which hardcore film had begun. Amateur performers are seen to be acting for the intrinsic gratification of the act itself rather than for money; they become absorbed in what they are doing rather than consciously performing for an audience, or they perform in the expectation that any audience will themselves belong to the same coterie of amateur performers / viewers."*[606]

Lo que impulsa el movimiento amateur es la posibilidad de acceder a sexo "real", no a una representación del sexo. De nuevo la ilusión del acceso no mediado a la realidad, a la verdad, presente más que nunca en nuestras sociedades se amplifica con este tipo de representaciones que tratarán de escapar a la mediación a través del propio medio, intentando en este caso salvar algunos de los handicaps que quedaron por resolver en la pornografía producida por profesionales: el placer femenino, irrepresentable, reducido a una serie de convenciones que salven la falta de hipervisibilidad que acompaña al placer masculino, cuya representación hace olvidar la ficción de éste (y que se convierte en más real según se hace más dependiente de la prótesis, bien sea la iluminación, la lente, o la *Viagra*). En el porno amateur, bajo el supuesto de que quien se involucra en la escena lo hace por el propio placer, parece que se pudiera acceder a lo invisible, lo irrepresentable, lo intratable (ya sabemos de los problemas que encuentran las farmacéuticas al intentar dar con una solución definitiva a la extendida anorgasmia femenina, con lo fácil que resultó dar con la *Viagra*, las biomujeres han de conformarse con *Vaginesil*, una especie de aceite para coches que lubricaría las visagras anorgásmicas femeninas, mientras se suministran píldoras anticonceptivas por doquier, cuyos efectos nocivos pasan por la desaparición de la libido (no hablemos de la asociación con el cáncer de mama)). Como señala Hardy, la veracidad de la escena y los motivos placenteros que llevan a las actrices amateur a involucrarse en ellas, supondrían el ingrediente necesario para acceder al placer femenino no simulado, algo que no puede mostrar el hardcore.

> *"However, it is important to remember that the amateur performance of sex is still performance: people do not really act as they do when having sex in private."*[607]

La tensión está servida, el porno amateur se mueve entre dos aguas:

> *"The more under-performed the sex, the less gratifying the spectacle, and the more over-performed the sex, the less authentic the action."*[608]

Esta diferencia tiene que mantenerles alejados del **pro-am**, la versión profesional con la que respondió la industria al ataque que suponía la incursión en la misma del material amateur. Con unos estudios recién estrenados, con empresas de distribución puestas en funcionamiento a mediados de los años 80, la industria no podía afrontar la crisis que suponía el porno amateur. Pero la respuesta fue rápida y consiguió salvar el negocio, inmediatamente surgió un nuevo género, que recogía el testigo de lo

---

[606] HARDY, Simon: "The New Pornographies: Representation or Reality?". En: ATTWOOD, Feona (ed.). *Mainstreaming Sex: The Sexualization of Western Culture.* London: I.B.Tauris, 2009, p. 9.
[607] Ibidem., p. 9.
[608] Ibid., p. 10.

que algunos ya habían probado en años anteriores, y recicló la envestida convirtiéndola en una fortaleza aún mayor. La posibilidad de producir con menos exigencias de equipos (recordemos que el material amateur está reforzado por la mala calidad de la imagen y una serie de convenciones formales que redundan en la autenticidad de lo representado), sets de rodajes, postproducción, trabajar con actores/actrices no profesionales,... todo ello abarataba aún más la producción. El pro-am se volvió uno de los géneros más rentables de la industria. No en vano, en 1991 el porno amateur suponía un 11.5% del total de ventas y alquiler de vídeos[609], con unas ganancias de aproximadamente 385 millones de dólares. Un año después propietarixs de tiendas de vídeos para adultxs establecían que este tipo de porno suponía del 20 al 60 % del total de ventas y alquiler[610].

Esta expansión del género, produjo dos vías por las que se convirtió en un fuente importante de obtención de beneficios. Por un lado, lxs profesionales de la industria comenzaron a trabajar bajo los parámetros que había impuesto el porno amateur, creando el pro-am. Y, por otro lado, se sumaban a la industria aquella parte de la audiencia que había comenzado a producir porno amateur de forma desinteresada pero que lo había convertido en un negocio rentable. Este último caso es el de Tim Lake (nombre real Farrell Timlake), que grababa junto a su esposa vídeos amateur y los enviaban de forma gratuita a *Homegrown Video* (la primera distribuidora de porno amateur, fundada en 1982) hasta que se hizo con la compañía en 1993, una de las empresas con más éxito dentro del porno amateur[611]. Lo importante no es lo que se ve, sino cuánto de real es. Después de experiencias como éstas, vinieron los artículos de revistas donde se exponían los mandamientos de cómo hacer tu propia película porno. El mobiliario, los fuera de foco, una iluminación pésima, los movimientos de cámara, el sonido ambiente, la falta de primeros planos, que se olviden de la cámara, tanto como que saluden a la misma,... el Dogma 95 del porno.

5.2.- Aplicaciones artísticas del Vídeo tras la Camcorder.

Lo personal es Pornográfico. El grito de guerra feminista de los 70 ("*Lo personal es político*") reconvertido en producto pornográfico. La vertiente del vídeo amateur de la producción artística no siguió los derroteros de la pornografía. Las manifestaciones contraculturales de finales de los años sesenta y principios de los setenta, junto con la producción artística de feministas, que rechazaban y denunciaban la producción mainstream de representación sexista, y los movimientos artísticos que quisieron seguir con la tradición de rechazo a la comercialización del arte, como producto por parte de la industria artística que ya comenzara Duchamp con sus ready-made, ya habían utilizado la producción videográfica como expresión personal y herramienta combativa. Pero en los años 80 la **producción artística** mira para otro lado. Tres corrientes principales nos vamos a encontrar:

[609] Estimaciones realizadas por Mark Kearns, editor de la sección de Los Angeles del *Adult Video News*. En: *Sun Journal*, Lewiston, Maine. 18/05/1992, p. 16.
[610] Ibidem., p. 16.
[611] Se pueden consultar algunas curiosidades en la entrevista realizada a Moffit Timlake (hermano de Farrell y presidente ejecutivo de la compañía) en: STOKES, Peter. "Homegrown Video: The Ultimate Amateur Evergreen". *Adult Video News*, Abril, 2006.

A mediados de los años 80 ya nos encontramos con el adelanto que el arte efectúa de prácticamente todas las tecnologías. De esta forma, el ordenador y la lógica digital ya está presente en muchas de las propuestas de lxs artistas más aventurerxs. Desde las propuestas que, siguiendo la estela del arte conceptual, utiliza el **lenguaje digital** como medio, como algunos trabajos de Nam June Paik (*Mariposa*, 1986) [✪187] o, dando un paso más en el mundo de la animación, la obra de Michaël Gaumnitz (Serie *Bocetos, retratos y homenajes*, 1985-1989), hasta la manipulación digital de la fotografía en artistas como Jeff Wall, que juegan a la representación hiperreal explorando las posibilidades que la fotografía digital le ofrece, o el cuestionamiento de la representación y la identidad que llevan a cabo las fotografías de Keith Cottingham, donde el concepto cuerpo queda despedazado en un sinfín de discontinuidades conectadas tan sólo por la coherencia del medio.

Por otra parte, la **videoinstalación** explora las posibilidades del medio, ampliando el espacio de recepción y emisión de dichas imágenes. El vídeo, fusionado con la arquitectura, la escultura, el territorio y la performance se estiliza, abandonando el carácter naïve que había desarrollado en sus comienzos y funcionando como alta tecnología al servicio de discursos posmodernos. Así, tenemos la obra que Dara Birnbaum produce en los años 80 y que se va haciendo más compleja tecnológicamente a lo largo de la década, siempre cerca de la reflexión y crítica a los medios de comunicación de masas y a la televisión como electrodoméstico de domesticación, en la misma línea tendríamos la obra *Good Morning, Mr. Orwell* de Nam June Paik, de 1984 [✪188], a la que ya hemos hecho referencia y el arte de lo sublime de Bill Viola en piezas como *Room for St. John of the Cross*, 1983 [✪189].

> *"La instalación multimedia, originada en el enfoque conceptual y con la incorporación de prácticas de las performances, el arte físico, el arte sonoro, así como otros aspectos del Fluxus, desarrolló tanto una respuesta a la inclusión de múltiples objetos e ideas en el terreno del arte, como un desafío a los medios de comunicación imperantes, principalmente la televisión y su compañera inseparable, la publicidad."*[612]

Otra de las líneas de producción dentro del videoarte de los años 80 se encuentra de la mano del **arte activista**. La línea iniciada por los discursos feministas de finales de los años 60 y la década de los 70, en la que se utilizó el vídeo como mecanismo de expresión, de denuncia y de proximidad, va a tener su correlato en las propuestas posmodernas de artistas que recogen el testigo y que exploran los discursos de la multiculturalidad y que se desplazaron hacia el "*otro diverso*"[613]. Los Estudios Culturales, los Estudios de Género, los Estudios Gay y Lésbicos y los Estudios Poscoloniales se encuentran presente en esta nueva era. Trabajos como los de Joan Jonas, Valie Export, Hannah Wilke, Adrian Piper, Act Up,... En un momento de crisis, como lo fue la segunda mitad de la década de los 80, con la crisis del Sida en la calle, y las políticas conservadoras invadiendo los hogares, se retoman las estrategias más punks provenientes de las manifestaciones contraculturales de finales de los 60 y principios de los 70. El apropiacionismo, el reciclaje y la producción personal estarán presentes en el arte activista de los años 80. Se responde a las industrias culturales mediante procesos artísticos contestatarios de estructuras híbridas donde el vídeo no es más que una de las múltiples herramientas empleadas.

---

[612] RUSH, Michael. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Op. cit., p. 117.
[613] GUASCH, A. M. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Op. cit., p. 530.

> *"A mediados de los años ochenta, los artistas iniciaron prácticas mediáticas mucho más amplias utilizando un extenso repertorio de híbridos y abriendo con ello un nuevo capítulo en la Historia del Arte y de la imagen en movimiento. (...) los artistas de los años ochenta ven en el vídeo uno más entre los posibles elementos que pueden utilizar y conjugar con la fotografía, el cine y la animación por ordenador, entre otros. Hacia 1990, la noción tradicional de "videoarte" ya era irrelevante; los artistas descubrían nuevas y fascinantes formas de utilizar el vídeo y transformaban la escena del arte contemporáneo para siempre."*[614]

Un cambio que, en cualquier caso, se dio del lado de la producción y de la comercialización del arte, pero que no participó de la revolución de las cintas de vídeo que atravesó de parte a parte a la producción pornográfica. La distribución del video arte se mantiene dentro de los estándares de la institución y no será hasta la expansión de Internet que no se planteen cuestiones de relevancia en torno a ello. Un medio que ampliará exponencialmente la producción de pornografía y sobre todo, la producción de pornografía amateur. Pero en los años 80, cuando la factura vídeo se había convertido en una cuestión de estilo o de activismo en el mundo artístico, en la pornografía se transformaba en un paso más hacia el descubrimiento de la realidad. Un descubrimiento ampliamente compartido y distribuido que hizo temblar los pilares de la industria pornográfica.

Mientras Hollywood se dedicaba a crear masculinidades patrióticas, la televisión se diversificaba en torno a las multinacionales y una ampliación de mercado impuesta por el recién estrenado neoliberalismo, la industria pornográfica sufría uno de los primeros y más encarnizados ataques de su historia. Varios eran los frentes por los que era acometida: la derecha conservadora se aliaba con el feminismo más conservador y creaban el frente anti-pornografía, la crisis del Sida y la demonización de lo sexual convertían la industria en un deporte de alto riesgo, y la irrupción de la pornografía amateur hacía peligrar los ingresos del negocio. Pero, como veremos, la industria sobrevivió y salió fortalecida en la batalla. Se evidenciaba la consistencia de una de las plataformas más relevantes de producción de sexo, de realidad y de identidad. La pornografía no podía hundirse porque el nuevo sistema mundial la necesitaba más que nunca. Sus alianzas se reforzaban y resurgiría con más ímpetu. La censura fue una de sus aliadas, junto con la demonización del sexo que siguió a la pandemia del Sida, como referiremos en los siguientes apartados.

5.3.- La Censura. La pornificación del Estado o cómo Meese y MacKinnon impulsaron el negocio.

La década de los ochenta dio para mucho, vio aparecer el vídeo y desaparecer el muro de Berlín, instauró la liberalización de los mercados y la intervención estatal de la representación, dio a luz al héroe hipermasculino y a lxs drag kings, amplió las

[614] SICHEL, Berta. "Primera generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986". En: SICHEL, Berta (ed.). *Primera generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986*. Catálogo de Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 23.

comunicaciones a través de los medios y respondió con contundencia a la estela que había dejado la contracultura y la academia de los sesenta.

En 1981 en el contexto del *V Congreso Mundial de Sexología*[615], se presenta la ponencia: "The Scientist as Contributing Agent to Child Sexual Abuse. A Preliminary Consideration of Possible Ethics Violations."[616] La doctora que la defiende es Judith Reisman, líder del grupo *Restoring Social Virtue and Purity to America* y el mayor acicate del Instituto Kinsey desde entonces[617]. La ponencia giraba en torno a la promoción que el doctor Alfred Kinsey y su equipo habían hecho de la pedofilia y el abuso a menores. El método científico que el doctor Kinsey había seguido y su objeto de estudio se ponían en entredicho, en un intento por dinamitar las bases sexológicas que habían dado lugar al cambio en actitudes y comportamientos sexuales que culminaron con la revolución sexual de finales de los años sesenta. La observación participante, así como las entrevistas en las que no se prejuzgaba ningún tipo de prácticas, eran los ejes a través de los que se han articulado la mayoría de los ataques a Kinsey y su equipo desde esta fecha[618]. En 1981 la acusación al Instituto y el ataque a la figura de Kinsey se desplaza desde la obscenidad hacia la pedofilia, cuestión que será retomada en diferentes momentos desde entonces, llegando al día de hoy, y teniendo cierta cobertura mediática.

El mismo año que Reisman presenta su ponencia en Jerusalén, sale a la venta el libro más citado de lo que se llamará el feminismo antipornografía: *Men Possessing Women*[619]. Y Reagan entraba en la Casa Blanca, y con él la Nueva Derecha norteamericana se apuntaba un tanto. Las transformaciones que había sufrido la sociedad estadounidense para 1981 eran demasiadas para una ideología y una moral ultraconservadora. La incorporación de la mujer al ámbito del trabajo remunerado después de la Segunda Guerra Mundial, la crisis de la masculinidad legada por la contienda y el cambio de rol en las mujeres, los desarrollos teóricos desde el campo de la sexología con Kinsey, primero, y Masters y Johnson, después, que promulgaban un campo sexual más rico y placentero, dinamitando algunos mitos, entre otros el de la

[615] *5th World Congress of Sexology* Jerusalem, Israel June 21-26, 1981.

[616] [El científico como agente colaborador/ promotor del abuso sexual a menores. Una consideración preliminar de posibles violaciones éticas.]

[617] En 1984 la doctora Reisman recibe una beca *del Department of Justice, Office of Juvenile Justice and Delinquency Prevention* para investigar la pornografía infantil y revisar las investigaciones de Kinsey. En 1985, después de completado su estudio "Images of Children, Crime and Violence in Playboy, Penthouse and Hustler", éste es usado por el Tribunal Supremo como documento contra dichas publicaciones. En 1990, justo después de la caída del muro de Berlín y el fin de la lucha contra el comunismo, y antes de la Tormenta del Desierto y el inicio de la lucha global contra el islamismo, y en plena recesión económica de Estados Unidos, se publica un libro contra las investigaciones llevadas a cabo por el Dr. Kinsey y su equipo: REISMAM, J.; EICHEL, E.; COURT, J.; GORDON MUIR, J. (eds.). *Kinsey, Sex, and Fraud: The Indoctrination of a People. An investigation into the human sexuality research of Alfred C. Kinsey, Wardell B. Pomeroy, Clyde E. Martin, and Paul H. Gebhard*. Lafayette, La.: Huntington House, 1990. En 2010, la misma autora publica *Sexual Sabotage: How One Mad Scientist Unleashed a Plague of Corruption and Contagion on America* (Washington D.C.: World Net Daily Books, 2010). En plena crisis financiera de todo el mundo occidental, Kinsey es acusado de destruir América a través de la dinamitación de los valores morales de la década de los años cincuenta, y de haber promocionado la pornografía, la corrupción y las enfermedades de transmisión sexual.

[618] En relación al material supuestamente obsceno con el que el Instituto trabajaba, así como sus prácticas de visionado y recepción de dicho material y las dificultades que encontró con las autoridades gubernamentales de la moral a lo largo de su carrera, se puede consultar la página del FBI donde se recogen algunos de los litigios interpuestos contra el Dr. Kinsey y su Instituto en la década de los años cincuenta. http://vault.fbi.gov/Alfred%20Kinsey (Consultado 10/11/2011)

[619] DWORKIN, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women.* New York: Perigree, 1981.

diferencia sexual irreconciliable en torno al placer; la contracultura de finales de los años sesenta, de una generación que no se identificaba con la Segunda Guerra Mundial y que no ve con buenos ojos las incursiones bélicas, entre ellas, la de Vietnam, los movimientos gays y feministas y el impulso que tomaron desde finales de los sesenta,...

> *"A partir de los años sesenta, pero sobre todo en los setenta, los integrantes de la ultraderecha norteamericana sintieron su modo de vida amenazado por las convulsiones sociales que la sociedad norteamericana estaba experimentando.(...) En los años cincuenta el diablo era el comunismo; en los setenta y ochenta, los fantasmas que convocaban todos los anatemas fueron el feminismo y el movimiento homosexual por su rechazo de la familia patriarcal y sus luchas a favor de la liberación sexual."*[620]

Su modo de vida es el modo de vida patriarcal heterosexista clasista de siempre, que emerge al lado de cada crisis económica y que deteriora profundamente al conjunto de las libertades e igualdades sociales. La familia (el concepto de familia sexista, heterosexista y restringido que ellos deciden que es la verdadera familia), la decencia, la castidad, el control sexual, la lucha contra el aborto, el "vicio", la inmoralidad y, por supuesto, la pornografía. El conjunto de la sociedad norteamericana estaba podrido, según estos detentores de la verdad y la moral. El vicio y la corrupción campaban por las calles de sus ciudades quebrando el espíritu genuinamente americano. Como señala Osborne, el feminismo y la lucha de gays y lesbianas eran los nuevo acicates de la moral, a ello tendríamos que añadir los movimientos por los derechos civiles que ya estaban presentes de forma muy activa para finales de los años sesenta. El comunismo había dejado de funcionar como amenaza efectiva, la homosexualidad seguiría activa, desde mediados de los ochenta avivada con la aparición del Sida, y hasta que en 1991 se consolidase la amenaza islámica, la pornografía parecía ser una buena candidata.

Para saber qué fue lo que hizo que la derecha anti-feminista acabara siendo pareja de baile del feminismo hay que mirar a éste y su situación por aquellos años. Y una de las piezas clave parece encontrarse en la Revolución Sexual y sus consecuencias, o en la lectura que algunas feministas realizaron de las mismas.

> *"(...) la derecha y un cierto feminismo difieren en las razones respectivas de sus rechazo de la revolución sexual. Para la primera, ésta habría conducido a todo tipo de perversiones y a una ausencia de moralidad que iría en detrimento de la familia tradicional. Para el segundo, sólo habría contribuido a dar mayor carta de naturaleza a los violentos impusos sexuales masculinos, con la generación de un aumento de las agresiones contra las mujeres, sin faltar un incremento de la consideración de las mismas como objetos sexuales para uso y abuso del varón. No obstante, en el curso de la defensa de este punto de vista, fuéronse desvelando argumentos y actitudes por parte de algunos sectores feministas en los que, para nuestro asombro, resonaban los ecos de la argumentación conservadora de toda la vida."*[621]

La revolución sexual prometía una liberación para la mujer que no llegó. La sexualidad no parecía representar el campo en el que la mujer fuera a alcanzar la

[620] OSBORNE, Raquel. *La construcción sexual de la realidad*. Op. cit., p. 213.
[621] Ibidem, p. 166.

igualdad esperada, después de tener todas las posibilidades delante, la sexualidad reflejó de nuevo la ideología imperante, donde algunas cuestiones de base quedaron intactas.

> *"The focus on porn was historical as well as circumstantial. There was perhaps a growing impatience concerning the speed of change in society, a frustration with the apparent intractability of patriarchy."*[622]

La pornografía ayudaría a esta vuelta de tuerca del idílico momento de aquellos años. Basta revisar las producciones de los años setenta para advertir que, junto con un clima de mayor apertura y libertad, emergían también algunos mitos que se reificarían gracias a la relación con la verdad que ha tenido siempre la representación audiovisual, y que en aquellos años se multiplicaba con la pornografía. Ésta, como plataforma de producción de saber y poder ha seguido manteniendo su estatus y función adaptándose a los nuevos cambios.

Al mismo tiempo que esta desconfianza en la promesa anterior se iba instalando en el centro del feminismo, éste fue también diana de los cambios producidos en el conjunto de la sociedad del momento. Un sentimiento de fragmentación apareció en el feminismo en relación a temas que habían irrumpido en la agenda feminista: diferencias raciales, económicas, sexuales,... empujaron al movimiento a buscar un tema que las volviera a unir. Este tema común parecía para algunas ubicarse en la pornografía.

> *"In the eighties, these features started to commingle with a steady decline in confidence in men and a rise in disillusion with heterosexuality, particularly following the emergence of the New Right and a backlash against the previous gains of feminism."*[623]

Esta sensación de pérdida necesitaba encontrar una manera de volver a luchar al unísono, parte del feminismo se vio amenazado también desde el interior del movimiento. Algunas feministas lo acusaban de ser heterosexista, blanco y de clase media, una acusación que fue tomando cuerpo a lo largo de los años ochenta y que ha dado como fruto algunos de los planteamientos más ricos en relación a la identidad, el sexo y la relación indisoluble entre saber-poder. La pérdida por tanto se producía en todos los frentes, desde el exterior y desde el interior.

> *"Este ambiente de pérdida y de regresión fue utilizado en la época por el feminismo más radical que pronto encontró un nuevo objetivo en la lucha: la pornografía. Esta batalla se correspondía con las ideas esencialistas del feminismo de la diferencia, por las cuales el hombre se considera no sólo el principal agente de la opresión femenina, sino que dado que el patriarcado es esencialmente violento contra las mujeres-víctimas, es además el hombre un violador en potencia o en acto. La pornografía sirvió a esta nueva causa como*

[622] O'TOOLE, Laurence. *Pornocopia. Porn, Sex, Technology and Desire*. Op. cit., p. 33. [La fijación por el porno era tan histórica como cirncunstancial. Había quizá una creciente impaciencia acerca de los cambios en la sociedad, una frustración con la aparente dificutad del patriarcado.]
[623] Ibidem., p. 33.

> *fuente para localizar la principal arma de la sociedad patriarcal, considerándose como un fenómeno que debía desaparecer."*[624]

Al mismo tiempo existía una preocupación en aumento sobre la violencia de los hombres, la violencia doméstica y las violaciones. Teniendo en cuenta que la iconografía cinematográfica se vuelca en estos años en la amenaza exterior e interior y en la masculinidad hiperviolenta de personajes como Rambo, no es de extrañar que la confianza que las mujeres habían obtenido en épocas anteriores comenzara a hacer aguas ante unas narrativas que volvían a explotar las diferencias sexuales y la amenaza como sentimiento patriótico por excelencia (del mismo modo que se hizo en los años 50 en relación al comunismo y la homosexualidad...). En lugar de cargar contra Hollywood, un grupo de feministas decidió cargar contra la pornografía. En 1981 se publicaba *Pornography: Men Possessing Women*[625], la obra más citada de Andrea Dworkin.

No obstante, la pornografía se volvía en estos años cada vez menos violenta:

> *"Porn has become less violent during the eighties and nineties. It was't very violent to start with. During the seventies there was a scattering of movies proffering rape myths and dramatic performances of non-consenting sexual fantasies. By the turn of the eighties such scenarios were fast vanishing as porn, like the rest of society, became wise to the fact that it wasn't every woman's secret fantasy to be raped – in contrast to what Woody Allen's character suggests in the movie Play it Again Sam."*[626]

La mayor parte de las reacciones contra el sexo se apoyaban en la identificación de éste con la violencia, y se dirigían hacia la representación del mismo, más que a la fuente de esa violencia. Pero paralela a esta línea de pensamiento, algunas feministas desarrollaron una fuerte oposición a este tipo de fusión propuesta entre el feminismo anti-pornografía y la derecha ultraconservadora. Erica Jong, Betty Friedan, Nora Ephron, Thelma McCormack, Anne Rice, Gayle Rubin o Pat Califia fueron críticas con la aceptación, por parte de algunas feministas, de los presupuestos ultraconservadores que irían al final yendo contra las propias mujeres. El feminismo anticensura (pro-sexo) consideraba que la pornografía no era el lugar para luchar contra la violencia contra las mujeres y que la censura como herrramienta podía acabar silenciando el placer de las mujeres en general y de las minorías sexuales en particular. A este enfrentamiento ideológico, que superaba la cuestión pornográfica y reflejaba el momento de cambio de la sociedad y de los planteamientos feministas, se denominó *The Sex Wars* (Las Guerras del Sexo), también llamadas *Porn Wars* (Guerras del Porno) [627].

---

[624] ACOSTA, Leonor. "Pornografía y feminismo: historia de un debate inacabado.". En: VÉLEZ, Rafael (ed.). *Géneros Extremos Genéricos. La Política cultural del discurso pornográfico.* Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004, p. 91.

[625] DWORKIN, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women.* Op. cit.

[626] O'TOOLE, Laurence. Pornocopia. Porn, Sex, Technology and Desire. Op. cit., p.45.

[627] Esta cuestión ha sido ampliamente debatida y se ha escrito numerosa bibliografía sobre ello, recomendamos el análisis que realiza Raquel Osborne, en la obra ya citada: OSBORNE, Raquel. *La construcción sexual de la realidad*. Op. cit. Así como: FERGUSON, Ann. "Sex War: The Debate Between Radical and Libertarian Feminists." *Signs 10*, no. 1 (Autumn 1984), pp. 106-112; FREEDMAN, Estelle B. and Barrie Thorne. "Introduction to 'The Feminist Sexuality Debates'." *Signs 10*, no. 1 (Autumn 1984), pp. 102-105; VANCE, Carole S.; Barr Snitow, Ann. "Toward a Conversation About Sex in Feminism: A Modest Proposal." *Signs 10*, no. 1 (Autumn 1984), pp. 126-135; BARRY, Kathleen. "Beyond

En 1981, el año de Reagan, de la publicación bandera del feminismo antipornografía, salía también a la venta *Coming to Power: Writing and graphics on Lesbian S/M*, una publicación del grupo *Samois*, organización de lesbianas feministas fundada en 1978 y que practicaban y defendían el BDSM (Bondage and Discipline (B&D or B/D), Dominance and Submission (D&S or D/s), and Sadomasochism or Sadism and Masochism (S&M or S/M))[628]. Dentro de sus filas se encontraban Gayle Rubin y Pat Califia. La brecha abierta en el feminismo, a partir de cuestiones en torno a las minorías sexuales, estaría en la base de las luchas internas en torno a la pornografía. Revistas pornográficas hechas por feministas: *Eidos*, *Outrageous Women*, *On Our Backs*, *Bad Attitude*,... aparecieron alrededor de 1984. Se creó una jerarquía entre las mujeres, divididas entre las antipornografía y las prosexo, las chicas buenas y las chicas malas de toda la vida. El argumento utilizado contra la pornografía, a partir de la violencia del hombre ejercida sobre las mujeres, quedaba bloqueado ante la producción de pornografía de lesbianas para lesbianas. No obstante este material era también considerado una vejación para todas las mujeres y fue censurado por la misma ley que se aplicó bajo tales argumentos. Lo mismo ocurrió con la pornografía gay, un espacio de representación donde, al quedar las mujeres fuera del mismo, no era posible establecer ofensa y humillación o violencia contra ellas, pero que sufrió la guillotina de la moral conservadora antes que ninguno. Estaba claro el cariz normalizador que la cruzada antipornografía llevaba adelante, los motivos por los que el feminismo antipornografía no vio que lo que estaban promoviendo era un estado de mayor violencia contra las mujeres y las minorías sexuales es un tema que resulta un tanto oscuro[629].

Pertenecientes al Feminismo Anti-pornografía y liderando el mismo estaban Andrea Dworkin y Catherine MacKinnon. Para mediados de los años ochenta estaban totalmente involucradas en la cruzada de la derecha contra la pornografía.

> *"(...)Andrea Dworkin y Catherine MacKinnnon entraron en el caso contra la pornografía en 1984, momento en que fueron contratadas por el estado de Minneapolis para legislar la Anti-Pornography Ordinance. Los gobernantes de este estado habían intentado algún tiempo atrás cerrar algunos comercios que dispensaban pornografía pero habían fracasado, por lo que asegurarse un análisis sesudo sobre el daño provocado por estas imágenes a las mujeres les serviría para sus fines dentro de lo "políticamente correcto". "*[630]

Pornography: From Defensive Politics to Creating a Vision." En: LEDERER, Laura (ed.). *Take Back the Night*. New York: William Morrow & Co, Inc., 1980, pp. 307-312; DUGGAN, L.; HUNTER, N. D. *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture*. London, NewYork: Routledge, 1995; WILSON, Elizabeth. "The Context of 'Between Pleasure and Danger': The Barnard Conference on Sexuality". *Feminist Review* 13 (Spring 1983), pp. 35–52; ASSITER, A.; AVEDON, Carol (eds.). *Bad Girls and Dirty Pictures: The Challenge to Reclaim Feminism*. London: Pluto Press, 1993, especialmente interesante es el capítulo de Gayle Rubin "Misguided, Dangerous and Wrong: an Analysis of Anti-Pornography Politics", pp. 18-41; RICH, Ruby. "Anti-Porn: Soft Issue, Hard World". *Village Voice*, July 20, 1982.

[628] En relación al S/M o Sadomasoquismo en la pornografía y su relación o no con la violencia, léase el capítulo de Linda Williams: "Power, Pleasure and Perversion. Sadomasochistic Film Pornography". En: WILLIAMS, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Op. cit., pp. 184-228.

[629] La propia Dworkin sufrió los estragos de la censura cuando sus publicaciones fueron vetadas por obscenas.

[630] ACOSTA, Leonor. "Pornografía y feminismo: historia de un debate inacabado.". En: VÉLEZ, Rafael (ed.). *Géneros Extremos Genéricos. La Política cultural del discurso pornográfico*. Op. cit., p. 91.

Uno de los problemas que planteó la irrupción del vídeo en la pornografía era el hecho de la disponibilidad, y accesibilidad y la falta de control. Al mismo tiempo que el sistema de producción estaba cambiando, cambió el sistema de distribución. Los teatros y el aparataje burocrático que sufrían en la exhibición de películas quedó atrás, los procesos de producción de material ya no tenían que pasar por laboratorios de revelado, y la copia y distribución de material audiovisual pornográfico se multiplicó exponencialmente sin que las leyes o la burocracia económico-gubernamental pudiera hacer nada con ello. Un caso parecido al que aconteció con la imprenta, si se quiere hacer historia. La proliferación de videoclubs por todo el país permitió no ya la accesibilidad, sino la ubicuidad y la hibridación de espacios. La pornografía estaba literalmente en cualquier esquina.

> *"At the same time as video stores began to pop up around the country, a parallel trend of moral conservatism was gaining prominence. With the founding of the Moral Majority in 1979, issues of morality and decency were thrust to the foreground of American culture, and video stores were no exception. Unlike adult theaters, video stores opened in "good" parts of town, and some citizens were upset to find that pornography coud be acquired in the same store where their kids rented Sleeping Beauty."*[631]

Lo cierto es que Estados Unidos estaba en recesión y la cuestión de la pornografía resultaría beneficiosa desde varias vertientes, una de ellas fue la económica. La situación para la industria era un galimatías del que era muy difícil escapar. Las causas abiertas contra una distribuidora, productora, escritora, artista,... podían provenir de diferentes estados, a partir de la aplicación de la misma legislación, pero la defensa tenía que hacerse estado por estado. El coste en tiempo y, sobre todo, en dinero era de unas dimensiones que acabó produciéndose un movimiento de internalización, cuando la industria comenzó a autocensurarse para evitar el número de causas abiertas.

La herramienta económica perfecta se convirtió al mismo tiempo en una de las publicaciones con sexo explícito más rentable de la historia: el *Informe Meese*[632], que toma forma en 1986, el mismo año que *Platoon* (Oliver, Stone, 1986) conseguía cuatro Óscars, entre ellos el de mejor película. La Guerra de Vietnam y la pornografía se encontraban por última vez. Esta publicación obedecía al encargo de llevar a cabo una investigación federal, del entonces fiscal general Edwin Meese, en relación a la posible peligrosidad de la pornografía y la obscenidad, su relación con la violencia y el poder de la representación visual. Las vistas del caso se realizaron durante los años 1985 y 1986 en seis ciudades de los Estados Unidos, un auténtico espectáculo sexual como sólo la cuna del western sabe hacerlo[633].

---

631 GREENBERG, Joshua M. *From BetaMax to Blockbuster: Video Stores and the Invention of Movies on Video*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Techonology, 2008, p. 5.

632 U.S. DEPARTMENT OF JUSTICE. *Attorney General's Commission on Pornography. Final Report.* Washington D.C.: U.S. Department of Justice, 1986. El informe se puede encontrar íntegramente en la red: http://www.porn-report.com (Consultado 15/12/2010).

633 Ya hemos hablado del rechazo al Informe sobre obscenidad y pornografía por parte del gobierno de Nixon (*The Report of the Commission on Obscenity and Pornography-September 1970(Government Printing Office*, 646 pp.)) y sabemos que el Informe *Starr* de 1998 colapsó la red, de las repercusiones de ambos y de la espectacularización de los mismos, así como de la producción de saber sexual que estos acontecimientos y documentos suponen en el conjunto de los discursos sobre la verdad del sexo. En la batalla legal contra Garganta Profunda en 1972 el punto principal fue el clítoris femenino y la felación, el Informe Starr redefinía la cuestión de la sexualidad y de la oralidad; en 1986 el Sadomasoquismo se llevó

> *"Viewing was carefully orchestrated, and a great deal of staff time went toward organizing the logistics and technologies of viewing. Far from being a casual or minor enterprise, the selection and showing of sexually explicit images constituted one of the commission's major interventions."*[634]

El material con el que trabajó la comisión incluía 2.370 películas, 725 libros y 2.325 revistas, cuyo visionado concluyó con dos volúmenes de cerca de dos mil páginas. La mayoría de dicho material no se correspondía con una muestra representativa de la producción de la industria pornográfica, sino que se concentraron en subgéneros concretos y en material que no circulaba de forma generalizada, aunque las conclusiones se aplicaron a la producción pornográfica tomada en su conjunto. Aparte de incluir abundante material de pornografía homosexual, se incluía también (y quedaba ligado a lo anterior), pornografía infantil, representaciones de bestialismo, excrementos, sadomasoquismo (S/M) y prácticas con orines.

En los numerosos casos por los que John Stagliano ha sido juzgado por obscenidad, no ha sido su propia producción la que ha sido motivo de controversia, sino el material que su empresa, *Evil Angel*, de la que hemos hablado anteriormente, distribuye o los trailers que cuelga en su página web sobre dichos productos. Los caminos de la censura son a veces intrincados y oscuros pero mantienen siempre unos estándares que nos ayudan a no perder el hilo de los acontecimientos. En 1986 el fluido corporal humano se presentaba, no ya como sospecha, sino como claro ejemplo de la representación visual como obscenidad. En las batallas legales de Stagliano, han sido los fluidos corporales de las películas que su empresa distribuye las que le han llevado a afrontar los procesos. Si a estos fluidos se les acompaña de alguna escena Bondage, la obscenidad está servida y el pleito tiene la vía abierta para la censura.

En una entrevista publicada en la red, en medio del proceso abierto contra Stagliano[635], cuando el entrevistador le pregunta sobre su defensa ante el caso que afronta, Stagliano señala la ambivalencia de las leyes contra la obscenidad. No existe una ley que explicite qué conductas son sancionadas, sino que las leyes contra la obscenidad se construyen bajo la premisa de que será a posteriori cuando se decida si un material es o no obsceno. Este diseño da lugar a tres cuestiones. Una de ellas es la autocensura de la industria que siempre se encontrará bajo la presión de no producir, distribuir, vender o exhibir material que pueda ser interpretado como contrario a la ley. Por otro lado, este tipo de leyes producen aquello que se supone que tratan de eliminar. Esta producción se da a través de dos vías: la propia producción pornográfica que no encuentra trabas para su desarrollo (ya que en todo caso se verá a posteriori si infringe la ley, pues no hay manera de hacerlo a priori, ya que depende de los stándares de la

---

gran parte de la atención prestada. Como eventos múltiples, el Informe, y sobre todo el Contrainforme encargado a Keating, sobre Pornografía de 1970 conseguía disipar los problemas con el descontento por la Guerra de Vietnam; la Comisión Meese se ponía en marcha justo el año en que se conocía la muerte de Rod Hudson a causa del Sida. Como elemento de distracción funcionó de la misma forma que el anterior, pero estrenaba una nueva función: servía de nexo entre la depravación sexual de la sociedad y la violencia y el castigo divino que ello conllevaba. El sexo descontrolado era el demonio.

634 VANCE, Carole S. "Negotiating Sex and Gender in the Attorney General's Commission on Pornography". En: GINSBURG, Faye; LOWENHAUPT TSING, Anna (eds.). *Uncertain Terms. Negotiating Gender in American Culture.* Boston: Beacon Press, 1992, p. 126.

635 "The United States v. John Stagliano. The government's obscene prosecution of a pornographer." Reason.tv. En: http://www.reason.tv/video/show/the-united-states-v-john-stagl (Consultado 14/09/2010)

comunidad, la supuesta falta o no de valor científico, artístico,..., cuestiones todas ellas vagas, cambiantes y subjetivas) y la producción de representación pornográfica que se produce en los propios procesos, auténticas plataformas de representación sexual, donde se negocian continuamente los límites entre lo normal y lo anormal, lo admisible por una sociedad y lo que no. El tercer aspecto es el beneficio económico que reporta cada una de las causas abiertas que terminan en condena, siendo una importante fuente de ingresos para las arcas del gobierno.

Tal vez es este último aspecto, junto con la defensa de los valores más reaccionarios de las sociedades, que se suele poner en marcha en los momentos de crisis económicas, lo que haya hecho que las más importantes acometidas contra la pornografía y la obscenidad se hayan llevado a cabo en momentos de mayor recesión económica; probando con ello cómo la representación pornográfica está en la base de la estructura de nuestras sociedades y cómo la sexualidad no es un elemento más de ellas, sino una plataforma interconectada con los motores económicos y políticos de la sociedad. Cuando Stagliano se enfrentaba a una de las acusaciones por obscenidad de su carrera, en 2008, por la que pretendían condenarlo a 37 años de prisión por material distribuido y exhibido por su empresa en la red, tal vez no era consciente del momento financiero por el que atravesaba su país y todo el mundo occidental.

> *"With the war in Iraq going so well, Osama bin Laden captured, the economy thriving, our public school system fixed, and our crumbling infrastructure completely repaired, the Bush administration's top priority seems to be harassing filmmakers and watching our movies."*[636]

Obviamente la economía no iba tan bien, y el señor Bush explotaba una vez más una de las fuentes de ingreso que siempre funciona en momentos de crisis financieras. Si algún *Lehman Brothers*[637] cae, que se prepare la pornografía.

Pero volvamos a los fluidos. Ya hemos comentado cómo uno de los problemas con las representaciones juzgadas en el caso de Stagliano era el tema de los fluidos. Asimismo el material seleccionado y analizado en la investigación Meese se apoyaba en este tipo de representaciones, y su presencia venía a confirmar la necesidad de poner

---

[636] STAGLIANO, John, en: http://reason.com/blog/2008/04/20/attn-dc-reasonoids-if-you-care (Consultado 14/09/2010) En dicho proceso, el juez Richard J. Leon denegó tanto a la fiscalía como a la defensa la comparecencia de expertos en el caso. Los doctores Lawrence Sank (psicólogo y terapeuta sexual) y Constance Penley (Profesora de estudios fílmicos en la Universidad de Santa Barbara), quienes vendrían a testificar en relación al posible valor científico y artístico del material por el que se juzgaba a Stagliano, pero fueron rechazados sus testimonios por no poder aportar consistencia ni poder ser generalizadas las afirmaciones realizadas en torno al material pornográfico. Ver: KERNES, Mark. "Judge In Stagliano Obscenity Case Refuses Expert Testimony". Adult Video News, 09/07/2010. En: http://news.avn.com/articles/Supreme-Court-Cases-Cited-in-Denial-of-Stagliano-Trial-Witnesses-402684.html (Consultado 14/09/2010)

[637] Banco de inversión de Estados Unidos que pide rescate en 2008 tras admitir la bancarrota. Fue el detonante de la crisis financiera y económica que ha puesto el sistema neocapitalista en jaque. "La economía real recoge el testigo del crash bursátil", en Expansión.com (http://www.expansion.com/actualidad/especiales/especial2008/); "Cronología de la crisis financiera en Estados Unidos", en RTVE- Washington, en: http://www.rtve.es/noticias/20080907/cronologia-crisis-financiera-estados-unidos/152305.shtml; "Lehman Brothers en bancarrota", en BBC Mundo, en: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/business/newsid_7615000/7615910.stm; "Lehman Brothers se declara en bancarrota", en El País, en: http://economia.elpais.com/economia/2008/09/15/actualidad/1221463973_850215.html (Consultado 14/09/2010)

freno a una pornografía que se basaba en y producía la violencia a través de sus representaciones obscenas. Cuando toda la producción pornográfica se ha desarrollado en relación a uno de los fluidos corporales (el semen), parece que la representación de cualquier otro estuviera vetada, estableciendo una jerarquía líquida fácil de adivinar. Pero esta cuestión no sólo concierne a la, entonces asediada, industria pornográfica, sino que extendería sus tentáculos hasta otra de las plataformas de producción de significados: el arte. El punto de partida lo tenemos en la obra de Andrés Serrano *Piss Christ*, una fotografía de 150 x 100 centímetros de un crucifijo de 33 cm. de plástico y madera, sumergido en un tanque de Plexiglás lleno con pis del artista [✪190]. El formato elegido para la copia es Cibachrome, con lo que los colores de la pieza son saturados y brillantes, muy similares a lo que podría ser una envoltura de ámbar. El título en cambio nos deja claro que se trata de orines. Una fotografía que juega con la iconografía de los souvenirs, que desde la economía religiosa han proliferado y que recupera la idolatría por los fluidos que ha invadido la representación religiosa cristiana, acercándola a las representaciones barrocas de los cristos sufrientes.

En 1989 se iniciaba un proceso contra esta obra junto con la de Mapplethorpe. Los senadores Al D'Amato y Jesse Helms, se pondrían al frente de la lucha contra la política de becas de la *National Endowment for the Arts* (NEA), de cuyos fondos los dos artistas habían recibido dinero por sus obras[638]. Con la polémica comenzaron las "Culture Wars" (Guerras de la Cultura), al mismo tiempo que se producían las "Sex Wars" a las que ya hemos hecho referencia.

> *"The Culture Wars began in April 1989 when the American Family Association, a Christian fundamentalist organization, targeted Piss Christ as a way of protesting against the use of federal funds in contemporary art, since Serrano had received a fellowship from an organization funded by the National Endowment for the Arts (NEA)"*[639]

No obstante la historia del pis en el arte ha ido de la mano de diferentes artistas. *Fountain* de Marcel Duchamp ya hacía alusión al pis y al acto de orinar, así como Bruce Nauman en su autorretrato como fuente (*Self Portrait as a Fountain*, 1966). Andy Warhol pidió orinar a algunxs de sus ayudantes en lienzos de pintura metálica en su serie de pinturas oxidadas *Oxidation and Piss paintings* (1978). Ya en la década de los noventa Gilbert and George han generado imágenes de hombres desnudos y pis, de heces y sangre (*The Naked Shit Pictures*, 1995-1996; *Front and Back and Piss*, 1996 [✪191]; *Shit and Piss*, 1996 [✪192];...); Helen Chadwick con el trabajo *Piss Flowers* (1991-1992) [✪193], esculturas de bronce pintadas de blanco cuyas formas están tomadas de la huella dejada en la nieve mediante el acto de orinar; Sophie Rickett en

[638] La misma polémica que se ha producido en nuestro estado en los últimos años: la publicación del libro *Sanctorum*, con obra del fotógrafo José Antonio Montoya (VV.AA. *Sanctorum*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2003) creó una batalla política porque había sido editado con fondos públicos. También con fondos públicos se financió la exposición paralela a la 57 edición del *Festival de Teatro Clásico de Mérida,* en 2011, *Camerinos*. Un trabajo del fotógrafo Sergio Parra que consistía en retratos de los actores y actrices antes de salir a escena, mientras se preparaban para ello. La fotografía que hubo de ser retirada se correspondía con el retrato al actor Asier Etxeandía, mientras era caracterizado como Cristo, mientras una fotografía de *El Cristo* de Velázquez le cubre el pubis. También en relación a la combinación de iconografía religiosa y sexualidad, en febrero de 2012 la galería de arte *Fresh Gallery* en Madrid sufría un ataque violento por la exposición que en esos momentos se exhibía en su interior: *Obscenity*, del artista Bruce LaBruce.

[639] YOUNG, Alison. *Judging the Image: Art, Value, Law*. New York: Routledge, 2005, p. 22.

1996 producía la serie *Piss Women* dentro de un discurso que trataba de cuestionar las diferencias de sexo y género, al mismo tiemo que hablaba de los espacios de poder y del espacio público y sus significados. En la misma línea nos encontramos con la obra que viene llevando a cabo desde el año 2000 la artista Itziar Okáriz, que consiste, como su nombre indica (*Mear en espacios públicos o privados / Peeing in Public or Private Spaces,* 2000), en orinar en espacios públicos y privados. [✪194,195,196]

Quizá el problema de la obra de Serrano, así como del trabajo de Mapplethorpe que sería incluido en el mismo proceso, era que en ambas obras las categorías de lo artístico y lo obsceno comenzaban a confundirse.

> *"(...) in the lawsuit over Piss Christ, the court struggle with the paradox that an artwork might be beautiful and (yet) obscene."* [640]

Aunque hablaremos de esta confusión más adelante, baste ahora recordar que uno de los puntos fuertes de una parte de la obra fotográfica de Andrés Serrano era la combinación de temas tabú (como los fluidos –no hay que olvidar que *Piss Christ* se produce en plena controversia con el Sida-, la muerte (*The Morgue*, 1992), el racismo (*The Klan*, 1990), la Iglesia (*The Church*, 1991) o el sexo (*History of Sex*, 1996) [✪197,198,199]) con una representación realista que conecta su trabajo con la fotografía de realidad.

> *"La obra fotográfica de Andres Serrano pareciera estar obsesionada con la "representación de lo real", pues incluye imágenes directas, emotivas e incisivamente provocadoras. Las temáticas parten del comentario social para reflexionar sobre las construcciones culturales de Occidente alrededor de iconos y símbolos del poder, y responden a entidades culturales que encierran tensión social: la morgue, la iconografía católica, los miembros del Ku Klux Klan, indigentes, los tabúes de orden religioso, sexual y social."*[641]

Si el territorio del arte se fusionaba con el territorio de la pornografía con estos trabajos, la década siguiente verá la fusión absoluta de ambos espacios y se generarán nuevas polémicas y nuevas tecnologías de gestión de la realidad, la verdad, los cuerpos y la identidad.

5.4.- El SIDA

El **mundo occidental** se preparaba, como si de un movimiento de péndulo se tratara, para una época en que el conservadurismo iba a imponerse en todos los ámbitos de la sociedad, con unos mecanismos que ya adelantaran Foucault o Debord con sus reflexiones en torno a la sociedad de la información, del control y del espectáculo. Ese paso hacia técnicas difusas y expandidas que ya venía produciéndose desde que se abandonara el modelo de sociedad disciplinaria, toma impulso dentro de la economía neoliberal y la era de la globalización.

---

[640] YOUNG, Alison. *Judging the Image: Art, Value, Law.* Op. cit., p. 25.
[641] PIMENTEL, Taiyana (ed.). *Las implicaciones de la imagen = Implications of the image*, Volumen 1. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 2008, p. 1986.

Occidente le ganaría al final la partida al comunismo. La década de los 80 es el momento en el que el comunismo deja de ser una amenaza para el mundo occidental y surgen los peligros de otras nuevas. Una de las cuestiones que llenarán este hueco será el SIDA y el islamismo seguirá al comunismo como amenaza mundial. Cuestiones estas en las que aún nos encontramos inmersxs.

Esta vuelta al espacio privado de la pornografía está relacionada con una etapa en la que se recuperan los valores tradicionales de familia, moral,... Los cambios a nivel político y social que se viven en el mundo occidental, en la década de los 80, favorece la conversión de la pornografía en un consumo privado al mismo tiempo que su especialización. La pornografía, como constructora de identidades, como biopolítica sería uno de los discursos donde se proyectaron la mayoría de las teorías apocalípticas de estos años. La depravación sexual de la década anterior había llevado a la humanidad a un estado de sitio. El SIDA dio el espaldarazo a las políticas conservadoras (y las políticas conservadoras ayudaron a crear una pandemia) que se iban a ir instalando en los países occidentales y que se insertaban dentro de un sistema globalizado en el que el libre flujo de capital conllevaba libre flujo de enfermedades y peligros, que mantendrían en una constante alerta a todos los territorios del primer mundo. Se desarrollaron numerosos dispositivos de control que llevaban al paroxismo la espectacularización de la realidad y la sujeción de la identidad a través de estrategias de poder diluido.

El 5 de junio de 1981 se detecta el primer caso de SIDA por parte del *Center for Disease Control* (Centro para el control de enfermedades) en Los Ángeles. El Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (*Acquired immunodeficiency syndrome (AIDS)*) *Human immunodeficiency virus infection (HIV)*) adquirió su nombre oficial un año después. Para entonces ya se habían asentado las bases de la batalla, no ya vírica sino política, que invadiría Estados Unidos primero y el resto del mundo después. Un punto de inflexión en las políticas sexuales tuvo lugar a partir de 1981, cuando en el ámbito médico se presentaron una serie de casos clínicos que hacen sospechar que se encuentran ante una nueva enfermedad desconocida e implacable[642]. El nacimiento del SIDA renueva, redefine y recrea un nuevo discurso del miedo: el de la CONTAMINACIÓN y el CONTAGIO. Este discurso no era novedoso en los 80, pero la manera en la que se va a inCORPOrar al sistema occidental de significaciones y significantes sí va a tener sus peculiaridades.

A ritmo de videoclip comenzaba en 1981 la emisión de la primera cadena televisiva exclusivamente dedicada a la música (MTV), y llegaba a la Casa Blanca Ronal Reagan asumiendo la presidencia de los Estados Unidos. Actor de segunda, partidario de la "cacería de brujas" del senador Joseph McCarthy, miembro del sindicato de actores, promotor de la información que llevó a diez artistas a la cárcel por comunistas, presidente de los Estados Unidos de 1981 a 1988 y vigilante extremo de los controles en la industria cinematográfica. Cuando Reagan comienza su mandato la situación de Estados Unidos era difícil. Las secuelas de la *Guerra de Vietnam* aún abrían heridas en el país, la situación económica era preocupante y la *Guerra Fría* estaba en un momento de máxima tensión. A Reagan le preocupaban los comunistas y quería mantener a toda costa los valores familiares de un país que se estaba recuperando de las revueltas sexuales e identitarias de los 60 y 70. La revolución sexual, el avance

[642] El 3 de julio de 1981, el *New York Times* ya relacionaba estos casos con la homosexualidad en un artículo de Lawrence K. Altman (médico y periodista)

del feminismo, las revueltas por los derechos civiles, el movimiento homosexual (fortalecido y enardecido tras los acontecimientos de Stonewall en 1969),... el panorama no podía ser peor para un conservador que llega al poder gracias al apoyo de la Nueva Derecha (apoyo que sería devuelto en forma de lucha contra la pornografía desde 1985).

Hollywood ayudaba lo que podía a este nuevo estado de vuelta a los valores tradicionales, que no era poco, y el porno reproduciría más adelante los cuerpos musculados de los atléticos actores que luchaban contra el mal en las películas de acción y guerras y que defendían un patriotismo enfermizo, y creaba los volúmenes desmedidos de sus chicas acompañantes.

> *"(...) los films de Hollywood [Rambo, Top Gun, Águila de Acero y otros ejemplos de la filmografía bélica] proporcionaban una iconografía que ayudaba a generar apoyo a los programas conservadores y militares."*[643]

Frente a la confusa época anterior parecía que los valores se estaban ordenando en el país de la ficción. Y entonces llegó el SIDA.

En **1982** la prensa ya tenía un nombre para la nueva enfermedad: Sida[644] que se presentaba como plaga. No obstante, se siguió utilizando aquel que resultaba más discriminatorio: *"Researchers call it A.I.D., for acquired immunodeficiency disease, or GRID, for gay-related immunodeficiency"*[645]. Aunque el autor de este artículo señala la falta de acuerdo en la nominación de la nueva enfermedad, no duda en utilizar sólo el segundo nombre para la misma. Estaba claro que el problema era de los gays y, aunque los casos se iban multiplicando y se iba evidenciando que no estaban directamente relacionados con la elección de partenaire en las relaciones sexuales, el tandem Gay=Sida siguió funcionando durante décadas. La única duda entonces, aunque los casos que se iban confirmando se relacionaban también con el uso de drogas y con población sin prácticas homoseuxales, era por qué en ese momento.

> *"Given the fact that homosexuality is not new, the most puzzling question is why the outbreak is occurring now, and not sometime in the past."*[646]

La respuesta estaba en el aire, como en la canción de Bob Dylan del 63, y los aires de protesta y de ansia de libertad de entonces estaban llegando a su fin. La depravación y el vicio habían dado con el castigo divino. América había sido infectada por aquellos que no eran americanos: los homosexuales, los drogadictos y las prostitutas. Tres categorías de desechos humanos que ahora iban a ser barridos de la faz de la tierra, el resto de americanos honestos y rectos (straight) no tenían por qué preocuparse, sólo mantenerse alejados de los elementos podridos de la sociedad. Como tranquilizaba a sus lectores el editorial del *New York Times* cuando hacía una cronoglogía de lo que había dado de sí la epidemia hasta entonces, en 1989:

---

643 KELLNER, Douglas. *Cultura Mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno.* Op. cit,. p. 86.

644 Acrónimo que sustituirá al anterior, GRID (Gay-Related Immunodeficiency Disease).

645 ALTMAN, Lawrence K. "New Homosexual Disorder Worries Health Officials". *New York Times*. May 11, 1982. [Los investigadores lo llaman A.I.D., enfermedad de inmunodeficiencia adquirida, o GRID, inmunodeficiencia relacionada con los gays] El 18 de junio de 1982 Altman vuelve a referirse a la nueva enfermedad como GRID. ALTMAN, Lawrence K. "Clue Found On Homosexuals' Precancer Syndrome." *New York Times*. June 18, 1982.

646 Ibidem.

> *"Una vez que todos los miembros suceptibles* [de los grupos que estaban siendo afectados] *estén infectados, reducirá el número de nuevas víctimas."*[647]

Uno de los grupos que tendría que desaparecer para que la población americana se sintiera a salvo eran los homosexuales. En 1973 la homosexualidad deja de ser una enfermedad para el *Manual Diagnóstico de Enfermedades Mentales* que elabora la sacrosanta APA (American Psychological Association[648]), aunque no será hasta 1990 cuando la todopoderosa OMS (Organización Mundial de la Salud) excluye la homosexualidad de la Clasificación Estadística Internacional de Enfermedades y Otros Problemas de Salud (CIE). Pero ahora que el comunismo estaba afrontando su derrota y dejaba de estar en la lista negra de los enemigos por propia defunción (en 1985 entra Gorvachov en el Gobierno de la URSS y comienza el proceso que culminaría con la caída del muro de Berlín, el derrocamiento del Comunismo, el triunfo del Capitalismo como orden mundial y el final definitivo de la Guerra Fría), la homosexualidad seguía siendo un problema para los Estados Unidos y, por tanto, para el mundo Occidental.

El mundo había cambiado en la última década y se hacía necesario el uso de nuevas estrategias de orden, de exclusión, de poder. La homosexualidad ya no necesitaba ser medicalizada ni curada a través de lobotomías o encerrados sus miembros bajo el yugo de la peligrosidad social[649]. El vicio y el pecado habían encontrado su propio castigo, la depravación y la muerte. Sólo hacía falta mirar para otro lado para que el "cáncer rosa" hiciera su trabajo. Y así fue cómo Reagan se negó a admitir el problema sanitario que estaba matando a cientos de personas en un tiempo récord. La guerra sanitaria estaba siendo un éxito [✪200]. Ronald Reagan entra en la Casa Blanca el mismo año que se detectan los primeros casos, su amigo y actor de Hollywood, Rod Hudson había muerto de Sida en 1985 (momento en el que saltaron las alarmas de forma generalizada en la población) pero Reagan no hablará de ello públicamente hasta el 31 de mayo de 1987[650] la noche antes de la inauguración de la 3ª Conferencia Internacional sobre el Sida que se celebró en Washington (*Third International Conference on AIDS*, Washington, 1987).

La apertura de la misma corrió a cargo del vicepresidente George Bush que utilizó como entradas su apoyo a la política del presidente expuesta la noche anterior, que consistía en la obligatoriedad de los test de VIH para los grupos considerados de

---

[647] Citado en: CRIMP, Douglas. "Duelo y Militancia" (Primera edición: "Mourning and Militancy". Ocotober 51 (winter 1989)). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Op. cit., p. 104 (nota 16) El editorial del Times está reproducido dentro del proyecto de Gran Fury: *Control*, en *Artforum*, 27 2 (october, 1989), p. 167.

[648] La American Psychological Association se fundó en 1892 y tuvo su mayor crecimiento en números de miembros y actividades justo después de la II Guerra Mundial. Su primera reunión tuvo lugar en diciembre, en la Universidad de Pennsylvania.

[649] Le sigue en su andadura la Transexualidad, que se convierte a partir de 1983 en una de las categorías de trastornos del Manual Diagnóstico de la APA.

[650] En 1985 en una rueda de prensa señala que entiende a los padres que no quieren llevar a sus hijxs a colegios donde van otrxs niñxs que tienen la enfermedad. Pero no es hasta el 31 de mayo de 1987 en una cena de la *American Foundation for AIDS Research* cuando reconoce que la enfermedad del Sida es un tema del que preocuparse y propone los tests obligatorios para los grupos de riesgo. CONNOR, S.; KINGMAN, S. *The search for the virus, the scientific discovery of AIDS and the quest for a cure*. Hardmondsworth: Penguin Books, 1988, p.209.

riesgo. Una medida que fue criticada por discriminatoria[651] y que el gobierno defendió junto con la de sustituir la educación por la abstinencia. Manifestantes a las puertas de la Casa Blanca se oponían a dichas medidas, mientras la policía los disuadía llevando enormes guantes de goma amarillos, aunque la comunidad científica había quedado claro que no se transmitía el virus por el contacto de la piel[652].

> *"History teaches that wars begin when governments believe the price of aggression is cheap."*[653]

Obviamente al gobierno le resultaba mucho más barato perder a unos cuantos de contribuyentes que dedicar fondos a la investigación médica, epidemiológica, a la educación,... Ni al gobierno, ni a una parte de la sociedad que veía la ocasión como una limpieza de la depravación y el vicio de sus ciudades.

Hasta octubre de 1987, como decimos, el presidente no habló públicamente de la epidemia. Para entonces ya habían pasado 6 terribles años de muertes indiscriminadas y el SIDA se había convertido en un arma eficaz para un país que, por momentos, sentía que el enemigo comunista estaba comenzando a flaquear.

El comunismo y la homosexualidad habían sido los dos enemigos "invisibles" de la nación, obligados al proceso de la confesión, que conseguían que todo el mundo pudiera estar bajo sospecha, las amenazas ocultas de la Guerra Fría. Un enemigo cedía (dos años más tarde, el 9 de noviembre de 1989, se derrumbaría el muro de Berlín y el capitalismo podría celebrar su victoria) pero el otro se había hecho más peligroso con los acontecimientos de finales de 1960. Era el momento de usar armas nuevas. El SIDA se prestaba a la conjura de la depravación, del vicio, del castigo de Dios, del pecado que es revelado en el cuerpo,...

Los primeros casos visibles se detectaron en hombres que mantenían prácticas homosexuales, personas que consumían drogas por vía intravenosa, receptores de trasfusiones sanguíneas y prostitutas. Era el argumento perfecto para la reconstrucción de una América libre de comportamientos antiamericanos. Mientras Reagan no hacía nada con la muerte de miles de personas que iban desapareciendo cada día, se generaron **grupos de apoyo y de concienciación social.**

Uno de los grupos más activos en aquellos momentos fue **ACT UP** (*AIDS Coalition to Unleash Power* [Coalición contra el Sida para Desatar el Poder])[654]. El grupo se forma en marzo de 1987 como reacción a una conferencia en el Centro de la

---

[651] BASTERRA, Francisco G. "Reagan pide que los emigrantes, los presos y quíenes quieran casarse se sometan a la prueba del SIDA". El País, 2 de junio de 1987.

[652] CIMONS M.; NELSON H. "Bush is booed as he defends AIDS proposals", *Los Angeles Times*, June 2, 1987.

[653] Reagan, Ronald, *Address to the Nation* (Mensaje del Presidente a la Nación), 16 de junio de 1984. Ese sería uno de los leit motivs de su mandato, que seguirían de cerca el clan de los Bush (padre e hijo), estrategas económicos como ninguno, supieron amortizar el precio de las guerras y cambiar el sentido de daño colateral, enemigo mundial y el eje del mal.

[654] Una historia de este grupo se puede encontrar en CRIMP, Douglas; ROLSTON, Adam (eds.). *AIDS Demographics*. Seattle: Bay Press, 1990; GOUL, Deborah B. *Moving Politics: Emotion and Act Up's Fight Against AIDS*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009; CVETKOVICH, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press, 2003. Especialmente el capítulo 5: "AIDS Activism and Public Feelings: Documenting ACTUP's Lesbians". Página web del colectivo: http://www.actupny.org/ (Consultado: 01/12/2011)

Comunidad Gay y Lesbiana de Nueva York[655]. Para entonces la discriminación y el discurso acusatorio contra los enfermos de Sida en general y contra los gays en particular, había calado dentro de las propias filas de éstos, iniciándose un período de enfrentamientos internos entre los que optaron por el activismo y aquellos que asumían prácticamente sin inmutarse que la enfermedad se había cebado con la población gay por sus propias conductas y que la homofobia estaba fundada en la forma de actuar de los gays, una comunidad que debía ser "limpiada" de grupos marginales. Estos argumentos son los que estarán en la base de lo que unos años más adelante se llamará *movimiento queer*, y que recogía la "escoria" y proclamaba su derecho a existir y a luchar contra la normalización impuesta desde fuera y dentro del movimiento gay.

Si bien la violencia programada contra lxs enfermxs se extendía más rápido aún que la propia enfermedad,

"If you want to stop AIDS shoot the queers..."[656],

también se extendían las estrategias de actuación política contra la homofobia y la desidia gubernamental imperante.

> *"En pocas ocasiones una sociedad ha atacado tan ferozmente a sus individuos en sus momentos de pérdida."*[657]

La figura de **Douglas Crimp**, crítico e historiador de arte, curador, ensayista, activista y profesor dentro del programa de estudios culturales de la Universidad de Rochester, nos puede servir de metáfora que explique el tipo de movimientos teóricos, artísticos, académicos, identitarios y, sobre todo, activistas que se dieron desde mediados de los años ochenta como respuesta, no sólo a la crisis del Sida, sino al ambiente general que se estaba asentando en las sociedades postindustriales.

Miembro activo de ACT UP desde sus comienzos, Crimp entiende que para 1987 se había producido un cisma no ya en la sociedad y en el movimiento gay, sino en el mismo panorama artístico. El número 43 de *October*, la revista de arte de cuyo consejo editorial había sido miembro desde el año 1977, fue un número especial dedicado al Sida, y editado por Crimp, el título del mismo funcionaba como una declaración de intenciones: "AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism"[658]. Ese mismo año Crimp se sumaba a las filas de ACT UP y dos años más tarde, en el número 51 de la misma revista, Crimp se despedía de ésta con el artículo: "Mourning and

---

[655] La conferencia fue de la mano de Larry Kramer (KRAMER, L. "Report from the Holocaust". En: *Reports from the Holocaust: The Making of AIDS Activist*. New York: St. Martin Press, 1989, pp. 264-265). Citado en: CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Op. cit., p. 110.

[656] Gobernador de Texas en la radio. Citado por David Wojnarowicz en el Drawing Center en Nueva York, en 1992, poco antes de morir. Citado en: ; GOUL, Deborah B. *Moving Politics: Emotion and Act Up's Fight Against AIDS*. Op. cit, p. 1.

[657] CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Op. cit., p. 104.

[658] CRIMP, Douglas (ed.). *October* 43: "AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism" (Winter 1987). Publicado posteriormente como: CRIMP, Douglas (ed.). *AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism*. Cambridge: MIT Press, 1988.

Militancy"[659], un artículo que le dedicaba a Gregg Bordowitz, quien le había introducido en ACT UP dos años antes.

> *"Es indicativo del cambio sufrido en la escena artística norteamericana en ese periodo el hecho de que October naciera a mediados de los setenta de un desacuerdo respecto a los fundamentos teóricos de la crítica con Artforum, mientras que fuera un desacuerdo de carácter político el que determinara la separación de uno de sus miembros más notorios a finales de los ochenta."*[660]

Imbuido en el contexto artístico, cuando Crimp se encarga de la edición especial del número de October dedicada al Sida, se da cuenta de que la respuesta cultural es sólo una parte de las respuestas que se le están dando a la crisis. Como tema profundamente político, que hunde sus raíces en las políticas identitarias, su extensión desborda el límite autoimpuesto de lo artístico y cultural. Es entonces cuando decide incluir las respuestas, por parte de los grupos activistas, a ese número especial. La militancia en ACT UP le cambiaría para siempre, en un momento en el que arte y activismo se fundían bajo el sostén de la posmodernidad y daban lugar a nuevas formas de lucha y de productos culturales.

> *"I had already become aware of the privileging of artists who were dying of AIDS as against ordinary people dying of AIDS, and I was also troubled by the assumption that artists could only respond to the epidemic by fundraising or creating works that express human suffering and loss."*[661]

Lucy R. Lippard, en un texto de 1983[662], diferencia entre artistas políticos y artistas activistas. Lxs primeros serían aquellxs que trabajan con temas de relevancia política, social,... mientras que con artistas activistas nos estaríamos refiriendo a aquellxs que adoptan un punto de vista testimonial y activo frente a "*las contradicciones del sistema*". ACT UP se presentaba como un grupo de acción directa, de lucha activa y pública. Que retomaba el grito feminista de "*Lo personal es político*" y lo reconvertía en "El Sida es político", "El dolor por la pérdidad es político", "La enfermedad es política".

Como apuntaba Susan Sontag, la política del Sida utilizó la metáfora de la invasión y la guerra que tan bien le venía funcionando:

> *"En la era de la guerra de las galaxias y de los invasores espaciales, el sida ha demostrado ser una enfermedad perfectamente comprensible (...)"*[663]

---

[659] CRIMP, Douglas (ed.). ""Mourning and Militancy". *October* 51. (Winter, 1989), pp. 3-18.
[660] CARRILLO, Jesús. "Introducción". En: CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Op. cit., p. 11.
[661] Douglas Crimp en: Takemoto, Tina. "The Melancholia of AIDS: Interview with Douglas Crimp". *Art Journal* , Vol. 62, No. 4 (Winter, 2003), p. 81.
[662] Lippard, Lucy R. "Trojan Horses: Activist Art and Power". Recopilación de su columna en *The Village Voice*, desde 1975. Aparece dicha compilación en WALLIS, Brian (ed.). *Art after Modernism: Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984.
[663] SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (Primera edición*: Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978; *AIDS and Its Metaphors*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989). Madrid: Suma de Letras, 2005, p. 143.

Pero la metáfora no quedaba ahí, en la era de Rambo y del héroe musculado americano, la moral tenía un nuevo campo de acción, el Sida proporcionó el arma última para un proceso de distanciamiento neoconservador de la decadencia en la que se encontraba el país. La concepción del Sida como castigo no atañía sólo y exclusivamente a los gays.

> *"Más importante aún es la utilidad del sida para llevar a cabo uno de los cometidos más importantes de los llamados neoconservadores: la Kulturkampf contra todo lo que suele llamarse (breve e imprecisamente) los años sesenta. Toda una política de "la voluntad" – de intolerancia, de paranoia, de miedo a la debilidad política- se ha aferrado al sida."*[664]

La política gubernamental en torno al Sida pretendía llevarse por delante algo más que el movimiento gay, y se afianzó con bastante facilidad en una sociedad donde las metáforas bélicas y el terror a la invasión formaban parte de su constitución más esencial. Las respuestas de ACT UP y las estrategias que puso en marcha estaban muy relacionadas con la composición ecléctica del grupo: activistas queer (entonces no eran mencionados como tales pero entendemos que desde el punto de vista de hoy podemos incluir dicho anacronismo que nos ayude a situarnos), muchos militantes de izquierda, pero no todos, gente afectada por el Sida o con VIH, de diferentes clases sociales, artistas y otrxs profesionales del mundo del arte como: David Wojnarowicz, Zoe Leonard, Tom Kalin, Gregg Bordowitz, Catherine Gund, Ray Navarro,... o Douglas Crimp.

> *"The experience of ACT UP changed everything for me. After all, AIDS was a personal crisis as well as a public issue, so I was pulled into it in ways that were very emotionally direct."*[665]

La emoción y la lucha se combinaban en acciones que ponían en marcha diferentes estrategias artísticas, publicitarias, de diseño, de calle,... En ACT UP se dieron cita profesionales de diferentes sectores que dieron lugar a estrategias de acción visuales diversas, tanto provenientes del arte como del diseño o de la publicidad.

Se habían propuesto ofrecer la **información** que el gobierno estaba ocultando, educar a la población afectada y a la que aún no lo estaba en estrategias para detener la enfermedad, en cuidados,... Otra de las funciones consistía en criticar y deconstruir las imágenes que de la enfermedad y de lxs que la padecían se estaban ofreciendo. Y desenmascarar la negligencia de la administración Reagan para con la situación de emergencia que se estaba viviendo.

Manifestaciones, acciones en la calle, panfletos, publicidad de guerrilla, material videográfico,... todos los medios eran válidos para difundir sus propuestas y tratar de derrocar al verdadero enemigo (por continuar con la metáfora bélica), no la enfermedad, sino las políticas públicas, sanitarias e identitarias que se estaban diseminando por todo el mundo occidental.

Cuando en 1988 la revista para mujeres *Cosmopolitan* publicaba un artículo firmado por un médico sobre la ausencia de riesgo de contraer el VIH para mujeres heterosexuales[666], Jean Colomusto[667] produjo el vídeo: *Doctors, Liars and Women:*

---

[664] Ibidem., p. 202.

[665] Douglas Crimp en: TAKEMOTO, Tina. "The Melancholia of AIDS: Interview with Douglas Crimp". *Art Journal* , Vol. 62, No. 4 (Winter, 2003), p. 81.

[666] GOULD, Robert E. ,"Reassuring News about AIDS". *Cosmopolitan* 204, nº I (January 1988), pp. 146-147.

AIDS Activists Say No to Cosmo (1988). Un documental sobre la primera manifestación en torno al Sida centrada en las mujeres, los esfuerzos por organizarla y una guía para la acción directa.

> *"Esta cinta muestra las diferentes etapas que llevan tanto a la organización de una manifestación como a la creación de un vídeo. En él mostramos al grupo del Círculo de mujeres de ACT UP (Woman's Caucus) enfrentándose al Dr. Gould con la noticia de que la "evidencia" en su artículo no sólo es obsoleta, sino también incorrecta. Al desafiar la autoridad del doctor con nuestro conocimiento demostramos que nosostras somos las expertas. En el vídeo también mostramos cómo se organizó la manifestación frente a las oficinas de Cosmopolitan y cómo se ha de tratar la ifnormación que los medios de comunicación presentaron sobre la manifestación. El objetivo de Los doctores, las mentiras y la mujer es inspirar y demistificar el proceso de realizar acciones directas."*[668]

Cuatro años antes, en 1984, se emitía en el canal alternativo de televisión de la Thatcheriana Inglaterra, que había sido creado dos años antes (Channel 4) y que tenía como misión dar cabida a grupos minoritarios y emitir productos alternativos de cine y vídeo, *Bright Eyes*, un documental de Stuart Marshall. En la línea del videoarte de los setenta, cuya convergencia entre el vídeo y la televisión había dado argumentos de crítica hacia el nuevo medio. *Bright Eyes* preconizaba la lucha que desde diferentes plataformas artísticas iba a producirse alrededor de la crisis del Sida. En forma de parodia, utilizando estrategias como la reutilización de intérpretes para diferentes papeles, la deconstrucción de los tandems identitarios,..., algunos de los sketches utilizados se apoyaban en terribles acontecimientos discriminatorios que habían tenido lugar a lo largo de los tres años que se llevaba viviendo con el conocimiento de la nueva enfermedad. El vídeo, construido en diferentes partes, combina el humor y la parodia con entrevistas y exposiciones que conectan la medicina, los medios, las actitudes morales de la sociedad en diferentes periodos,...

El **humor y la ironía** estuvieron presente en muchos de los trabajos producidos en torno al Sida. El activismo tiene una cierta tendencia a crear héroes y heroínas en las diferentes batallas contra el orden establecido. Grupos como ACT UP, General Idea o Group Material ponían freno a esta predisposición a través de la colectividad, el anonimato, y el humor y la parodia. ACT UP se hizo especialista en utilizar actitudes bastante camp, en un movimiento que asentaba y adelantaba la actitud y los presupuestos queer[669].

En 1988, *Testing The Limits: New York City*, producción codirigida y coproducida por Gregg Bordowitz, miembro de colectivo de gays, lesbianas y heteros formado en 1987 para documentar el activismo contra el Sida*, Testing The Limits Collective*, se proyecta en el *American Film Institute*. Veintiocho minutos de producción

---

[667] Jean Carlomusto produjo, junto a Maria Maggenti, este vídeo para el programa *Living with AIDS* (que producían la propia Carlomusto y Alexandra Juhasz), una serie que se emitía en el canal por cable producido por GMHC (Gay Men's Health Crisis).

[668] CARLOMUSTO, Jean. "Enfocando a la mujer: el vídeo como activismo". En: ACT UP NY/ Grupo Mujer y SIDA. *La mujer, el SIDA, y el activismo*. Boston: South End Press, 1990, p. 250.

[669] En algunas de las reuniones y encuentros los hombres aparecían vestidos con faldas y llevaban collares y complementos femeninos, haciendo un guiño al carácter afeminado con el que se atacaba a los grupos gays desde el exterior. De esta forma se apropiaban del insulto y desactivaban un arma arrojadiza, quedando desarmado al "enemigo".

elaborada bajo unos principios políticos de izquierda, dividida en torno a tres áreas: libertades civiles, educación y salud. Favoreciendo la palabra en lugar de las imágenes, el trabajo pretendía resumir las más de cien horas de vídeo que el colectivo había producido. A través de la voz de activistas de diferentes comunidades que iban exponiendo sus diversos puntos de vista en relación a las tres temáticas principales en las que se había dividido el guión. Todo ello acompañado por imágenes de protestas, de acción directa, de los medios y de la televisión, presentadas como el camino a seguir[670]. Una obra que se convertirá en un auténtico ejercicio de autorrepresentación.

A través de los trabajos que se llevaron a cabo durante estos años consiguieron llamar la atención de los medios, dando como resultado que se hablara del Sida en ellos, algo que no se había producido de forma masiva hasta entonces. Sus mensajes de rabia e ira eran escuchados y vistos por la gran masa humana que de repente tenía ante sí nuevas versiones de los acontecimientos.

La **colectividad** va a ser otra de las estrategias de este arte político y activista, que más allá de la búsqueda de reconocimiento personal, trabaja codo con codo con otros compañeros de lucha persiguiendo los fines políticos que la situación del Sida había propiciado. En 1987, Bill Olander, el curador del New Museum acude a uno de los encuentros de ACT UP para ofrecer el ventanal de dicho museo en Broadway para una manifestación visual. El proyecto fue *Let the Record Show*, y las personas interesadas en dicho proyecto, y que lo llevaron a cabo, acabaron formando *Gran Fury*[671] en enero de 1988. Un colectivo de artistas[672] dentro de ACT UP New York, que utiliza las estrategias publicitarias y de los medios de comunicación de masas para llevar las ideas de ACT UP al gran público. Más tarde *Gran Fury* se separaría del colectivo.

Let the Record Show era una versión de los juicios de Nurember donde eran juzgados en este caso los causantes de que la aparición del Sida se convirtiera en una crisis. Aparecían representados seis individuos (el senador Jesse Helms, el miembro de a Comisión Presidencial del Sida, Cory SerVaas, un cirujano anónimo, el teleevangelista Jerry Falwell, el columnista William F. Buckley Jr. y el Presidente de los Estados Unidos, Ronald Reagan) acompañados con las palabras que habían pronunciado en relación al Sida. Un neón con el triángulo rosa y las palabras "SILENCE=DEATH", que se había convertido en el logotipo de las acciones de ACT UP coronaba la instalación.

> *"The main idea came from demos where we yelled "shame" at public figures who were doing nothing about AIDS. So we decided we'd single out public figures who had made outrageous statements about AIDS, show a photograph of each of them, and cast their words in concrete. And then these AIDS criminals somehow got connected to the Nuremberg trials. It probably went back to the SILENCE = DEATH poster with the pink triangle."*[673]

---

[670] Un análisis en profundidad de esta obra puede verse en: BORDOWITZ, Gregg. "Picture a Coalition" (Primera publicación en: CRIMP, Douglas (ed.). *AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism*. Cambridge: MIT Press, 1988, pp. 183-196.) *The AIDS Crisis Is Ridiculous and Other Writings, 1986-2003*. pp. 32-42.

[671] El nombre aparecería un poco después y se correspondía con el modelo Plymouth de coche del Departamento de Policía de Nueva York.

[672] Algunxs de lxs componentes del colectivo: Don Ruddy, Anthony Viti, Todd Haynes, Mark Harrington, Mark Simpson, Tom Kalin, Loring Mcalpin, Avram Finkelstein, Michael Nesline, Donald Moffett, Marlene Mccarty, John Lindell, Robert Vazquez, Richard Elovich o Amy Heard.

[673] Tom Kalin, en: CRIMP, Douglas. "GRAN FURY talks to Douglas Crimp". *Artforum*, nº 8 (April, 2003), p. 70.

En 1990 Gran Fury participa en la *XLIV Bienal de Venecia* con dos piezas enfrentadas: *The Pope Piece* [✪201,202] y *Sexism Rears Its Unprotected Head*, que denunciaba la complicidad de la Iglesia Católica con la pandemia y que generaron gran polémica (el director de la muestra, Giovanni Carandente, escandalizado, intentó por todos los medios clausurarla, cosa que no fue posible por no ser considerada objeto de delito por el fiscal de la República Antonio Fojadelli)[674].

La producción dentro del ámbito artístico con respecto al Sida fue extensa y abordada tanto desde el colectivismo como desde posiciones más personales. Dentro del primer grupo tendríamos a los grupos ya comentados: *ACT UP* y sus producciones visuales híbridas, *Gran Fury*, como parte del colectivo anterior, pero que también funcionó de forma independiente, *General Idea* [✪203,204] (grupo formado en 1969 por AA Bronson, Felix Partz y Jorge Zontal) o *Group Material* [✪205] (con base en Nueva York, comienza su andadura en 1979, con una composición variable, algunxs de lxs artistas que han pertenecido al colectivo: Doug Ashford, Julie Ault, Felix Gonzalez-Torres, Mundy McLaughlin, y Tim Rollins, todos involucrados en cuestiones sociales). En el caso de producciones de artistas con **trabajos individuales** hablamos de una larga lista: desde el discurso personal de la pérdida, como ejemplo tenemos, partiendo del arte minismalista y conceptual el trabajo íntimo de Félix González Torres, hasta la provocación de las obras de Andrés Serrano, donde juega con el pánico generado a través de los fluidos y el miedo al contagio; Gilbert and George, que ya venían utilizando símbolos religiosos e iconografía gay, excreciones corporales y cuerpos desnudos de hombres en sus trabajos, desarrollan durante 1988 (después de que uno de sus amigos había muerto de Sida) una serie de pinturas que se exhiben en la galería Anthony d'Offay de Londres, en 1989. Una exposición sobre la enfermedad y la destrucción que lleva por nombre *Art for AIDS.*

> *"Conocimos el desastre del sida, la muerte comenzó a afectar la sangre de todos nuestros amigos. Todos ellos estaban muriendo y vimos el fin de la vida frente a nosotros, cada día, y aquello nos afectó muchísimo."*[675]

Desde 1992 dejaron de usar modelos, sus amigos, para sus trabajos, y se representan sólo ellos, al no ser capaces de afrontar posibles nuevas pérdidas.

La **sangre** mencionada por estos artistas se convertirá visual, literal y metafóricamente en uno de los elementos esenciales en la crisis del Sida. La sangre que puede estar contaminada, que es vehículo del posible contagio, que es muerte y es vida, que se vuelve otro fluido más abyecto. Junto con la orina y el semen. En este estado de cosas, la obra de Serrano, referida en el apartado anterior, adquiere un nuevo matiz. El fluido, el desecho,... se torna peligroso, contaminado, más abyecto que lo abyecto. Andrés Serrano ya había experimentado con diferentes fluidos. La orina, que dio lugar a la famosa obra, ejemplo universal de la censura en el arte, *Piss Christ* del 87; la sangre también de su serie de fluidos corporales (*Body Fluids*): *Blood & Soil*, *Bloodstream* o *Piss & Blood XXVI*, todas del mismo año, 1987. En la misma serie nos encontramos con otras obras donde el protagonista es el semen: *Untitled VII (Ejaculate in Trajectory)*, de

[674] La polémica llegó a nuestras fronteras: ARIAS, Juan. "El escándalo llega a la Bienal de Venecia". *El País*, 26/05/1990.
[675] Gilbert & George. Citado en: CORTÉS, José Miguel G. *Gilbert & George. Escenarios urbanos*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2007, p. 69

1989 y *Semen & Blood II* de 1990.

El fluido preciado a través del que se había construido la verdad del sexo quedaba ahora relegado a un mero desecho peligroso, un elemento tóxico, peligroso,... que Serrano fotografía de manera abstracta. Un fluido lechoso que atraviesa en línea oblicua de parte a parte el encuadre de una fotografía con fondo negro. La imagen no está congelada, sino que apreciamos el elemento principal de la misma en movimiento, remitiéndonos más a un acto que a una sustancia. Lo que Serrano representa es la acción de eyacular y el resultado que tenemos es ese líquido en movimiento que reclama la mirada atenta para sí mismo y que en el mismo instante la desplaza hacia el fuera de campo de la imagen. No sabemos de dónde proviene, ni a dónde se desplaza, la abstracción es absoluta: un par de colores, un par o tres de tonos y unas líneas difusas. La dirección de lectura en nuestra sociedad occidental es de izquierda a derecha pero en este caso se encuentra invertida. La línea de lectura es confusa, pareciera que el líquido fluyera de arriba a abajo, desde la esquina superior derecha hacia la esquina inferior izquierda. Pero podría igualmente elevarse de abajo a arriba. En cualquier caso una imagen inestable, visualmente inestable, metafóricamente inestable. Una buena imagen para momentos vitalmente inciertos. Un cum shot metafórico. Una visualización ampliamente extendida en el porno, como ya hemos comentado con anterioridad, y que ahora se va a extender a las prácticas sexuales generales, porque el semen tiene que fluir fuera para que no haya riesgos. El sexo seguro ubicará el semen en dos espacios concretos: dentro de los condones y en el aire, en el espacio; nunca más en el interior del cuerpo, nunca más fundiéndose con otro cuerpo. La imagen de Serrano funciona así con la ambigüedad con la que lo hace siempre toda su obra. En este caso tenemos el porno y el sexo seguro, en otros tendremos la perfección formal y la putrefacción de un cuerpo, el sexo transgresor y el lenguaje clásico,...

La **fantasía del porno**, especialmente el porno amateur, dará en estos años una seguridad, hará sentir una especie de control, sobre el propio fluido. Una mirada que seguirá centrada en la eyaculación, a veces literal, a veces metamorfoseada, en una sociedad que ha hecho del gasto su leit motiv.

> *"Despite these omnipresent images surrounding our lives, we must also navigate the erotic with the lethal as we are reminded through ubiquitous messages that the fluid is toxic. We argue that these simultaneous messages create a unique sexual tension between men and their own ejaculate. This bifurcated sexual tension would not be possible without the everyday messages we are given about ejaculate and its potential."*[676]

El **porno** se vio afectado en tanto se comprobó que las relaciones sexuales transmitían el virus. Algunos actores y actrices murieron a lo largo de estos años. No obstante el porno tradicional, pasados los primeros años de la crisis del Sida, no optó por la representación de sexo seguro.

Al comienzo de la pandemia, la industria pornográfica se atribuyó en parte la función de educar en relación al sexo seguro. Así, no ya que se incluyeran barreras de

[676] MOORE, Lisa J.; WEISSBEIN, Juliana. "Cocktail parties: fetishizing semen in pornography beyond bukkake." En: BOYLE, Karen (ed.). *Everyday Pornography.* Oxon, New York: Routledge, 2010 pp. 87-88.

protección o condones en las escenas, sino que en algunas películas se incitaba a la práctica del sexo seguro dentro del propio eje argumental.

Behind the green door, the sequel (1986) [✪206] se planteó como una película didáctica sobre los peligros del Sida y la prevención. Muy diferente a su precedente de 1972. Se anunciaba como la primera película para adultos de sexo seguro.

No obstante, la primera película en la que había aparecido un condón dentro de una escena sexual fue *Carnal Knowledge* [*Conocimiento Carnal*] [✪207], (Mike Nichols, 1971) Con Jack Nicholson, Candice Bergen, Ann-Margret y Art Garfunkel como protagonistas. Considerada pornográfica en Estados Unidos, relata la confusión de dos hombres, compañeros de universidad en los 50, que en plena era de Vietnam tratan de dar respuestas a sus vidas, sus emociones, el amor y el sexo. El condón aparece como elemento de una de las escenas de sexo, constituyendo la primera película en la que se introduce su uso.

La **comunidad gay**, acusada de haber atraído el mal sobre la tierra con su depravación, fue la más activa para hacer frente a la enfermedad en medio del caos producido por las muertes y la impasividad del gobierno.

El porno gay tomó parte activa en la prevención generando películas educativas (actividad que también desarrollaban organizaciones como ACT UP, como hemos señalado), enseñando a hacer porno con sexo seguro[677] y produciendo porno al mismo tiempo. Inmediatamente se instaló el preservativo como un elemento más de la escena.

La productora Surge Studios es un ejemplo de ello. Dirigida por Al Parker[678], actor porno que había trabajado con los estudios Colt, y su pareja, Steve Taylor; Surge Studios fue pionera en el uso de condones y sexo seguro dentro del porno gay, siendo un ejemplo para otros estudios que incluyeron el uso del condón en sus producciones.

Chuck Holmes, el propietario de Falcon Studios, aseguraba que su estudio había empezado a usar condones y lubricantes compatibles a mediados de los ochenta, antes que ningún otro estudio. Pero en esos momentos no existía consenso en relación al sexo seguro.

> *"Commercial considerations were the main impediment to routinely using condoms in gay hardcore movies. Most producers believed that no one would buy a video in which condoms were use. In part, the appeal of pornography, many presumed, was that it was transgressive, and the problem with safe sex was that using a condom was a responsible act."*[679]

Existía otro problema de índole metafórica. El condón y el sexo seguro representaba la enfermedad en un contexto al que se había tenido que acudir para sustituir las prácticas sexuales. El consumo de pornografía aumentó considerablemente con la crisis del Sida. Prácticas en espacios públicos, el sexo anónimo, los ecuentros esporádicos,... se habían convertido en deporte de riesgo. Si bien consumir pornografía

---

[677] Para un análisis de la representación del sexo seguro y los acuerdos que se tuvieron que tomar respecto a qué podía exactamente constituir una representación de ese sexo seguro revisar: PATTON, Cindy. *How Do I Look? Queer Film and Video*. Seattle: Bad Object Choices, Bay Press, 1991.

[678] La historia de Al Parker y su relevancia y lugar dentro de la industria pornográfica en: EDMONSON, Roger. *Clone: The Life and Legacy of Al Parker Gay Superstar*. New York Los Angeles: Alyson Books, 2000.

[679] ESCOFFIER, Jeffrey. *Bigger Than Life: The History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*. Philadelphia: Running Press Book Publishers, 2009, p. 196.

parecía la forma de practicar el sexo más seguro, al menos que esta representación no estuviese "contaminada" con el VIH.

Los mayores avances se producían por parte de los grupos activistas que comenzaron a producir vídeos educativos sobre sexo seguro. En ellos estuvo el gran cambio que más tarde, demasiado tarde, adoptaría la industria pornográfica homosexual (la heterosexual siempre se resistió a ello, entre otras cuestiones porque el Sida se presentó como una enfermedad venérea pero homosexual, ellxs estaban a salvo). Para los primeros años de la década de los noventa, la industria del porno gay había asumido el sexo seguro, mostrando condones de forma explícita en sus producciones. Como refiere Escoffier, los mayores cambios se produjeron entre 1987 y 1990. La película ganadora del AVN award, en la categoría de Mejor Vídeo Gay del año en 1988, fue pra *Touch Me* (Steven Scarborough, Falcon Studios, 1988) [✪208] una película donde no se usaban preservativos. En la misma categoría, en 1990 ganaba el premio *More of a Man* (Jerry Douglas, All Worlds Video, 1990) [✪209], donde no solamente se usaban condones, sino que uno de los personajes era un activista contra el Sida. No obstante, muchos actores negaban la evidencia, oponiéndose frontalmente al uso del preservativo y manteniéndose en la profesión a través de espectáculos y pornografía bare back (sin protección)[680].

No ya dentro de las producciones audiovisuales de los grupos activistas, sino que en la propia industria del porno gay se había introducido el objetivo de educar en sexo seguro y de erotizar la protección, cuestión ésta que resultaba más fácil para aquellxs jóvenes que comienzan sus experiencias sexuales con el Sida ya en las calles, que para quienes habían sufrido el cambio de signo de la sexualidad y veían el condón como una claudicación ante la pandemia.

Otros ejemplos dentro del porno gay de la inclusión del condón cuando estalla la crisis del Sida:

Play Safely (David McCabe, Fantasy Productions, 1986), realizada con educadores se comercializó como pornográfica. Con una narrativa que juega con una combinación del tiempo ahora-antes, elabora un argumento en relación a los cambios en la cultura sexual. En todos los encuentros sexuales aparece el condón. A diferencia de otras producciones *Play Safely* no tiene la estructura de un documental sobre el sexo seguro, sino que cuenta con una estructura narrativa de ficción.

Top Man (Scott Masters, 1988, Catalina Video y Newport Video), no incluye el tema del sexo seguro en primer plano pero el condón ocupa un lugar en todas las escenas de sexo sin problematizar su uso.

En *Turbo Charge Trailer* (Al Parker y Justin Cade, 1987, Surge Studios) aparecen condones al mismo tiempo que otros tipos de barreras, como guantes. Hace un recorrido por técnicas de sexo seguro pero sin que se haga desde un punto de vista educativo, sino en un contexto erótico.

[680] Uno de estos casos fue el del actor Johny Rahm que se negó a reconocer la necesidad del sexo seguro y cambió de estado para seguir trabajando cuando una ley de California obligó al uso de condones en la industria. Cuando se le diagnosticó el VIH siguió trabajando en Georgia en una productora que aún lo hacía sin condón: Dick Wadd. Se negó asimismo al tratamiento con retrovirales. (Le agradecemos a Leopold Estapé la información que ha puesto en nuestras manos).

The Gay Men's Health Crisis Safer Sex Shorts (Gregg Bordowitz and Jean Carlomusto, 1989), presentados como cortos de artistas activistas, y de los que hemos hablado con anterioridad.

*Current Flow (*Jean Carlomusto, 1989) [✪210] fue el primer filme de sexo seguro para lesbianas[681] y un ejemplo de cine hecho por y para lesbianas. La directora, miembro del grupo Gay Men's Health Crisis, produjo abundante material, entre ellos una serie de cortos educativos, tratando de suplir la falta de información por parte de la administración Reagan.

En relación a este tipo de producciones, aquellas que se elaboraban dentro de los grupos de acción, y que tenían como misión principal la información y educación en prácticas donde se parase la transmisión del VIH, hay que destacar que los espacios de exhibición no solían ser los mismos que aquellos que habían sido dedicados a la pornografía antes de la incursión del Sida. Espacios alternativos se presentaban ahora como los espacios adecuados para una práctica de activismo que luchaba por la seguridad de la comunidad sin tener que pagar el precio del placer.

> *"The safer-sex shorts are to be played in bars, projected before porn features, or used during safer-sex workshops. Small chance that Current Flow will flow onto the TV screens of people uninterested in lesbian sex."*[682]

En el **porno heterosexual** en cambio surgieron rápidamente problemas ante el uso de condones y barreras. Muchos productores argumentaron que suponían un obstáculo a la visualización total de la escena. No obstante, a los condones se les cortaba la parte superior de los mismos para que no se apreciaran, suponiendo cierto riesgo. Aunque el condón quedaba prácticamente invisibilizado, la industria se negó a incluir la prevención dentro de sus sistemas de representación. Cuando aparecieron los primeros tests de detección del VIH[683] la solución estaba servida.

---

[681] Así como la comunidad gay masculina se vio afectada, vilipendiada y discriminada desde el momento en el que aparece el Sida, y sus prácticas se demonizan desde todos los sectores de la sociedad. No pasó lo mismo con la comunidad de lesbianas. Pioneras en la lucha, junto con sus compañeros gays, se vieron afectadas sólo por la homofobia reinante del momento, pero desde el principio se descolgó su sexualidad de los riesgos que afectaban al Sida. Esta situación, altamente discriminatoria, procedía de la dificultad con la que se detectan las prácticas lésbicas dentro del entorno médico. La identidad lésbica consigue permanecer socialmente dentro del anonimato, y este silencio ha afectado no sólo a su representación identitaria, sino a la ausencia de campañas de sexo seguro aún en nuestros días. Basta con consultar cualquier folleto de sexo seguro que no provenga de las organizaciones LGTB o Queer para comprobar cómo la sexualidad lesbiana es una práctica no considerada de riesgo (ni considerada, en general), aunque en ella a menudo se den cita, entre otras cuestiones, el fluido sanguíneo en contacto con mucosas. La misma circunstancia nos encontramos por parte de la comunidad médica cuando, aún en ausencia de estudios y con el desconocimiento absoluto de prácticas que una persona lesbiana puede tener, se niegan a realizar las pruebas de detección precoz del cáncer de útero a toda persona que se "declare" lesbiana en sus sacrosantas consultas. Es obvio que la representación lésbica en el porno convencional, donde las lesbianas están hiperrepresentadas, ha conseguido desarmar el potencial desestabilizador que su figura representa en sociedades regidas por una economía machista y una política heterosexista. Una revisión de la pornografía lésbica en la edad del Sida se puede leer en: GRIFFIN, Gabriele. "Safe and sexy? Lesbian erotica/porn in the age of HIV/AIDS". En: *Representations of HIV and AIDS: Visibility Blue/s*. Manchester: Manchester University Press, 2000, pp. 159-178.

[682] JUHASZ, Alexandra. *AIDS TV: Identity, Community, and Alternative Video*. Durham: Duke University Press, 1995, p. 15.

[683] Primer test de VIH realizado por el Dr. Gallo en 1984.

El porno convencional sustituyó el sexo seguro por la "prueba de sida"[684]. Es el método que se sigue utilizando en la actualidad en este tipo de porno. La representación heterosexual y blanca, joven y sana del sexo, no permitió el uso de barreras de protección porque la introducción de la narrativa del condón supone la representación de la enfermedad de manera metafórica. Si los cuerpos que se representan están sanos no tienen por qué usar un preservativo, si éste aparece la representación de esos cuerpos cambia radicalmente de signo.

El cuerpo enfermo va a ser un cuerpo totalmente excluido de la representación pornográfica[685]. La enfermedad es un símbolo[686] de lo externo en la economía de significados de las sociedades posindustriales. La enfermedad no existe en el cuerpo, viene de fuera. En un momento en el que las enfermedades autoinmunes, el síndrome de inmunodeficiencia adquirida o el cáncer ocupan las pesadillas de nuestra sociedad, se invierte la mayor parte de los presupuestos, directa o indirectamente, en defensa, en barreras contra la inmigración,... Y apartando así los fantasmas en la representación del sexo sin protección se encuentra la mayor de las protecciones: la exclusión de nuestro sistema de significados del cuerpo enfermo.

Los test a los que se someten sistemáticamente los actores y actrices porno no son más que una simulación. La mayoría de las transmisiones se inician en sus relaciones no laborales y el periodo ventana no permite la certeza del cuerpo sano. De ahí que el fantasma no se exorcice adecuadamente y la alarma salte de vez en cuando, como si un caso de Sida dentro de la industria del cine pornográfico supusiera el fallo de toda la sociedad en mantener la enfermedad fuera.

Hay otra razón más por la que el sexo seguro ha desaparecido de la representación pornográfica tradicional y que nos conecta con el discurso académico de la sexualidad. Desde los diferentes departamentos de medicina preventiva, sexualidad, campañas gubernamentales (nos referimos a las de los años 90) se nos recuerda que hay que protegerse siempre. Siempre que no se tenga pareja estable (el motor de la economía social sigue siendo un hombre y una mujer unidos por una relación estable y productiva, sobre todo en los últimos años cuando han bajado considerablemente los índices de natalidad). Esta falacia está haciendo que las parejas heterosexuales no se realicen tests de VIH antes de dejar de practicar sexo seguro. Se asimila estabilidad con falta de riesgos. Si se practica sexo con una misma persona durante un tiempo considerable, automáticamente desaparece cualquier atisbo de posibilidad de transmisión.[687]

A partir de esta lógica del absurdo, el sexo sin protección se practica en sólo dos situaciones: pornografía convencional y parejas estables heterosexuales, los dos centros de producción del sexo en el sistema de economía social. Queda así establecida la conexión entre la pornografía y su antítesis, corroborándose cómo los sistemas de

[684] Como si de una prueba de vida en caso de secuestro se tratase, lxs actores/actrices que quieren ir a trabajar a Estados Unidos se tienen que realizar una foto estandarizada. De medio cuerpo aparecen sosteniendo en una de las manos los resultados del test que se han realizado, y en la otra mano un periódico con la fecha actual. Las referencias a la fotografía etnográfica y su producción del otro son inevitables.

[685] Existen algunas excepciones como la película protagonizada por John Stagliano y su pareja, Tricia Deveraux, en el año 2000: *Buttman's Toy Stories*, siendo la primera escena seropositiva del porno convencional.

[686] Para una revisión exhaustiva de los discursos interconectados en relación a la enfermedad en general y al SIDA en particular, revisar: SONTAG, Susan. *El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.

[687] Es posible que esta sea una de las causas por las que han aumentado los casos de VIH entre la población heterosexual.

representación, y por tanto los discursos, fluyen en ambas direcciones y se autorregulan mutuamente.

El periodo de aparición del Sida fue una época convulsa, con importantes cambios en los sistemas de economía mundial, con cambios en la política global (tenemos que admitir que las convulsiones políticas de los Estados Unidos son cuestiones que afectan al planeta por entero, al menos hasta el día de hoy), con importantes puntos de inflexión en los sistemas de representación, que tenían que ver con variaciones concepturales y variaciones tecnológicas, enredadas con la profusión de la cultura mediática que pasaba del ámbito local y nacional a la red global que vaticinaba, ya entonces, la irrupción de Internet en nuestros sistemas de información, conocimiento y producción del mundo. El sexo y su representación habían exhibido sus capacidades, potencialidades y contradicciones como motor de fuerza de esta economía financiera y visual, que se asentarían en la década anterior. Toda una tradición de estrategias contestatarias habían resurgido en estos momentos de cambio, vaticinando nuevas formas de lucha y nuevas resistencias. El arte activista se erigía como una categoría relevante en nuestras sociedades en tanto en cuanto utilizaba medios que no les habían sido propios, y cuya fusión con otros, tradicionalmente artísticos, constituían un híbrido que marcaba nuevas formas de producción y de lucha (formas que se venían desarrollando desde los convulsos años 60 y que tenían en las luchas feministas, las luchas por los derechos de la comunidad gay y las luchas por los derechos civiles, el antecedente de lo que serían los posteriores desarrollos de arte político en la era postindustrial). Unas formas de producción que los estudios culturales y visuales de la época ya se encargarían de interpretar[688]. Dónde acabarían estas cuestiones es algo que podemos ver ahora con perspectiva. El arte, ese espacio de experimentación donde los discursos más avanzados de una sociedad pueden ser abordados con más libertad que en otros espacios, es también el lugar de la neutralización de los discursos más insurrectos. Cuando Douglas Crimp, en la entrevista anteriormente señalada, le planteaba a Gran Fury cuál era la relación entre sus acciones activistas y la absorción que el museo había hecho de ellas, ya que el grupo era más recordado por su relación con el mundo del arte antes que su relación con el activismo (la entrevista curiosamente se realizaba bajo el marco de Artforum): ¿Era el destino final de los documentos de Gran Fury el museo?

> *"That legacy is an educational resource for another generation. After all, we didn't come out of nowhere. We dragged the history of this kind of art into the '80s and the early '90s. And it will be reinvented again."*[689]

Una de esas reinvenciones nos conecta con el activismo Queer, un conjunto de movimientos generados en la década de los noventa, que heredaban la rabia y la lucha con las que las comunidades gays habían enfrentado la crisis del Sida, que encarnaban los presupuestos de la posmodernidad en sus identidades fluidas, que fusionaban los feminismos radicales, los postfeminismos, los movimientos trans,... en un contexto globalizado que navega en la red más que en los océanos. Pero de esto hablaremos de forma específica cuando abordemos el capítulo 7.

---

[688] Recordamos cómo en 1996 tendrá lugar el famoso cuestionario elaborado por Rosalind Krauss y Hal Foster en la que se planteaba a diferentes intelectuales del mundo artístico y artistas, la necesidad o no y los contenidos que le correspondían a la cultura visual. Una entrevista que se publicó en October y que se convirtió en una declaración de intenciones por parte de la propia publicación. (Ver apartado 1.5.7.)

[689] Donald Moffett, en: CRIMP, Douglas. "GRAN FURY talks to Douglas Crimp". *Artforum.*Op. cit, p. 72.

> *"If you consider some of the earlier work that now counts as queer theory, much of it focused on AIDS because some of the starkest expressions of homophobia in the late 1980s and early 1990s were in relation to AIDS. In other words, there was theoretical input into the activist movement and activist input into the theoretical development of queer theory, but in the 1980s queer theory did not exist as such."*[690]

Para que los movimientos queer aparecieran tendríamos que esperar a la figura de Madonna, al triunfo final del capitalismo, la aparición de nuevos enemigos globales, la espectacularización del sexo y la estetización del porno. Un nuevo Porno Chic, esta vez siliconado y estilizado.

6.- DEL COMIENZO DE LOS NOVENTA Y LA EXPANSIÓN DE SUS TENTÁCULOS.

6.1.- TV War, la Era de las Civilizaciones y el Porno Globalizado

6.1.1.- Comienzan las guerras contra un nuevo enemigo para reactivar la economía. Europa crece.

En 1993 culmina la creación del mercado único con las «cuatro libertades» de circulación: mercancías, servicios, personas y capitales. La década de los noventa es también la de dos Tratados: el de Maastricht, de la Unión Europea, de 1993, y el de Amsterdam de 1999. Los ciudadanos se preocupan por la protección del medio ambiente y por la actuación conjunta en asuntos de seguridad y defensa. En el 2000 aparecerá el Euro y el Terrorismo Internacional ya no es un problema de los Estados Unidos. Europa ha crecido tanto que tiene el privilegio de ser ahora atacado por las fuerzas globales del mal. Augurando un nuevo tiempo en el que dejaba atrás al enemigo en casa, que era lo que había sido el siglo XX en su conjunto, con la caída del muro de Berlín se auguraban nuevos tiempos de unión en territorios y culturas tradicionalmente enfrentados. Pero entonces Europa decide unirse, desde el comienzo de la Guerra Fría se habían ido dando pequeños pasos en los que Europa quería hacerse grande, una talla más acorde con los nuevos tiempos de tecnologías por satélite, economías globales y guerras universales. Un territorio único, una economía única, una moneda única,... que en el 2008 comienza a hacer aguas. El nuevo sistema neoliberal globalizado y virtualizado parece entrar en la UVI y echar al traste con los últimos sueños imperialistas de las sociedades autoabastecidas.

Estados unidos por su cuenta transforma y traduce el miedo atávico en un nuevo miedo. Muerto el comunismo, se quedaba sin enemigo simbólico. La década de los noventa será la década de la construcción de un enemigo a la altura de los nuevos tiempos. No un enemigo pobre, ni de estrictas normas económicas, no un enemigo del capital, sino un enemigo cultural, bárbaro, enemigo del progreso. Que juega con nosotros al monopoli pero que vive en cuevas, que no entiende de nuestras libertades, ni de nuestras sexualidades. Que ya no tienen harenes por los que conquistarlos, sino

[690] Douglas Crimp en: TAKEMOTO, Tina. "The Melancholia of AIDS: Interview with Douglas Crimp". *Art Journal* , Vol. 62, No. 4 (Winter, 2003), p. 83.

petróleos y mujeres con el rostro y el cuerpo cubierto que, en una sociedad exhibicionista como la nuestra, se convierten en el símbolo perfecto de la barbarie[691].

La década de los noventa comenzaba con el final de una guerra y el comienzo de otra y, su fin, no podía ser de otra manera, fue igualmente bélico. La relación entre estos conflictos, sus signos, significados, similitudes y diferencias nos resumen el cambio en las sociedades en las que se producen, sus aspiraciones y sus fracasos. Conectadas entre sí por cuestiones más allá de las paternofiliales (que también), las guerras de 1991 y del 2001 fueron el espectáculo de unas sociedades que iban cambiando su perfil en lo económico, lo político, lo visual y lo identitario. Más allá de lo literal, más allá de las muertes obscenas y el sufrimiento innecesario, fueron el símbolo de un cambio en los tiempos, del reajuste político y económico al final de una era. La Guerra Fría se marchaba sin mirar atrás y el desconcierto duró lo que duraron los preparativos de la ***Documenta de Kassel*** en su novena edición. Jan Hoet recibió la invitación para ser director de la Documenta el mismo año en que Kassel estrenaba una nueva configuración nacional. Este director del Museo de Arte Contemporáneo de Gante, teórico de arte, conocido por su espíritu innovador, tenía la misión de levantar una Documenta en un mundo sin muro.

> *"La cambiante situación mundial y la internacionalización del mercado artístico aparecen como plano de fondo, por ello fue importante tanto para Jan Hoet como para su equipo viajar a los cuatro puntos cardinales y no dejar fuera estos cambios que abarcaban tanto lo político como lo artístico."*[692]

Porque ese era el sentido que el director y su equipo querían darle a este nuevo monumento en el que se había convertido la Documenta de Kassel, un encuentro artístico nacido al amparo de una paz acordada y tensa que se sellaba con un muro. Y una vez que la última frontera del capitalismo había caído y que las grandes ideologías se habían derrumbado (el capitalismo le ganó la partida al comunismo, qué duda cabe, pero se encontraba desorientado ahora que no tenía una oposición tangible contra la que construir su imperio), Hoet sale a abrirse al mundo, como si de la escenografía de una *obra total* se tratara. La Documenta iba a ser mucho más de lo que había sido hasta entonces, se iba a convertir en un crisol de estrategias, de culturas, de políticas,... aunadas y armonizadas[693] en una situación de caos global, un acontecimiento ¡increíble!

---

[691] No pretendemos en ningún caso adentrarnos en las diferentes polémicas generadas a partir del trato que las mujeres reciben en algunos países musulmanes, ni trivializamos con el atropello que se produce de los derechos humanos en países no occidentales. Denunciamos en cualquier caso el uso por parte de los gobiernos occidentales que se hace de tales cuestiones y cómo se rasgan la vestiduras por los derechos de las mujeres quienes mantienen políticas discriminatorias dentro de sus fronteras. Denunciamos la demonización del Islam, de los países musulmanes y de sus habitantes en un nuevo estado de conquista y colonización que, igual que se hiciera con el comunismo durante la Guerra Fría, sirve de excusa para cometer los mayores genocidios y atrocidades en nombre de la liberación ora de ellxs ora de nosotrxs.

[692] LEHMAN, Ulrike. "Das Eigene und das Fremde. Internationalisiertes Denken im Kunstwerk". En: WERNER, Stehr; KIRSCHENMANN, Johannes (ed.). *Materialien zur Documenta IX. Ein Reader für Unterricht und Studium.* Ostfildern Ruit: Hatje Cantz, 1992, p. 56. Citado en: GODOY, Lupe. *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo.* Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, 2002, p. 183.

[693] Dos de los artistas invitados Matthew Barney y Constantin Zvezdochotov, de Estados Unidos y la antigua Unión Soviética respectivamente, vendrían a representar las respuestas a la desidentidad de sus propios territorios.

El primer proyecto para el cartel de la Documenta consistía en los números de las anteriores ediciones en relación con la palabra: *Unforgettable* (Inolvidable). Al aparecer la número nueve, se acompañaba de la palabra: *Unbelievable* (Increíble)

> *"Pasado, presente, diferentes culturas, lenguas, reglas, sueños, y realidades, todo culmina aquí en la Documenta 9: Unbelievable."*[694]

Esta propuesta fue descartada, no sabemos si por pretenciosa o por irónica, y la sustituyó la silueta (y su sombra) de un cisne, tampoco sabemos si se eligió por pretenciosa o por irónica (tampoco sabemos qué muerte cantaba el cisne) [✪211]. Ante un periodo de incertidumbre como lo eran los primeros años de la década de los noventa, Hoet se concentró en el artista, en el cuerpo, su individualidad,... en la era de la globalización que se aceleraba a cada paso. No sabemos si buscando esa individualidad en los diferentes puntos cardinales del planeta se pasarían por Kuwait o por Irak, adonde las fuerzas internacionales, encabezadas por Estados Unidos, se fueron a buscar un nuevo enemigo y, de paso, hacer negocios con el petróleo (una forma rápida de salir de la recesión en la que se encontraba el "Primer Mundo").

La Documenta se presenta, en cualquier caso, como un intento por aunar lo que abundaba en fracturas, y quizá esa búsqueda de armonía frustrada (al cisne blanco le acompañaba uno negro en el cartel del evento), ampulosa en dimensiones pero respetuosa en el paisaje, como si de un acontecimiento del que no se quiere dejar huella se tratara, era la viva representación del momento de incertidumbre que se atravesaba. La Documenta fue un éxito (no exento de polémica, como todo acontecimiento artístico que se precie) y también lo fue la Exposición Universal de ese mismo año. Pero si el primero utilizó arquitecturas efímeras en sus pabellones, el segundo quiso dejar constancia de la solidez de sus afirmaciones.

Sevilla acogía, en la Isla de la Cartuja, al crisol de culturas que era el nuevo canto del cisne. Como todas las exposiciones universales, un momento de glorificación de la diversidad y la multiplicidad que no puede ocultar, sin embargo, sus orígenes imperialistas y el elemento exótico con el que se dividen culturas dominadas y potencias dominantes. Si en 1929 se celebraba en Sevilla la *Exposición Iberoamericana*, en la que se estrechaban lazos con dichos países, en 1992 la ***Exposición Universal*** que había comenzado el 20 de abril, finaliza el 12 de octubre, la fecha de "celebración" del ***V Centenario del Descubrimiento de América.*** Por si no quedaban claras las intenciones, el lema de la exposición fue "La Era de los Descubrimientos". El imperialismo se mostraba más vivo que nunca. La performance llevada a cabo por Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco en la Plaza de Colón de Madrid en 1992, *Two Undiscovered Amerindians* (*Dos Amerindios aún no Descubiertos*), de la que hablamos en el apartado dedicado a las aclaraciones sobre nuestra hipótesis (1.3.1.), y sobre todo la reacción del público a la misma, es un verdadero termómetro de la situación internacional en los inicios de la década de los noventa. Entre la desaparición del bloque comunista, la destrucción de "el muro", el inicio de la ofensiva bélico-petrolera, la consolidación del neoliberalismo, la unión de las naciones, la paz y armonía mundiales, el canto del cisne, la celebración de los descubrimientos, el revival del imperialismo,... y las nuevas tecnologías globales,... la gente estaba confusa. No es de extrañar que acabaran

[694] Jan Hoet. Citado por FORSTBAUER, Nikolai B. "Die Kunst steht erst am Anfang". En: *Jan Hoet. Auf dem Weg zur documenta IX*. Sttutgart: Cantz Verlag, 1991, p. 104. Citado en: GODOY, Lupe. *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo*. Op. cit., p. 188.

ofreciéndoles a Gómez Peña y a Fusco un plátano. A fin de cuentas podía ser una sucursal de la Expo'92, una cuestión de márketing. Sé de la confusión porque yo estuve allí. No en la Documenta, ni en la Plaza de Colón, pero sí fui a la Expo. Tres adolescentes en un autobús de dos horas de viaje y con la promesa de pasar el día visitando todos los lugares del mundo... Y estuvo bien, sobre todo para la edad de las visitantes. Pero he de reconocer que un tanto confuso. Más que diversidad entre las culturas y armonía entre los pueblos, la sensación percibida era un tanto de desconcierto. Entre las gafas 3D con la que divisabas osos polares y los trajes regionales de las culturas publicitadas como exóticas te desplazabas por entre los pabellones sin saber muy bien si el recorrido debía tener una lógica geográfica o económica. Entre el pabellón de Arabia Saudí y el de Kuwait creí ver a Mickey Mouse, pero para entonces tanta diversidad confundía mi cerebro aunque nunca descarté que Mickey se equivocara de espectáculo con el jet-lag, pues ***Eurodisney*** (*Disneyland Resort Paris*) se inaguraba sólo ocho días antes que la Expo. Con un panorama como éste nadie iba a aburrirse el verano de 1992 y en cualquier caso ¿podría haber dudado alguien de por dónde iban a ir las siguientes décadas?

6.1.2.- Nuevos retos para el Porno.

La **industria ponográfica** de nuevo se enfrentaba a una readaptación del mercado. La entrada de una nueva tecnología, de un nuevo formato del producto pornográfico requería una serie de adaptaciones del negocio. Pero la pornografía había aprendido, de la etapa anterior, que la rapidez a veces es una victoria y que la adaptación es siempre el gatante de la supervivencia. De todas formas el paso al DVD no fue tan traumático para la industria del audiovisual como lo había sido el paso dado del formato película al formato vídeo. Obviamente con el DVD todo eran ganancias. En este caso no se enfrentaban a cuestiones que habían minado el paso de VHS a DVD, como había sido la pérdida de calidad del producto, con las consecuentes reticencias de directorxs, productoras, estudios a pasarse al nuevo formato, el cambio asociado a la ubicación de la industria, que con el proceso anterior entendía abandonar para siempre el espacio de la cinematografía para recalar en un subproducto audiovisual grosero y de mala calidad, que hacía añicos sus aspiraciones en la farándula de las estrellas. Tampoco había que enfrentarse ahora a unxs consumidorxs indecisxs ante la guerra de formatos que no se decidían por el paso al VHS o al Beta y que cuando lo hacían requerían la adaptación inmediata de los proveedores de material. Fue, por tanto, un cambio progresivo en el que convivieron durante muchos años ambos formatos (DVD y VHS), de hecho se estuvieron fabricando reproductores compatibles con ambos formatos durante unos años.

El DVD ampliaba posibilidades en un mundo visual donde la tendencia era unidireccional, por eso, y por lo señalado más arriba, la implantación del DVD no fue tan dramática ni en el sector de lxs profesionales de la industria, ni por parte de lxs consumidorxs.

La **compilación**, un subgénero que se había adivinado en la etapa anterior se asentaría durante los noventa, gracias a las posibilidades del nuevo formato como uno de los puntos fuertes del producto pornográfico. Las compilaciones se extendieron por varias cuestiones, una de ellas por la mayor capacidad del DVD de contener información. Ya no había que limitarse a los tiempos escuetos marcados por la cinta VHS, ni arriesgarse con la siempre, en algún momento, defectuosa variante de las cuatro

horas de duración (supuestamente las cintas podían llegar a almacenar hasta siete horas de duración pero entonces la pérdida de calidad resultaba insostenible), el DVD permitía no ya más capacidad, sino más calidad en el material y más durabilidad en el material, lo que resultaba enormemente ventajosos para quienes querían adquirir y para los videoclubs que alquilaban el producto, una y otra vez, sin que apenas se deteriorase, sacándole importantes beneficios al mismo material.

Dejando a un lado la cuestión de la mayor capacidad de los DVDs, éstos ayudaron a la rápida extensión de las compilaciones porque la industria encontró una fórmula que le ayudaba a multiplicar beneficios sin apenas gastos extras. Lo único que había que hacer era reciclar el material de VHS en nuevas versiones del mismo, más especializadas, creando así nuevas necesidades para productos más específicos (la estrategia publicitaria por excelencia de nuestras sociedades intoxicadas de productos cada vez más específicos, que diversifican mercados y mantienen activo el consumo masivo).

> *"Compilations also allowed pornographers the freedom to choose from vast libraries exactly the type of scene they wanted to market. It suddenly became easy to offer six hours of a particular actress, a particular type of actress (e.g. hair color, body type, ethnicity, etc.), particular sex act, or even a specific fetish."*[695]

Con este tipo de material y con estas tecnologías al alcance, el catálogo de subgéneros del porno sufrirá una diversificación de orden monumental, en un frenesí de lo divisible, esta vez no ya sólo sobre la pantalla, sino sobre las prácticas, los deseos, las identidades,.... Un nuevo modelo visual para un nuevo modelo económico, que encontraría en la especialización el motor del consumo, y en la individualización del producto la falacia del ego. Toda una terminología específica y mega-descriptiva ocuparía las estanterías de los videoclubs, y migrarían en los primeros años del siglo XXI al gran mercado abierto 24 horas, 365 días al año, todo visible-todo disponible, en el que se convertiría Internet.

La posibilidad que ofrecía el DVD de saltar de escena en escena, acabó con la estructura a partir de la que se construía la película pornográfica, el clip era el modelo a seguir: el **videoclip** en la música, el ritmo vertiginoso que adquiriría la publicidad audiovisual como condensación de una historia, el triunfo del fragmento en la fotografía publicitaria,... la fragmentación como lógica, y el producto individualizado como objetivo. El público ya no sería nunca pasivo, sino que habitaba en el mismo centro de tomas de decisiones, o eso había que hacerle creer. En el fondo se convertía en materia prima del nuevo orden económico, el placer como meta y el consumo como medio: como dirá Beatriz Preciado: de drogas, de fármacos, de imágenes,... los fluidos económicos en la era de los talk shows. El público se vuelve protagonista, la realidad es el tema por excelencia que ocupa la ficción de las historias televisadas. Ya no sirven las metáforas, la literalidad, como la hiperrealidad, son la norma. El fragmento es el origen del Todo.

> *"The idea that a filmmaker had to appeal to the broadest possible audience was gone. In its place, the target audience could now consist of just a few hundred customers willing to pay money for four hours of "Big Booty White*

[695] PIPE, Roger T. "Something for Everyone: Busty Latin Anal Nurses in Leather and Glasses". En: MONROE, Dave (ed.) *Porn: Philosophy for Everyone How to Think With Kink*. Op. cit, pp. 193-204.

Girls", "Barely Legal Asians", or "Anal Lesbians". If this subgenres seemed specific at the time, they were nothing compared to what was to come."[696]

El problema se agravó con la llegada de **Internet**. Las productoras se enfrentaban a una lucha sin precedentes porque la lógica económica del producto dejaba de tener sentido. En la red lo importante no es la adquisición, la compra y la venta, sino la información transmitida, los flujos de información, de sonido o de imágenes, son los que importan, alterando de este modo las estrategias empresariales con las que la industria había luchado hasta entonces. Un problema que no sólo afectaba a la pornografía, sino que era moneda común entre las televisiones, las productoras cinematográficas de Hollywood, las discográficas,... Internet había llegado para no marcharse, y había alterado las reglas del juego, poniendo en jaque a la industria cultural por entero.

Si con el DVD habíamos asistido a la estructura de la compilación como un paso importante en la economía de la fragmentación, con Internet el fragmento se convierte en el elemento esencial de la industria. Las cadenas de televisión, los estudios cinematográficos y las compañías de discos se ven obligadas a diversificar sus productos y a generar fragmentos que se puedan consumir desde los diferentes dispositivos que son el punto de conexión de lxs internautas: pagos por minuto, clips de minutos para móviles,... como había ocurrido con la aparición del DVD, los formatos anteriores se reciclan en pequeñas piezas que suponen un salvavidas para el negocio. Pero los beneficios que se obtienen de estos nuevos formatos no suplen las pérdidas en ventas del DVD.

Al mismo tiempo que las productoras y estudios de la industria pornográfica están enfrentando estas dificultades, webs como YouPorn.com, Megarotic.com o PornoTube.com están haciendo negocio. El acceso gratuito a pornografía les hace líderes de la red, al mismo tiempo ofrecen servicios de material específico o conexiones más rápidas que les reporta importantes beneficios. El material raras veces excede los treinta minutos, normalmente nos encontramos con piezas de unos tres a seis minutos, donde la mayor parte es material subido por lxs internautas, porno amateur, algunos trailers subidos por las propias productoras, como una manera de publicitarse, y material con derechos de autor que lxs internautas suben de sus propias colecciones. El género que predomina, junto con el amateur, es el gonzo.

6.1.2.1.- DVD – Internet

El negocio del DVD se vino abajo en la industria pornográfica en cuanto comenzaron a incrementarse las conexiones a **Internet**. Las ventas bajaban a un ritmo acelerado en los primeros años del siglo XXI, las conexiones subían pero la venta en Internet no crecía al mismo ritmo. Se producía una desaceleración en los ingresos de la industria, aunque no en el consumo de pornografía. El gran problema era la cantidad de material disponible de forma gratuita en la red. La gran competencia a la que era difícil hacer frente, porque el mercado había cambiado. Y si bien en otros cambios la regulación de las nuevas tecnologías, nuevas leyes y nuevas formas de obtener beneficios se habían encajado de forma más o menos rápida en unos pocos años, podemos decir que los cambios a los que asistimos a finales de los noventa no están aún

[696] PIPE, Roger T. "Something for Everyone: Busty Latin Anal Nurses in Leather and Glasses". En: MONROE, Dave (ed.) *Porn: Philosophy for Everyone How to Think With Kink*. Op. cit, pp. 193-204.

resueltos, una vez que hemos pasado la primera década. El ejemplo más nacional lo tenemos en la impopular "ley Sinde"[697] y en la operación internacional contra la piratería llevada a cabo por el FBI y que ha dado con el cierre de *Megaupload*, *Megavideo* y *Megaporn*[698] en enero del 2012[699].

A través de las leyes antipiratería y las siempre renovadas leyes antipornografía infantil, se trata de regular el tráfico de material audiovisual y se van conformando nuevos contornos para la representación pornográfica. Aunque el problema de esta industria no está del todo resuelto con las leyes contra la piratería, la amenaza de las leyes contra la pornografía infantil suponen una herramienta suficiente para mantener lejos al gran monstruo del negocio: la pornografía amateur. Como refleja el artículo de Claire Hoffman[700], que resume el encuentro entre un grande de la pornografía: Steve Hirsch, fundador de *Vivid Entertainment Group* y Stephen Paul Jones, dueño de la página web YouPorn.com. en mayo del 2007; un encuentro motivado por la intención de éste de que Vivid comprase su página web por 20 millones de dólares[701]. El negocio parecía redondo, YouPorn.com era en ese año el número 1[702] en el ranking de páginas para adultos, mientras que Vivid.com, una página de pago, propiedad de Hirsch, ocupaba el puesto 5,061.

Lo que Hirsch veía en la proposición que Jones le hacía eran todos lo problemas con los que se enfrenta cualquier web generada por material de lxs internautas, los mismos problemas con los que se encuentra toda la red: problemas legales relacionados con el copyright y con la pornografía infantil. Es complicado revisar todo el material subido a la red y verificar que no quebranta ninguna de las leyes relacionadas con lo anterior, y al mismo tiempo es complicado no acabar teniendo problemas por las denuncias que puedan generarse y los bloqueos que la página pueda sufrir según la legislación de cada país[703].

La industria se ha dado cuenta de que no puede competir con las mismas armas. Si a finales de la década de los ochenta, al amateur se le combatió con el pro-am, las cosas han cambiado mucho desde entonces. Ahora sería absurdo tratar de mantener esa

[697] Disposición final de la *Ley 2/2011, de 4 de marzo, de Economía Sostenible* (LES), que pretende regular las descargas de Internet. (*BOE* Núm. 55, de 5 de marzo de 2011, pp. 25033- 25235) Se suponía que esta ley proponía una serie de medidas que ayudaran a salir de la crisis económica que se vive en el Estado Español desde 2008.

[698] Tres de las web de descargas y streaming más importantes en la red. La lógica que siguen es la de compartir archivos por los propios usuarios, que acceden al material de otros y pueden colgar su propio material. Un servicio de Internet que se encuentra con el problema de la regulación de los derechos de autor.

[699] La página web del Departamento de Justicia de los Estados Unidos comenzaba a tener interferencias una vez se comunicó la noticia del cierre. Un contraataque que preconiza una nueva manera de resistirse a lo que podría irse configurando como el ejemplo puntual de una nueva forma de hacer la guerra.

[700] HOFFMAN, Claire. "Obscene Losses". *Upstarts Business Journal*, October 15, 2007. En la red: http://upstart.bizjournals.com/culture-lifestyle/culture-inc/arts/2007/10/15/YouPorn-Vivid-Entertainment-Profile.html?page=all (Consultado: 05/05/2011)

[701] Lejos de los 1.65 billones de dólares que Google pagó por YouTube o los 580 millones con los que Rupert Murdoch se había hecho con MySpace.

[702] Muy por encima de la CNN, por ejemplo. A día de hoy, cinco años después del citado artículo, YouPorn.com ocupa el número 2 de la lista de páginas para adultos, sólo superado por LiveJasmin.com, una comunidad de video chat con sexo en vivo, lo que nos da cuenta del cambio acontecido en la red en los últimos años, donde las comunidades han llegado a sustituir a las tradicionales páginas de porno amateur, dándole un nuevo formato e integrando las nuevas tecnologías en estas nuevas formas de comunicación y consumo masivo de pornografía. En: http://www.alexa.com/topsites/category/Top/Adult (Consultado 10/06/2011)

[703] La negociación no fue fructífera y Vivid no compró YouPorn.com. Como más adelante señala Claire Hoffman la propiedad de esta última empresa es dudosa y las pesquisas de la periodista no pudieron aclarar quién es realmente el propietario de la página, y qué lugar ocupa Jones en todo ello.

lucha. Las nuevas tecnologías han creado diminutos estudios y productoras alrededor de casi cada ordenador y cada conexión a la red, la batalla de David contra Goliat es ya un clásico inaplicable. No existen luchadores únicos, sino una dispersión de fuerzas que hace que los flujos de información, imágenes y dinero sean difíciles de combatir. Ahora sí que la división hace la victoria. La respuesta de la industria tiene que ver con los pasos que se dieron en 1970 cuando el cine pornográfico parecía emular a su hermano mayor, el cine de Hollywood. La estrategia ahora, frente a las nuevas amenazas iba a seguir por el mismo camino, pero en un contexto tan pornificado que lo haría parecer diferente. Desde los años noventa hemos asistido a la creación de un segundo Hollywood en las colinas de San Fernando Valley. Los presupuestos se han incrementado, las estrellas han tomado forma y ocupado el primer plano de todos los medios de comunicación de masas, las celebrities se han pasado al porno o juguetean con él, la publicidad ha tomado el tema y el lenguaje de la pornografía y lo ha convertido en chic, las discográficas venden a través de la promesa de SEX,... nos hemos adentrado en lo que Brian McNair ha denominado el *Segundo PornoChic*.[704] Dos procesos de ida y vuelta: la cultura visual se ha pornificado y la pornografía se ha puesto de moda.

Un ejemplo de ello es la película *Pirates* (Adam & Eve). La película mejor vendida de la historia de su productora, con un presupuesto de más de tres millones de dólares.

6.2.- Nuevas tecnologías. Interacción e individualidad.

6.2.1.-Batallas de Nueva Generación

Las nuevas tecnologías a finales de la década de los ochenta apuntaban hacia un nuevo camino: lo digital. La era de la información digitalizada había dado comienzo con anterioridad, pero a partir de los primeros años noventa se van a dar las condiciones apropiadas para que despegue una nueva era.

La manera de grabar información digital, hasta mediados de los noventa, había sido el CD, un formato que había sido lanzado al mercado en 1982 por Sony y que permitía grabar datos de audio y datos informáticos. Para finales de la década aparecieron los Compact Disc interactivos. En 1996 en el *Consumer Electronics Show* de Las Vegas se presentó el DVD (Digital Versatile Disc), un formato que llevaba un paso más allá las posibilidades del CD. Con la entrada del DVD en el mercado (entrada que se produjo un año después de su presentación, en 1997), se ampliaban las capacidades de almacenamiento de los discos, pero al mismo tiempo suponía un envite a la industria del VHS, alterando de nuevo la industria del cine, de la proyección de imágenes en los hogares y de la pornografía. El mismo año que el DVD alcanza el mercado internacional se presentan en el *Consumer Electronics Show* dos reproductores de DVD por RCA (un modelo básico, el RC5200P y otro más completo, el RC5500P). Aunque habría que esperar hasta el año 2001 para tener en mercado el primer grabador de DVD para uso doméstico, esta vez de Panasonic.

El DVD aparece en un momento en el que las tecnologías de la imagen están creado nuevas formas de ver y nuevas formas de comunicarse, rompiendo cada vez más

[704] MCNAIR, Brian. "El pornochic. La pornografización de la corriente cultural mayoritaria." En: *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberalización del deseo*. Op. cit., pp. 103-141.

las barreras geográficas y constituyendo un nuevo panorama global más acorde con los nuevos tiempos políticos.

En 1996, el mismo año que se presenta el DVD en sociedad, se pone la primera piedra de la **emisión en alta definición**, que no será efectiva hasta diez años más tarde. Dos años antes, en 1994 se posicionaba en el mercado el primer receptor de **televisión satélite** de pequeñas dimensiones y fácil instalación (RCA Digital Satellite System (DSS)). Un éxito entre lxs consumidorxs que veían así ampliarse las posibilidades de acceder a la información y al espectáculo visual.

Pero la televisión tenía otras extensiones preparadas. Así, en el mismo año de 1996, WebTV Networks Inc. con Philips Magnavox lanzan la **WebTV**, una televisión que permite el acceso a la red previo pago mensual del servicio de conexión (unos 19.95 $ al mes). La lógica empresarial era ofrecer a quienes no disponían de ordenador personal en su casa un servicio de conexión a Internet, desligando el ordenador de la red por primera vez en la historia (luego vendrían los smartphones). Un año después Microsoft, el gran gigante informático, impidió tal divorcio y se hizo con la compañía.

Por otro lado, en 1999 aparece la **HDCAM**, un formato profesional que desarrolla Sony y que culmina el proceso de desarrollo llevado a cabo, a lo largo de los años noventa, en la tecnología vídeo. Los noventa introdujeron tecnologías digitales en el vídeo de forma tal que la calidad aumentó considerablemente, pudiendo trabajar en vídeo de alta definición y apartando la asociación que la mala calidad de los primeros sistemas de grabación en vídeo y el amateur habían asociado a la pornografía de los ochenta.

Aparte de más calidad, el nuevo formato, el DVD, ofrecía unas capacidades de **interactividad** hasta entonces desconocidas en la imagen. Más cercano a la lógica del libro, el DVD aventuraba la estrategia de navegación de la red. La línea tiempo desaparecía por completo, el mundo ya no se presentaba en tres dimensiones, sino que podíamos fluctuar en espacios suspendidos que nada tenían que ver con los condicionantes temporales a los que se estaba constreñido.

Otra de las ventajas que introducía el DVD era la posibilidad de acceder a **extras** (fotografías, comentarios, premios,... información adicional para el material principal) desde el propio menú. El DVD añadía también una ventaja **económica**, desde un único disco se generaban materiales en diferentes idiomas, lo que reducía la producción individual y aumentaba los beneficios.

Era obvio que el nuevo formato venía a sustituir al anterior, el VHS, introducido hacía sólo algo más de diez años. Las tecnologías se estaban renovando y las posibilidades de almacenamiento y calidad hacían imposible la vida de los dos formatos. El DVD era hijo de su tiempo, ni tan siquiera podemos hablar de una segunda guerra de formatos, como la acontecida entre VHS y Betamax a comienzos de los años ochenta. VHS tenía la batalla perdida de antemano, y era algo que se sabía. Sólo hacía falta esperar a que se pusieran en el mercado todas las posibilidades que el formato antiguo ya poseía para que éste desapareciera por completo. En 1997 el DVD era el formato oficial para películas pregrabadas, reemplazando poco a poco al VHS, al ritmo que se abarataban los reproductores de DVD y lxs consumidorxs iban accediendo a ellos. Los estudios de Hollywood se negaron a seguir produciendo películas en VHS y se pasaron definitivamente al formato DVD, pero los reproductores de VHS seguían funcionando, había mucho material que seguía circulando en VHS: grabaciones de la televisión, material privado, películas adquiridas,... Y sobre todo porque la posibilidad

de grabar en DVD con las mismas prestaciones que con el VHS aún no había llegado. La última grabadora de vídeo VHS se produjo en octubre del 2008, hasta entonces el combo DVD-VCR había servido de transición[705]. Con la proliferación de ordenadores de uso doméstico, la televisión de alta definición,... el formato VHS quedó reducido a una reliquia del pasado.

Pero entonces aparece en 2002 un nuevo formato que utiliza láser azul, el Blu-Ray, seis meses más tarde contraataca otro formato el HD-DVD, había comenzado la *Guerra de Formatos de Nueva Generación*. El Blu-Ray sería defendido por la compañía Sony, que de nuevo, ponía barreras a la reproducción en su formato de material para adultos; HD-DVD por su lado formaba parte de Toshiba. La guerra de formatos que se había vivido a comienzos de los ochenta parecía reproducirse ahora, veinte años más tarde y casi en los mismos términos. La industria pornográfica había sido bienvenida en Toshiba, que no había planteado barreras a la reproducción de porno en el nuevo formato, y, teniendo en cuenta el desarrollo de los acontecimientos en la batalla entre VHS y Betamax, hubo quienes apostaron por el formato de Toshiba. Ambos formatos podían almacenar gran cantidad de datos, incluyendo vídeo de alta definición, lo que eliminaba barreras a la hora de grabar de la HDTV (televisión de alta definición). La diferencia entre ambos era una cuestión de almacenamiento, rapidez y compatibilidad. Mientras el Blu-Ray se presentaba como más rápido y con mayor capacidad de almacenamiento, HD-DVD apostaba por la compatibilidad de tal forma que los DVD se pudieran reproducir en los nuevos aparatos requeridos para el HD-DVD. Tres cuestiones fueron importantes en esta "guerra". Una de ellas que la sociedad y la economía habían cambiado lo suficiente, desde la década anterior, como para que la necesidad de tener que adquirir nuevos dispositivos electrónicos no supusiera un problema para la economía doméstica, que había ido incrementando sus necesidades de dispositivos y la compra efectiva de los mismos. Por ello, la gran ventaja de HD-DVD que era ofrecer una gran compatibilidad que el oponente no presentaba, no fue una razón de peso para el mercado. Por otro lado, si bien un incremento del almacenamiento en este caso volvió a ser clave en la elección del formato (la cinta de VHS le ganó la partida a Betamax entre otras cuestiones porque presentaba una longitud que la hacía válida para la grabación de películas), esta vez no era en beneficio de lxs consumidorxs, sino que fueron las empresas las que apostaron por tener más capacidad en el disco y poder incluir más material en un mismo producto (la cuestión de la grabación en DVD no traspasó inmediatamente a la población en cuestión de material procedente de la televisión, porque habría que esperar a que se comercializasen y se hiciesen adsequibles las grabadoras de DVD). La rapidez del Blu-Ray con respecto a HD-DVD fue otra de sus bazas, la aceleración con la que se ha ido desarrollando nuestra cultura visual ha incluido la rapidez como uno de los elementos imprescincibles que tiene que tener todo producto que se precie. El tiempo, ese elemento lánguido a través del que se iban viviendo las vidas, se ha convertido en un objeto de lujo y de culto, una de las promesas más rentables (junto con el sexo) que ofrecen los productos y la publicidad.

El 19 de febrero de 2008, Toshiba anunciaba en su página web que interrumpía definitivamente la producción de su formato. Como aseguraba Atsutoshi Nishida, Presidente Ejecutivo de Toshiba Corporation:

[705] GANAPATI, Priya. "June 4, 1977: VHS Comes to America", *Wired*, June 4, 2010. En: http://www.wired.com/thisdayintech/2010/06/0604vhs-ces/ (Consultado: 18/07/2011)

> *"We carefully assessed the long-term impact of continuing the so-called 'next-generation format war' and concluded that a swift decision will best help the market develop, (...) While we are disappointed for the company and more importantly, for the consumer, the real mass market opportunity for high definition content remains untapped and Toshiba is both able and determined to use our talent, technology and intellectual property to make digital convergence a reality."*[706]

La pornografía no había sido decisiva esta vez[707]. ¿Era una cuestión de pérdida de relevancia en el mercado visual? Decididamente no. La cuestión era más simple: con la entrada de Internet en la industria de la pornografía, la cuestión de la calidad perdió peso en el mercado del audiovisual para adultos. El amateur y los nuevos contenidos de la red no precisaban las altas tecnologías de la imagen para llevar a cabo su función. Aunque la verdadera causa de que la pornografía no decidiera en esta batalla era que la estrategia que había tenido en la batalla anterior había sido copiada por Hollywood. Los estudios decidieron cuál de los dos formatos se quedaría en el mercado, y, para ello, no hicieron sino imitar la posición que adquirió la pornografía a comienzos de los años 80, apostar por uno de los formatos. Hollywood había aprendido la lección anterior y esta vez la causa le debió parecer más acorde con sus principios[708]. En el momento en que los grandes estudios anunciaron que sólo reproducirían su material en Blu-Ray, los días del HD-DVD estaban contados.

6.2.2.-Internet, Guerra y Pornografía

ARPA fue creada en 1958[709], un arma contra la recién tecnologizada Rusia. Bajo la presidencia de Eisenhower, en 1958, surge la Advanced Research Projects Agency (Agencia de Proyectos de Investigación Avanzados). ARPA, una agencia llevada por civiles y cuya misión era la de supervisar los avances tecnológicos militares, para evitar, por todos los medios, quedar por detrás en la carrera armamentístico- tecnológico-espacial de Rusia, que había conseguido una medalla con el lanzamiento del *Sputnik*, el primer satélite de toda la historia. En el año bélica, pornográfica y políticamente convulso de 1972 cambiaría su nombre por el de DARPA (D por Defense), como si no hubiera quedado claro cuál habían sido sus comienzos y cuáles sus objetivos.

---

[706] Atsutoshi Nishida, 19 de febrero de 2008. En: http://www.toshiba.co.jp/about/press/2008_02/pr1903.htm (Consultado: 10/06/2011)

[707] Aunque antes de que Toshiba anunciase su retirada las apuestas se decantaban porque la pornografía tendría otra vez la última palabra en esta nueva guerra de formatos. Ver el artículo de Ian Rowley donde también se hace referencia a la influencia que el sector del videojuego tuvo en la batalla: ROWLEY, Ian. "Next-Gen DVD's Porn StruggleBusinessweek - Business News, Stock Market & Financial Advice", *Businessweek*, January 22, 2007. En: http://www.businessweek.com/stories/2007-01-22/next-gen-dvds-porn-strugglebusinessweek-business-news-stock-market-and-financial-advice (Consultado: 10/06/2011)

[708] A fin de cuentas la apuesta por VHS o Betamax implicaba un cambio radical en el sector, así como la duda sobre cómo se resolverían los derechos de autor y de explotación; del mismo modo que la pérdida de calidad del nuevo formato era una amenaza para los principios artísticos en los que se mueve la cinematografía tradicional. Por otro lado, y una vez que las salas de cine estaban reconvertidas en espectáculos 3D y sacaban beneficios del entorno del parque comercial las tardes de los fines de semana; el producto de calidad para el hogar no suponía ninguna amenaza para un sector que estaba mirando en otras direcciones.)

[709] Para una revisión de la historia de Internet ver: LYON, Matthew; HAFNER, Katie. *Where Wizards Stay Up Late: The Origins Of The Internet*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1990.

> *"The Department of Defense would play many roles in the emergence of the Internet: funding research and development, transferring technology to operational forces, using its financial resources to shape the commercial market for network products, and exercising management control over the ARPANET and its community of users."*[710]

Su estructura dispersa se centraba en una serie de puntos: misiles balísticos, el desarrollo de tecnologías espaciales y la detección de tests nucleares en otros países. Vamos, que combinaba la tecnología, la guerra, la defensa y un poco de espionaje para aderezar el cóctel donde hundiría sus raíces Google unas décadas más tarde. Para finales de los controvertidos sesenta se invirtió en la investigación y desarrollo de alta tecnología y para mediados de los años setenta aparece una figura clave: Vinton Cerf, considerado hoy en día el creador de internet, empeñado como estaba en el desarrollo de una red de comunicaciones mundial. En una entrevista de Cerf con Peter Nowak, aquel señala la importancia de sus predecesores en esta hazaña: Paul Baran, J.C.R. Licklider y Donald Davies componían el grupo de ingenieros y científicos que, desde sus organizaciones darían a luz a ARPAnet, el precursor de Internet, en una convención de ingeniería de sistemas en Tenesse en 1967. El 21 de noviembre de 1969 se establecía la primera conexión permanente de ARPAnet, entre la Universidad de California y la de Stanford. Aunque la comunicación no fue muy bien en este caso, el boceto para una red mundial había tomado forma. El 5 de diciembre de ese mismo año ya estaba preparada toda la red. El mismo año que se estrenaba *Garganta Profunda,* en la International Conference on Computer Communications se presentaba al público ARPAnet en toda su extensión.

Uno de los primeros problemas a los que se enfrentaron fue a la incompatibilidad de lenguajes que se manejaban en aquel momento en los diferentes modelos de ordenadores que se utilizaban entonces. Cerf fue el que, tras su fichaje por DARPA, idea un conjunto de reglas que establecerán una forma única de comunicarse a través de la red: *Internet Protocol Suite* (IPS). Para que el sector comercial e investigador admitiera dicho protocolo hubo que ponerlo al servicio de los mismos de forma gratuita. Las primeras conexiones en la red supusieron un ahorro en la adquisición de equipos, pues las conexiones de estos multiplicaban su eficiencia exponencialmente. Aunque las primeras conexiones en la red no iban más allá de estructuras textuales, la pornografía ya estaba presente. Las aportaciones de Cerf no quedaron ahí y, en 1982, cuando el vídeo aparece en el panorama de la industria audiovisual, crea el primer sistema de email. Un año más tarde el ejército americano se separa de ARPAnet creando MILnet (Military Network), por cuestiones de seguridad. Siendo ARPAnet una colaboración entre el ejército e instituciones científicas, la nueva situación hace que ARPAnet se dirija al ámbito académico, conectando con estudiantes de diferentes universidades.

Lo mismo ocurriría a comienzos de la década de los noventa. En 1993, un equipo liderado por Marc Andreessen, del NCSA (*National Center for Supercomputing Applications*), de la Universidad de Illinois, desarrolla el primer buscador de la red: *Mosaic*[711]. Éste fue el primer sistema que incluía imágenes a color como parte de la

[710] ABBATE, Janet. *Inventing the Internet*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2000, p. 114.
[711] SCHATZ, Bruce R.; HARDIN Joseph B. "NCSA Mosaic and the World Wide Web: Global Hypermedia Protocols for the Internet", *Science*, vol. 265 num. 5174 (1994), pp. 895-901.

página web. Las mismas imágenes se convertían en links a otras páginas. Un paso más en la interactividad que será más tarde copiada por los sistemas de menú de los DVDs. Este buscador podía usarse en la red de forma gratuita. Con la misma lógica de expansión con la que se había ofrecido el IPS, se iba construyendo un perfil de la red de acceso gratuito, cuestión ésta que ha dado más de un dolor de cabeza al mercado global y que a día de hoy aún no está resuelta.

Para llegar al desarrollo de *Mosaic*, se habían producido otros hitos en la construcción del camino hacia Internet. A finales de los años ochenta Tim Berners-Lee (profesor del MIT que trabajaba en CERN (Organización Europea para la Investigación Nuclear)) crea el código HTML (Hypertext Markup Languaje) que permite por primera vez integrar texto e imágenes en una sola página que conecta con otras páginas. Cuando la CERN sube a la red su página, el 6 de agosto de 1991, comienza la World Wide Web, la telaraña mundial estaba lista para atraparnos a todxs.

> *"(...) aunque los orígenes de la Web puedan remontarse a los experimentos que realizó en 1990 Tim Berners-Lee en CERN (...), tanto la transformación de la Web en una tecnología de masas como la posterior comercialización de la Web se iniciaron en 1994 a partir de la introducción del popular navegador Netscape y su software que lo hacía todo seleccionando y haciendo clic con el ratón, tan amigable para el usuario."*[712]

Pero la comercialización de la web ya había comenzado un poco antes, al menos en su forma más precaria. Raymond S. Tomlinson fue el inventor de @, el símbolo más utilizado para hablar de comunicaciones en la red. Era 1971, y este Premio Príncipe de Asturias de investigación científica, escribía lo que sería el primer mail de la historia, enviado a través de ARPAnet. En 1982, Vinton Cerf, que trabajaba entonces para MCI, una empresa de telecomunicaciones, desarrolla el primer mail comercial.

> *"The final piece of the puzzle came in 1988, when regulators allowed Cerf's MCI email system and others like it to connect to the NSFnet* [National Science Foundation Network, donde se reconvirtió ARPAnet después de que se desligara del Departamento de Defensa]. *MCI made the link in the summer of 1989 and the commercial internet was born."*[713]

Alta tecnología y negocio, posibilidades infinitas de comunicación y de espectáculo,... En 1994 Playboy [✪212] lanzaba su primera página a la red, convirtiéndose en una de las primeras grandes empresas en lanzarse a esta recién estrenada aventura. Con el acceso a la red, la pornografía se distribuiría de forma global y se consumiría de forma anónima y personalizada[714]. Era lógica la fusión entre ambas plataformas. Internet parecía diseñado para la pornografía y la pornografía se encargaría de diseñar Internet. Como señala Nowak, la industria del porno se lanzó a las nuevas tecnologías y fue abriendo camino al resto de empresas que seguirían sus pasos, muchas

---

[712] SILVER, David; GARLAND, Philip. "¡sHoP onLINE!" En: HOWARD, Philip N.; JONES, Steve (eds.) *Sociedad on-line. Internet en contexto*.(Primera edición: *Society Online*. London, New Delhi: Sage Publications, 2005) Barcelona: UOC, 2005, p. 196.

[713] NOWAK, Peter. *Sex, bombs and burgers. How war, porn and fast food created technology as we know it*. London: Allen & Unwin, 2010, p. 206.

[714] Una revisión de la pornografía y la red en: ATTWOOD, Feona (ed.). *Porn.com*: *Making Sense of Online Pornography*. New York: Peter Lang Publishing, 2010.

de las cuales se encargaron de establecer estrategias de espionaje para saber cómo la industria del porno había utilizado tal o cual herramienta, o cómo estaba consiguiendo manejar las webs de pago a través de la red, o cómo conseguían solventar los problemas que la nueva tecnología planteaba. Así, al mismo tiempo que en 1995 Pythonvideo.com emitía imágenes en vídeo de los teatros para adultos del Barrio Rojo de Amsterdam, o Virtual Dreams llevaba un paso más allá la idea y creaba el vídeo chat, Playboy inventaba el primer gusano de Internet. Por su parte Wicked Pictures logró convertir el formato MPEG-4 en el estándar para vídeos en la red.

> *"The porn industry's video innovations did not go unnoticed by mainstream business, which quietly adopted them for their own purposes."*[715]

Lo que copiaban el resto de negocios eran tanto las tecnologías que ponían en marcha como los sistemas de seguridad que tuvieron que desarrollar para ponerse a salvo de los nuevos peligros con los que el nuevo media amenazaba a la industria: copiado de material visual o audiovisual, clonado de páginas web, agujeros de seguridad en la confidencialidad de los datos de clientes, ... El desarrollo de estos sistemas de seguridad fue mayor en tanto que la industria de contenidos para adultxs no tenía buenas relaciones con los sistemas de seguridad del gobierno, que habitualmente se dedicaban a perseguirlos, por lo que la tendencia habitual era solucionar los problemas que iban apareciendo y desarrollar nuevas tecnologías que le pusieran freno. Por ello se convirtieron en un referente, tanto en desarrollo de estrategias en el nuevo medio, como de tecnologías que asegurasen el negocio. Una de las facetas en las que se produjo este desarrollo fue en cuestiones de sistemas de pago, inaugurando protocolos que hoy reconocemos en e-Bay o PayPal.

> *"Porn companies pioneered models of online commerce and for much of the 1990s were the only sectors of online media that were making money from charging for online content."*[716]

Y es que el negocio de la pornografía en la red se hizo rápidamente rentable, alterando el perfil de la industria y descentralizándolo. La misma lógica que ha seguido con el resto de industrias en la red. Pero, ¿cuáles han sido esos cambios que se han producido en la industria y que perfilan quizá un nuevo cambio de rumbo para las próximas décadas?

El negocio de la pornografía en la red difiere de su correlativo tradicional. Después de la avalancha de pornografía amateur, desde mediados de los años ochenta, este ámbito no ha hecho más que aumentar con las nuevas posibilidades que planteaba la nueva tecnología. Así, crear el material para la web es lo más barato del proceso, la parte más económica, lo que resulta realmente caro está del lado de los servidores[717]. Si eso es así, cabe plantearse cómo es posible que existan tantas páginas web de contenido gratuito en la red. Las páginas porno web en Internet se dividen entre las gratuitas y las que tienes que pagar por ser miembro para acceder al material. Las primeras se

[715] NOWAK, Peter. *Sex, bombs and burgers. How war, porn and fast food created technology as we know it*. Op. cit., p. 210.

[716] MADDISON, Stephen. "Online Obsceity and Myths of Freedom: Dangerous Images, Child Porn, and Neoliberalism." En: ATTWOOD, Feona (ed.). *Porn.com*: *Making Sense of Online Pornography*. Op. cit., p. 26.

[717] El hosting es lo caro, mientras más contenido se descarguen lxs internautas más ancho de banda necesita la página. Sin las web de pago la industria de la pornografía en internet no podría pagar por lo que consume.

mantienen gracias a que derivan a lxs internautas hacia servicios *premium* donde sí que hay que pagar, o hacia otras webs de pago, ventanas pop-up,... Estos sistemas permiten que, siguiendo las estimaciones de YNOT Adult Network[718], podamos hablar de que en 1999, de toda la pornografía en la red, las páginas gratuitas supusieran del 70 al 80%. No obstante las webs de pago son las que tienen más y mejor material. Las imágenes de la industria están en estas webs, mientras que las otras se limitan a copiar de otras webs o a subir material de lxs internautas.

Este perfil de gratuidad, empujado por el nuevo medio y propiciado desde la irrupción del porno amateur en la era del VHS, no es la única característica destacable del negocio de la pornografía en las últimas décadas. En el análisis llevado a cabo por Matthew Zook[719] destaca la deslocalización que se ha producido dentro de la industria. Si a comienzos de los años noventa San Fernando Valley era la meca de la pornografía, la era Internet ha producido un desplazamiento considerable en el negocio. Desde 1997 ha aumentado considerablemente el establecimiento de páginas web fuera de los Estados Unidos, principalmente debido a dos factores. Sin minimizar el impacto que Internet ha producido en las políticas globales y en las nuevas economías visuales (recordemos la deslocalización que se venía produciendo en torno a la cultura visual a través de medios como la televisión que ya a comienzos de los ochenta se lanza a una carrera de expansión de fronteras con la televisión por satélite y demás tecnologías de invasión-oportunidad cultural), el desplazamiento producido dentro de la industria de la pornografía tiene una lógica económica de abaratamiento de gastos y de evasión de las regulaciones.

La regulación para el tráfico de Internet es a veces más laxa fuera de los Estados Unidos, con lo que las compañías localizan sus websites en países con menos regulaciones. Por otro lado, resulta económicamente más rentable establecerse en países como los de Europa del Este porque los salarios tanto de técnicxs informáticos como de actores y actrices resultan llamativamente más bajos de lo que pueden resultar en Estados Unidos. Todo esto unido a los desequilibrios económicos del planeta, hace que territorios con la tecnología necesaria y con dificultades económicas, se estén lanzando al negocio de la pornografía en Internet.

Zook sobre la dispersión de la industria pornográfica en Internet refiere cómo en sólo tres años (1997-2000) el número de websites de la industria en Estados Unidos ha bajado del 79 al 58 por ciento, configurándose como uno de los que más fácilmente migra del centro neurálgico de la industria. Sobre todo, en lo que se refiere a páginas webs de contenido gratuito, que desciende más de un 17% en el periodo comprendido entre 2001 y 2006.

No obstante, independientemente de dónde se ubique la industria pornográfica y aún habiendo crecido el negocio en Internet de forma desorbitada en las dos últimas décadas[720], la industria se enfrenta a los mismos dilemas que el resto de negocios culturales en la red: el problema de la piratería (se intentan aplicar viejos modelos económicos en plataformas nuevas, de ahí las dificultades de diálogo entre las industrias

[718] ROSOFF, M. "Sex on the Web: An Inside Look at the Net Porn Industry", *CNET*, septiembre, 1999.
[719] ZOOK, Matthew. "Report on the Location of the Internet Adult Industry". En: JACOBS, Katrien; JANSSEN, Marije; PASQUINELLI, Matteo (eds.) *C'lick Me: A Netporn Studies Reader*. Op. cit., pp. 103-125.
[720] El tanto por ciento de contenido pornográfico en la red en términos relativos ha ido descendiendo y continúa con esa inercia no porque la industria lo haya hecho, sino por el uso masivo de Internet que se está haciendo desde todos los ámbitos de nuestras sociedades.

que quieren mantener las cotas de beneficios a las que están acostumbradas, mientras que la propia consolidación de la red se ha hecho bajo las premisas de libertad individual, acceso universal y gratuidad) y el problema de la sobre producción. En la red está Todo, y Todo es accesible y Visible. El monopolio de las industrias (de cualquier tipo) se encuentran con dificultades para mantener el dominio absoluto sobre el mercado, viéndose obligados a generar nuevas estrategias de marketing[721] que consigan copar los primeros puestos del ranking que ya tenían consolidados. Las redes sociales, el último bastión de la individualidad y de la utópica comunidad igualitaria que permite Internet, no es más que un sistema de control y de generación de bases de datos que ayuda a crear perfiles de consumidorxs necesarios para el motor de la economía.

> *"The irony of the entire situation is that the destructive power of the internet lies in the very seeds of its formation – the decision by Vint Cerf and DARPA in the seventies to freely distribute the rules that govern connections between computers."*[722]

Internet es la metáfora perfecta para entender la evolución de nuestras sociedades, un lugar utópico, descentralizado, universal, accesible para todxs[723], con el don de la ubicuidad (acabaremos por tener conexión a la red desde nuestro biocuerpo híbrido y prostético),... como dios, que está en todas partes y lo ve todo. Pero la mistificación no va reñida con el beneficio, y los flujos de información, relaciones, imágenes, imaginación y deseo que se ponen en marcha en la red son importantes fuentes de beneficio (¿deberíamos decir las más importantes?). Una tecnología que abandona definitivamente el sueño fordista y nos introduce en nuevas místicas económico-políticas de reconfiguración de nuestro mundo, nuestras vidas y nuestras experiencias, a través de la encarnación e incardinación de los flujos de información y capital en nuestras venas. Como señala Arvidsson, una vez que deaparecen las grandes instituciones fordistas, el deseo, los medios y el capitalismo mueven el motor de nuestras sociedades y configuran nuestra realidad:

> *"(...) in the absence of old Fordist institutions (like the family, the state and the party), desire tends to be directly organised by media circuits.*
>
> *The productive power of capital becomes an organising capacity that extends far outside the individual firm. This is particularly clear in the diminishing boundaries between on- line porn and real life sexuality. One no longer simply produces a pornographic film. One invests in a particular fetish 'scene' that comprises online content, blogs, spaces in SecondLife and communities on MySpace, and importantly, a lived 'scene' with clubs, bars, shops and professionals, where the particular form of desire is lived out."*[724]

---

[721] Una de estas estrategias, también inaugurada por la industria ponográfica consiste en la generación de links de una página a otra de forma tal que la página última a la que se dirige a lxs usuarixs paga un tanto por ciento a la primera en relación con el número de visitas derivadas que recibe.

[722] NOWAK, Peter. *Sex, bombs and burgers. How war, porn and fast food created technology as we know it*. Op. cit., p. 218.

[723] Sí, esa es la red, y así está configurada. Esa es la utopía que se vive como realidad. La brecha digital y otras cuestiones no pertenecen a la falacia de la liberación digital. Aunque los concursos de belleza podrían incluirlo en su repertorio anquilosado. Sería un gran paso en la humanidad que las misses a partir de ahora aparte de pedir la paz pidieran también Internet en el mundo.

[724] ARVIDSSON, Adam. "Work of Fantasy in the Information Society". En: JACOBS, Katrien; JANSSEN, Marije; PASQUINELLI, Matteo (eds.) *C'lick Me: A Netporn Studies Reader*. Op. cit., p. 74.

Y el porno se hizo carne y habitó entre nosotros... Lo cual no es nuevo, lo que varían son los mecanismos de perfeccionamiento de las formas en que esto se lleva a cabo, los caminos a través de los que se van configurando las nuevas realidades, el manierismo con el que vamos adentrándonos en la civilización hiperreal del espectáculo de masas.

> *"This way the hyper-reality of porn—with its streamlined fashions and standardised practices—is incarnated in the ethically significant, affective reality of real life: porn becomes sex. Indeed, in this way the economy of fetishism profoundly resembles that of the brand, the perhaps paradigmatic capitalist institution of the information economy."*[725]

6.3.- Drogas-fármacos-cuerpo-pornografía. El Chute de Preciado o cómo ser practicante en el Régimen Fármaco-pornográfico.

"Protocolo de intoxicación voluntaria a base de testosterona sintética que concierne el cuerpo y los afectos de B.P." Eso es *Testo Yonqui*, la aplicación sistematizada del régimen fármaco-pornográfico que propone Beatriz Preciado. La concreción de lo que Foucault adelantaba como el siguiente régimen que sucedería (aunque convivirían) al régimen soberano y al régimen disciplinario, similar y siamés de las Sociedades de Control de las que hablaba Deleuze, como ya adelantábamos en el aparado de Metología.

> *"Estos son algunos de los índices de aparición de un régimen postindustrial, global y mediático que llamaré a partir de ahora, tomando como referencia los procesos de gobierno biomolecular (fármaco-) y semiótico-técnico (-porno) de la subjetividad sexual, de los que la píldora y Playboy son paradigmáticos, "farmacopornográfico". Si bien sus fuerzas hunden sus raíces en la sociedad científica y colonial del siglo XIX, sus vectores económicos no se harán visibles hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, ocultos en principio bajo la apariencia de la economía fordista y quedando expuestos únicamente tras el progresivo desmoronamiento de ésta en los años setenta."*[726]

Algunos de esos índices a los que ella hace referencia serían los siguientes:

El paso de la economía fordista apoyada en el desarrollo de la industria automovilística que, tras la crisis energética provocada por la decisión de la Organización de Países Árabes Exportadores de Petróleo de restringir la exportación de petróleo a aquellos países que habían apoyado a Israel en la guerra de Yom Kippur, a una economía apoyada en las industrias bioquímicas (con sus productos legales – los fármacos- e ilegales – las drogas-), las telecomunicaciones y las informáticas.

Las inversiones en investigación científica sobre sexo y sexualidad se dispararon en el periodo de la Guerra Fría. Los gobiernos se enfrentaban a grandes cambios acontecidos en el periodo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, con la conquista del espacio público de las mujeres, la domesticación forzosa de algunos hombres tras la contienda, la emergencia de comunidades homosexuales que

[725] Ibidem, pp. 74-75.
[726] PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Op. cit., p. 32.

comenzaban a ocupar el espacio físico y simbólico de las ciudades,... Los centros de investigación sobre la sexualidad proliferan por todos los Estados Unidos. Aparece el *Informe Kinsey*, publicado en 1948[727] y 1953[728], Harry Benjamin facilita la utilización clínica de moléculas de estrógenos (que habían sido introducidos en 1941) y progesterona (al principio procedente de animales y más tarde sintéticas) en lo que más adelante se consideraría disforia de género, transexualidad, en 1954. En 1946 se había inventado la píldora anticonceptiva a partir de estrógenos sintéticos. En 1947 se comercializa la metadona (por los laboratorios Eli Lilly) como analgésico y en los setenta será introducida como tratamiento de desintoxicación de heroína. El mismo año, John Money, cercano a Harry Benjamin, introduce el *género* como elemento de mayor relevancia que el sexo biológico en el desarrollo de la identidad sexual. George W. Jorgensen en 1953 pasa de soldado norteamericano a primera transexual femenina, convirtiéndose en una rival mediática de Marilyn Monroe. El comunismo y la homosexualidad son interpretados como taras genéticas y contagiosas que hay que detectar y destruir para salvar a la civilización. De ahí la "caza de brujas" de McCarthy y las investigaciones en busca del gen rojo de la mano de Antonio Vallejo Nájera y Juan José López Ibor (ejército y medicina de la mano en la España franquista). La homosexualidad que sale (1973) y la transexualidad que entra (1983) en la lista de trastornos del Manual Diagnóstico y Estadístico de Trastornos Mentales.

Influencia destructiva sobre el planeta y transformación de la existencia, rodeada de elementos tóxicos, de consumo rápido y generadores de basura en grandes cantidades y con altos grados de peligrosidad añadidos. Elementos transuránicos, utilizados en II Guerra Mundial se utilizan en producción de elementos para la población, aumentando la toxicidad de la sociedad de consumo. Uso de plástico para objetos de consumo.

La tecnologización de las técnicas de intervención y modificación corporal, que hacen del cuerpo post-op el ideal naturalizado por excelencia y que permitirá la emergencia de nuevas fuentes de ingresos relacionadas con la apariencia corporal y la estandarización morfológica. Las técnicas de cirugía estética (Preciado pone de ejemplo el lifting facial que se estandariza a partir de los ochenta) se convierten en técnicas de consumo masivo, entre ellas la des-circuncisión, por la amenaza racista puesta en marcha por el régimen de terror llevado a cabo por Adolf Hitler.

El año 1958 será el año de la primera faloplastia, dentro de un proceso de cambio de sexo mujer a hombre, en Rusia. En 1960 comercializan Secobarbital para el tratamiento de la epilepsia y como anestésico, haciéndose famoso por su uso como droga recreativa (la *píldora roja* o *doll*). Seis años después comienza el proceso de desarrollo de un nuevo fármaco que culmina en 1987 con la creación del famoso Prozac, cuya estrategia de márketing, por parte de la industria farmacéutica, lo convierte en el elemento que nunca debe faltar en el bolso de toda mujer moderna (junto con los anticonceptivos que pasan a terapias de sustitución hormonal a partir de determinada edad). Y la puesta en circulación del Sildenafilo en 1998. [✪213]

La producción de pornografía que se pone en marcha a partir de que se estrena *Garganta Profunda* en 1972, en plena Guerra de Vietnam, y la fusión entre nuevas tecnologías y representación pornográfica, que la convierten en una de la industrias

[727] KINSEY, Alfred C. *Sexual Behavior in the Human Male*. Op. cit.
[728] KINSEY, Alfred C. *Sexual Behavior in the Human Female*. Op. cit.

(junto con la bélica y la farmacéutica) más rentables de los nuevos gobiernos del orden mundial.

El orden disciplinario ha cedido paso a un nuevo orden global protésico, que no oculta los centros de producción de realidades, sino que los exhibe en un escaparate de centro comercial que no cierra sus puertas. Un parque temático virtual, más carnal que nunca, más fluido que en ninguna otra época. Porque los flujos se convierten en la materia prima inasible que mueve la máquina económica que sustenta nuestras sociedades: los flujos de personas que proporcionan mano de obra barata a cambio de cero garantías sociales, de tráfico de drogas que permite un puente altamente rentable entre primer y segundo o tercer mundo, de información en la red que descentraliza el poder y lo convierte en una maraña difusa de compromisos legales en la que vendemos nuestra alma al diablo, de pantallas multifuncionales y ubicuas que miramos para vivir y que nos miran para existir, los flujos de imágenes que convocan los deseos y los forman, los moldean, los exhiben, los manejan, los ponen en circulación y los rentabilizan a ritmo de pastillas, geles de silicona, operaciones, transacciones, páginas de pago y sanciones administrativas o penales. Antes la pornografía se nos presentaba como la verdad del sexo, a lo largo de la década de los noventa nadie busca la verdad fuera del espectáculo, el porno se hace más real que nunca porque ya no es un índice, ni una huella, ni una referencia, es la realidad cuya autenticidad la marcan el share y los índices de descarga.

> *"No hay nada que desvelar en la naturaleza, no hay un secreto escondido. Vivimos en la hipermodernidad punk: ya no se trata de revelar la verdad oculta de la naturaleza, sino que es necesario explicitar los procesos culturales, políticos, técnicos a través de los cuales el cuerpo como artefacto adquiere estatuto natural."*[729]

La fuerza del trabajo ya no es el motor de la economía sino la *potentia gaudendi*, un término que Preciado toma de Spinoza en relación a la *"potencia de actuar o fuerza de existir"*. Esta fuerza que no puede ser poseída es entendida como una fuerza orgásmica que pone en marcha la maquina del nuevo capitalismo postindustrial informatizado y sexualizado.

> *"La industria farmaceútica y la industria audiovisual del sexo son los dos pilares sobre los que se apoya el capitalismo contemporáneo, los dos tentáculos de un gigantesco y viscoso circuito integrado. Controlar la sexualidad de los cuerpos codificados como mujeres y hacer que se corran los cuerpos codificados como hombres; he aquí el que fue el farmacopornoprograma de la segunda mitad del siglo XX. La píldora, el Prozac y el Viagra son a la industria farmacéutica lo que la pornografía, con su gramática de mamada, penetración y cum-shot, es a la industria cultural: el jack-pot del biocapitalismo postindustrial."*[730]

El cuerpo que emerge en este nuevo sistema es un cuerpo que se torna real en tanto en cuanto se gestiona a través de la farmacología y la representación audiovisual. Ambas industrias se apoyan en una producción barata y fácil, y una distribución e investigación costosa y complicada. Lo importante no es producir material, es producir

[729] PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Op. cit., p. 33.
[730] Ibidem, p. 45.

necesidad y a partir de ahí, deseo. La lógica publicitaria insertada en los circuitos de moléculas sintéticas y planos cortos fluctuando por la red. La enfermedad, asimismo, se ha convertido en uno de los elementos más rentables del sistema, un proceso complejo de creación de nuevos trastornos asociados a identidades que quedan expuestas a partir de su relación de dependencia del sistema que las produce[731].

Para la autora de *El Manifiesto Contrasexual* y *Testo Yonqui* [✪214], la farmacología y la pornografía se integran en ese motor económico político desde perspectivas diferentes.

> *"Esta maquinaria tecno-viva de la que formamos parte no es un todo coherente e integrado. Los dos polos de la industria farmacopornográfica (fármaco y porno) funcionan más en oposición que en convergencia. Mientras la industria pornográfica produce en su mayoría representaciones normativas (sexo = penetración con bio-pene) e idealizadas de la práctica heterosexual y homosexual ofreciendo como justificación de la asimetría entre bio-hombres y bio-mujeres una diferencia anatómicamente fundada (bio-hombre = bio-pene, bio-mujer = bio-vagina), la industria farmacológica, biotecnológica y las nuevas técnicas de reproducción asistida, a pesar de seguir funcionando dentro de un marco legal heteronormativo, no dejan de desdibujar las fronteras entre los géneros y de hacer del dispositivo político económico heterosexual en su conjunto una medida de gestión de la subjetividad obsoleta."*[732]

Más adelante, cuando nos adentremos en las estrategias que se ponen en marcha a partir de los cambios acontecidos en los últimos años de la década de los ochenta y los primeros de la década de los noventa, veremos que esa distinción no es del todo exacta. Tanto la farmacología como la pornografía son plataformas difusas de poder que regulan las políticas, los cuerpos, las identidades y los sexos a través de alta tecnología y flujo de capital. Ambas plataformas comparten la incoherencia inherente a todo sistema, aquella que convierte las herramientas de opresión en herramientas de resistencia. Ni una ni otra industria son detentores del primer puesto en el ranking de producción de normalidad o de coherencia en el sistema heterosexista de producción de capital. Los esfuerzos de ambas para lograr un modelo productivo semiótico tecnológico económico rentable no hacen más que corroborar los fallos del sistema y la coherencia del mismo. Ahora que todo es visible, ahora que todo circula por las autopistas de la economía espectacularizada, el sistema se reinventa y los principios que lo rigen no hacen más que cambiar de estrategia.

Pero hasta que podamos analizar esto, aún nos queda apuntar algunas cuestiones en torno a lo que algunxs han llamado el *Nuevo PornoChic*.

---

[731] No decimos con ello que toda enfermedad sea una invención virtual que no acarree sufrimiento a aquellas personas que las padecen, sino que la hiperproducción de categorías médicas, que ya se ha comentado en otros apartados, y la asociación de identidades concretas a funcionamientos corporales o mentales determinados, produce un aumento de capital que hace rentable una economía de diagnosis compulsiva y medicalización. Al mismo tiempo el desarrollo de investigación llevado a cabo para paliar el deterioro o mal funcionamiento de los cuerpos como elementos vivos se realiza a través de una lógica de costes-beneficios en la que la muerte y la vida son simplemente monedas de cambio en el sistema económico político global. Un aparente interés por el bien de la humanidad oculta las estrategias político económicas que se esconden en las decisiones médicas y en los desarrollos farmacéuticos. Todo ello aderezado con el conjunto de metáforas y flujos de significados que se ponen en marcha en torno a la relación cuerpo sano-cuerpo enfermo, un ejemplo de lo cual hemos visto en el apartado del Sida.

[732] PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Op. cit., p. 97.

6.4.- El Nuevo Pornochic

> *"A diferencia de la primera ola de pornochic de los setenta, los textos resultantes no eran porno en sí, sino metapornografías: trabajos de toda clase, en todos los medios y géneros, vanguardistas y populares, de ficción, científicos y periodísticos, que hablaban de la pornografía, que se referían a ella o bien que daban por sentado que su público tenía una familiaridad bastante desarrollada y una comprensión de la misma, por no mencionar una fascinación popular por el tema que podría ser satisfecha legítimamente sin salirse de los parámetros de la producción cultural mayoritaria."*[733]

Pero ¿qué fue lo que hizo que la pornografía saltara a primera línea de la corriente mayoritaria de la cultura? La década anterior había sido la época del vídeo, de la censura antipornografía y del Sida. Estando los Estados Unidos gobernados por la línea reaccionaria de Reagan, la imposición del neoliberalismo se desarrollaba a la par que la vuelta al régimen conservador de los primeros años de la Guerra Fría. Las reconstrucciones de la masculinidad y la femineidad, la recimentación de la familia como estandarte que toda sociedad civilizada debe cuidar y proteger a cualquier precio, la demonización de la diversidad de cualquier orden, el renovado patriotismo de centro comercial y palomitas a ritmo de Rambo y sus secuaces,... Pero Reagan se marcha en **1989**, y le cede el testigo a George H. W. Bush, otro padre del orden soberano y disciplinario, que estará en el poder sólo cuatro años, los suficientes para transformar los objetivos de la industria bélica mundial. De Rusia a Irak, el centro de los conflictos se trasladaba de continente, y con ello comenzaba la carrera hacia la guerra globalizada y universal. El comunismo pasó a ser terrorismo internacional y en 2001 la Odisea en el Espacio se había transformado en la Odisea en Oriente Medio. Con su hijo al frente en la década siguiente, se abría el periodo del Segundo Telón de Acero, con la coalición del *Trío de las Azores* como protagonista indiscutible en su lucha contra el *Eje del Mal,* en una operación gloriosa y tecnológicamente impecable denominada *Operación Libertad Duradera* [✪215], que inauguraría el concepto de guerra preventiva y daños colaterales. Un despliegue de medios y política, que llevaba el espectáculo de Times Square y Clinton en 1998 a cotas de refinamiento ni tan siquiera imaginadas. La gran revolución del espectáculo de los medios en la creación del formato del reality, no fue *Gran Hermano*, sino que se materializó en la emisión 24 horas de los bombardeos a Irak. Las reglas del juego habían cambiado y las estrategias bélicas también lo habían hecho. Entre Bush y Bush las técnicas de fusión guerra-medios se habían perfeccionado, si la Guerra de Irak de 1991 (para liberar a Kuwait de Irak) había sido la primera guerra televisada, la Segunda Guerra del Golfo (para liberar a Irak de sí misma) fue la primera guerra en directo. Como apuntaba Goytisolo,

> *"Como en 1991, no habrá imágenes reales de lo que acaezca, sino una videoguerra filmada en estudio y con efectos especiales."*[734]

En eso exactamente consiste la lógica del reality show. La guerra en directo iba precedida de una serie de normas que hacían imposible la retransmisión de la

[733] MCNAIR, Brian. *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberalización del deseo*. Op. cit., p. 107.
[734] GOYTISOLO, Juan. "Guerra y mercadotecnia". *El País*, 12, febrero, 2003. Como ya hemos referido.

información de la misma. Con la técnica del *embedding*[735], y las nuevas tecnologías con sus flujos hiperbolizados de información e imágenes en directo, en el momento, desde el lugar de los hechos, se luchaba en un cuerpo a cuerpo con *Al Jazeera* [✪216], la cadena de televisión por satélite de lengua árabe creada en 1996 en Catar y que suponía una verdadera pesadilla para los controles de información e imágenes que se producían en Estados Unidos[736].

6.4.1.- Toma 1: Clinton y blow jobs vs. relación sexual. Y la Fellatio no se hizo sexo y habitó entre nosotros.

Si en 1972 la cruzada contra *Garganta Profunda* había dispersado la atención de los fracasos de la *Guerra de Vietnam*, en 1991 el objetivo era otro. La guerra televisada ponía en escena la victoria necesaria para un país que necesitaba recuperar su orgullo patriótico, y lo hacía de la manera que mejor sabía: creando enemigos y luchando contra ellos hasta aniquilarlos. Muerto el comunismo el videojuego había pasado a un segundo nivel y éste se jugaba en las pantallas. Hollywood se fusionaba con la Casa Blanca.

> *"Estados Unidos, años 90. A menos de dos semanas de las elecciones presidenciales, el alto mandatario USA es acusado de escándalo sexual. Entonces, mientras el presidente negocia con China, la Casa Blanca requiere los servicios de un asesor especial, experto en manipular a la clase política y a los medios de comunicación. Y el Gabinete contrata a un célebre productor de Hollywood, que le ayudará a simular una guerra con Albania, a fin de distraer al pueblo norteamericano y recuperar la imagen del candidato a la reelección."*[737]

Podría haber sido la historia de algún otro presidente de los Estados Unidos, se asemeja sospechosamente a la historia que Clinton protagonizaría un año después. Pero es ficción. La sinopsis de *Wag the Dog*[738] (Barry Levinson, USA, 1997), conecta los medios de comunicación, la política y el espectáculo de forma que, aunque su objetivo sea otro, nos ayuda a entender la historia de los Estados Unidos en las últimas décadas.

Ocho años después de la primera guerra televisada, asistíamos al ritual por excelencia del final del milenio. La retransmisión en vivo de la declaración del presidente de los Estados Unidos ante la atenta mirada del país que presenciaba el acto de confesión al que había hecho referencia Foucault y que revelaba la verdad del sexo.

> *"The Starr Report encompasses this (staged) live scene of confession, its unprecedented video documentation, and the television broadcasting of this footage, as well as the print and on-line versions of the transcripts from the hearings, and, in short, anything else Starr was inclined to toss into the thirty-six*

[735] Técnica político periodística que consiste en asignar periodista a las unidades militares, en principio para que puedan transmitir la mayor y más fiel información posible en tiempo real, en realidad una forma de tener a lxs periodistas controlados por el ejército.
[736] En relación a la manipulación de la información en la Guerra de Irak de 2003, ver el documental *Control Room* (Jehane Noujaim, 2004).
[737] CAPARRÓS LERA, José María. *El cine de nuestros días (1994-1998)*. Madrid: Rialp, 1999, p. 133.
[738] Estrenada en España como *La cortina de humo*, está basada en la novela *American Hero* de Larry Beinhart.

> *boxes market "evidence" that so theatrically delivered to Congress in anticipation of the hearings."*[739]

Si en los setenta teníamos el caso *Watergate* amenazando la integridad de un presidente, y la pornografía como telón de fondo con el único fin de mantener la atención del público en otro lado, en 1998, el *Escándalo Lewinsky* o *Monicagate* (como se le llegó a llamar) fusionaba política y pornografía en una espectacularización pública y masiva del sexo oral (literal y metafóricamente), evidenciando que los tiempos estaban realmente cambiando. Mientras la Señorita Lewinsky y el presidente de los Estados Unidos, sus escarceos, su "relación impropia", sus felaciones-no relaciones sexuales, el interés de los investigadores por el money-shot (el que fue a parar al vestido de coktail azul y el que se dispersó a lo largo y ancho de América en el acto de confesión de Clinton, más propio de un talk show que de una declaración en un juicio, en la gran pantalla de Times Square el 21 de septiembre de 1998) ocupaban la atención de todos los Estados Unidos y parte de Europa (aunque menos dado, lo poco proclives que son lxs europexs a poner erótica en sus políticas), mientras se estaba preparando la intervención de la ONU en la *Guerra de Kosovo*, conflicto surgido de la inestabilidad en la zona tras el final de la Guerra Fría y del interés de los Estados Unidos por controlar las rutas del petróleo.

Pero el "Escándalo Lewinsky" fue simbólico en muchos sentidos. Como siempre que aparece la pornografía en el ámbito público, volvíamos a tener un informe, en este caso el *Informe Starr*, un compendio de materiales audiovisuales difundidos por todos los medios que esta vez estaban especialmente espectacularizados. Un informe que había sabido establecer unos límites difusos que le permitieran adaptarse a todo tipo de audiencias. Como señala St. John[740], el informe era una citación de diversas formas de representación y de sus convenciones, desde una narrativa detectivesca, un documento judicial, la estructura de un romance, cerca del género del culebrón o el melodrama, entre la lógica de la *stag movie* y la película porno con argumento y, añadiríamos, un talk show en toda regla.

Los informes sobre pornografía (y está claro que el *Informe Starr* era un informe sobre representación de sexo explícito, representación de cum shots y procesos de confesiones sobre el sexo) servían a los mismos objetivos: la producción de material pornográfico [✪217], la condena de la producción de material pornográfico, la reafirmación de la paradoja a la que Williams[741] hace referencia: *on scene / off scene*, la distracción de otros asuntos políticos, una forma de regular la verdad del sexo y el control sobre los cuerpos y las identidades.

> *"Public media should not contain explicit or implied descriptions of sex acts. Our society should be purged of the perverts who provide the media with pornographic material while pretending it has some redeeming social value*

[739] ST. JOHN, Maria. "How to Do Things with the Starr Report: Pornography, Performance, and the President's Penis". En: WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn Studies*. Op. cit, p. 30.
[740] Ibidem.
[741] WILLIAMS, Linda. "Porn Studies: Proliferating Pornographies On / Scene: An Introduction." En: WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn Studies*. Op. cit., pp. 1-23.

> *under the public's "right ro know". Pornography is pornography, regardless of the source."*[742]

Once años después el mismo detentor de la moral, las buenas costumbres y la limpieza de pornografía del país, proporcionaba otro éxito de ventas de sexo explícito, convirtiéndose en un afamado pornógrafo oficial, al estilo que lo había hecho su predecesor, Charles Keating, Presidente de la Comisión de Pornografía creada por el presidente Nixon ante la negativa a admitir el Informe sobre pornografía y obscenidad elaborado en 1970 (*The Report of the Commission on Obscenity and Pornography-September 1970)* y que concluía que la pornografía no era dañina para la sociedad, productor al mismo tiempo que perseguía la obscenidad de un documental marcadamente obsceno (al estilo de aquellos producidos en la década de los sesenta y que trataban de escapar a la censura bajo el pretexto de informar de los peligros que la pornografía entraña para una civilización), *Perversion for Profit* (1964/1965).

6.4.2.- Toma 2: Los Medios, las Masas y el Porno. Nuevas Alianzas.

Pero si en los años 70 podíamos conformarnos con la publicación de un informe como gran best seller (lo mismo ocurriría con el *Informe Meese*, en 1986), los años noventa explotarían una expansión en los medios sin precedente.

> *"Adventuring in the skin trade: pornography is one of the most salient new critical domains of interest, compelling an orgy of publication and commentary that maps and mimics the equally unstoppable flood of pornographic materials into all cultural interstices."*[743]

Los medios de comunicación se habían dividido, multiplicado y cambiado de signo. Después del DVD, de la interactividad y de Internet, las cuestiones de Estado eran cuestiones globales y los asuntos sobre la representación del sexo eran el eje de la sociedad civilizada. Las pantallas estaban en todas partes y el sexo se representaba en todas ellas. La pornotopía, el Pornochic marcaban tendencia.

> *"A diferencia de la primera ola de pornochic de los setenta, los textos resultantes no eran porno en sí, sino metapornografías: trabajos de toda clase, en todos los medios y géneros vanguardistas y populares, de ficción, periodísticos, que hablaban de la pornografía, que se referían a ella o bien que daban por sentado que su público tenía un familiaridad bastante desarrollada y una comprensión de la misma, por no mencionar una fascinación popular por el tema que podría ser satisfecha legítimamente sin salirse de los parámetros de la producción cultural mayoritaria."*[744]

---

[742] Ken Starr, entrevista con Dianne Sawyer, 60 Minutes, 1987. Citado en: ST. JOHN, Maria. "How to Do Things with the Starr Report: Pornography, Performance, and the President's Penis". En: WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn Studies*, p. 37.

[743] WICKE, Jennifer. "Through a Gaze Darkly: Pornography's Academic Market" (Primera publicación en: *Transition*, 54 (1991)), pp. 68-89) En: CHURCH GIBSON, Pamela (ed.) *More Dirty Looks. Gender, Pornography and Power.* London: British Film Institute, 2004, p. 176.

[744] MCNAIR, Brian. *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberalización del deseo*. Op. cit., p. 107.

A esa producción de discursos, imágenes, textos, formatos, ... que se dio a lo largo de los años noventa en Estados Unidos y, por extensión, en el resto del mundo occidental[745], se le ha denominado de diferentes maneras, pero ha significado siempre lo mismo: la salida de la representación sexual a los medios de comunicación de masas. No quiere decir que la pornografía haya alcanzado el nivel de Hollywood (pues tampoco lo conseguiría en su segundo intento), sino que el sexo, hablar de sexo, representar el sexo, copiar de la pornografía, utilizar sus recursos, su lenguaje, sus modelos, sus actores y actrices, sus estrellas, sus estrategias de marketing, sus desarrollos tecnológicos (ya hemos hablado más arriba de ello, cuando aparece Internet como nuevo medio al alcance del público), ... se vuelve *chic*. Una pornificación de la sociedad de consumo, que podemos relacionar con algunas cuestiones adyacentes y necesarias.

Una de las ramificaciones en la representación del sexo que nos vamos a encontrar va a ser en el **ámbito académico**. Si bien la sexualidad no sólo ha estado siempre presente en este espacio, sino que, como refería Foucault[746], nuestras sociedades se han caracterizado por la producción de saber en torno al sexo, por la proliferación de discursos referidos a la sexualidad, que han contribuido a su construcción como tal; en cambio se produce un giro en la plataforma académica. Ya no se va a hablar de sexualidad, de sexo, de sexología, sino que el objeto de estudio va a ser la misma representación pornográfica, abordada desde perspectivas múltiples que la sitúan como un elemento más, si no imprescindible, de la cultura visual.

> *"(...) the extreme interest in pornography on academic fronts at the moment – and I include not only strictly institutional venues but the intellectual journals, magazines, journalistic debates, television opinion shows and independente film-making efforts – has created a metapornography well worth investigating for its symptomatic meanings."*[747]

Esta metapornografía permitía analizar los discursos pornográficos como no se había hecho hasta entonces. Si se revisa la literatura sobre pornografía anterior a la década de los noventa, salvo honrosas excepciones[748], la mayor parte de los textos están dirigidos al estudio, investigación y reflexión de las nocivas consecuencias que puede tener el consumo de pornografía[749]. Pero no se toma la propia pornografía como representación cultural hasta los años noventa, en los que Linda Williams será una de

[745] Para ver las repercusiones que esta proliferación del discurso pornográfico va a tener en otras culturas, y su relación con los procesos de globalización y sus resistencias, consúltese el análisis que lleva a cabo Nishant Shah de la pornografía en la India de la década de los noventa, en: SHAH, Nishant. "Playblog: Pornography, Performance And Cyberspace". En: JACOBS, Katrien; JANSSEN, Marije; PASQUINELLI, Matteo (eds.) *C'lick Me: A Netporn Studies Reader*. Op. cit., pp. 31-45.

[746] FOUCAULT, Michel. "Sexualidad y poder", conferencia en la Universidad de Tokio, el 20 de abril de 1978, *Gendaishisó*, julio de 1978, pp. 58-77.

[747] WICKE, Jennifer. "Through a Gaze Darkly: Pornography's Academic Market". En: CHURCH GIBSON, Pamela (ed.) *More Dirty Looks. Gender, Pornography and Power*. Op. cit., p. 176.

[748] Una de ellas sería la muy citada obra de Kendrick: KENDRICK, Walter. *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. New York: Viking, 1987.

[749] Una interesante e imprescindible revisión de la cuestión de la pornografía y los trabajos teóricos en torno a ella la encontramos en el capítulo de Slade "Theoretical Works on Erotica and Pornography" en: SLADE, Joseph W. *Pornography and Sexual Representation: A Reference Guide. Vol. I*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2001, pp. 235-316.

las pioneras académicas en introducirse en esta temática, no sin problemas, como ella misma refiere en la introducción a una de sus obras[750]. [✪218]

El ámbito académico no fue el único que se apuntó a la corriente de pornificación generalizada que asoló la cultura occidental hasta nuestros días. La década anterior había ido poniendo los cimientos de lo que sería esta expansión. Las luchas feministas y gay habían contribuido a hablar más explicitamente sobre sexo, sexualidad y, sobre todo, representación. Como señala McNair,

> *"El pornochic de los noventa apareció en un contexto político radicalmente distinto que estaba al corriente de las ideas de las liberaciones feminista y gay."*[751]

Las luchas que se habían llevado a cabo en los años ochenta desde el feminismo anti-pornografía provocaron lo contrario de lo que se proponían. La pornografía fue sacada a la luz y, ante la amenaza de conservadurismo y prohibiciones que se venían encima, surgieron las voces feminista pro-sexo que reclamaban el placer de las mujeres como hasta entonces no se había hecho. Se comenzó a hablar de sexualidad y deseo abiertamente y se analizaban las representaciones del sexo de la pornografía más allá de la asociación pornografía-violencia que las propuestas de censura habían construido. El feminismo pro-sexo no estaba deacuerdo con la representación de las mujeres en gran parte de la pornografía convencional, pero en lugar de querer prohibirla, proponían construir otro tipo de representaciones, en las que no sólo el sujeto femenino, sino el masculino, y las categorizaciones mismas de lo femenino y lo masculino, se ponían en duda. Abierta la brecha en el análisis de la representación del sexo, planteamientos alternativos iban ocupando parte de los debates y del material pornográfico disponible.

En relación a las luchas gays, se produjo una importante fractura con la irrupción del Sida en nuestras sociedades. La enfermedad, como hemos analizado en apartados anteriores, se encontraba totalmente politizada y puso sobre la mesa, las estrategias de exclusión de una sociedad homófoba, xenófoba y reaccionaria. Los sistemas de representación del sexo se vieron, por primera vez, analizados desde políticas identitarias que sacaban a la luz las estrategias de poder que se ponían en marcha con los mismos. Con el Sida la sociedad se vio obligada a hablar de sexo, a hablar mucho de sexo: identidades, prácticas, sexo seguro, políticas sexuales, políticas identitarias, ...

Al mismo tiempo que esto ocurría, la pornografía se había extendido geográfica y digitalmente. Se había hecho aún más **accesible** que en la revolución del vídeo. La producción de porno iba en aumento, la accesibilidad a la misma era mayor que nunca, los medios de comunicación de masas se habían adaptado al producto pornográfico, el porno estaba en todos sitios: en las tiendas de DVDs, en los folletos por correo, en los kioscos en forma de revistas, en el ámbito académico, en las luchas en la calle, en las noticias, en las pantallas gigantes de las plazas de las ciudades donde se juzga en público a los presidentes de los estados, en la televisión por satélite, en la red, en la telefonía móvil, en los hoteles,... y en la economía. Porque si en algo habían avanzado las sociedades era en descubrir cómo los asuntos de tecnologías y de economía eran, sobre todo, bien manejados por la industria pornográfica. Y el sexo vendía, y en una cultura que estaba desarrollando alta tecnología y alterando la relación de lo real a

[750] WILLIAMS, Linda. "Porn Studies: Proliferating Pornographies On / Scene: An Introduction." En: WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn Studies*. Op. cit., pp. 1-23.
[751] MCNAIR, Brian. *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberalización del deseo*. Op. cit., p. 108.

través de la interfaz retroiluminada, la confesión íntima, la verdad del sexo y el acceso democratizado a la producción de verdad mediatizada como estrategia epistemológica, la pornografía se estaba transformando en modelo ontológico.

El **cine convencional** que seguía y sigue manteniendo una separación insalvable con la pornografía, comenzó no sólo a incluir escenas de sexo más explícito dentro de sus producciones sino a hablar, como se estaba haciendo en el ámbito académico, sobre pornografía. El sexo se había colado en las pantallas del cine convencional y coqueteaba con la pornografía, al mismo tiempo que planteaba a esta última como un tema más a incluir en sus producciones.

En el primer grupo, y dejando de lado películas de la década anterior que adelantan lo que va a ser una constante en los años noventa, como *Nine ½ Weeks* [9 Semanas y Media] (Adrian Lyne, 1986) [✪219], tenemos películas que van desde *Basic Instinct* [Instinto Básico] (Paul Verhoeven, 1992) que dio una de las escenas más famosas del cine convencional [✪220], hasta *Idioterne* [Los Idiotas] (Lars von Trier, 1998) [✪221], esta última dentro de la corriente Dogma 95, de la que ya hemos hablado con anterioridad, y en la que abundan los desnudos y las escenas de sexo explícito en pantalla. La falta de moralidad y la ubicación de los personajes fuera de las convenciones sociales proporcionan una coartada para la representación del sexo explícito, que, en cualquier caso y como era de esperar, no persigue la visualización médico-clínica que proporciona la pornográfica.

En otro orden de películas, nos encontramos con la reactivación del tabú del abuso a menores y su justificación (ya nos refirió Freud la capacidad de seducción de lxs niñxs), curiosamente en un momento en el que las miradas censoras cambian de objetivo. A finales de los años ochenta comienza a perder fuerza la corriente antipornografía, iniciada a comienzos de la década, que se apoyaba en la violencia contra las mujeres que suponía la representación pornográfica, tomando protagonismo absoluto la defensa de la infancia como argumento preferido para las iniciativas pro-censura. Un cambio que ha permanecido activo hasta nuestros días, y que sirve de coartada al sistema de vigilancia sobre la imagen que se establece desde los estados, sobre todo en la red. La sospecha sobre pornografía infantil se ha expandido casi a la misma velocidad que la depilación de los genitales femeninos y las operaciones de labios que permiten emular la apariencia de unos genitales aniñados. En este clima de obsesión por la edad límite de consentimiento en las relaciones sexuales, se retoman los temas clásicos: *Lolita* de Nabokov (1955) y *L'amant* de Duras (1984) convertidas ambas en películas *Lolita* (Adrian Lyne, 1997) [✪222], existía una versión anterior, mucho más comedida en imágenes (*Lolita*, Stanley Kubrick, 1962) y *L'amant* [El Amante](Jean-Jacques Annaud, 1992[752]).

También producciones francesas, surgieron en los noventa propuestas arriesgadas que combinaban representaciones de sexo explícito y violencia. Por un lado, la historia de un carnicero que combina primeros planos de carne cruda con disparos e incesto, *Seul contre tous* [Solo contra todos] (Gaspar Noé, 1998) [✪223,224] y por otro, la que parece ser la respuesta feminista a dicha cinta *Baise Moi* [Fóllame] (Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi, 2000), basada en la novela de una de las directoras, Despentes. [✪225]

[752] El mismo año en que saltó la noticia de la relación de Woody Allen con su hijastra Soon-Yi, de 22 años.

La primera completaba la historia de *Carne*, un corto del mismo director de 1991, que fue su carta de presentación en el mundo del cine, que nos adentraba en la historia del carnicero obsesionado con que nadie le haga daño a su hija, una adolescente que tiene ciertas dificultades mentales. Después de continuar la historia sangrienta de sexo y violencia en *Seul contre tous*, siete años más tarde, Noé nos presenta otra historia: *Irréversible* [Irreversible] (Gaspar Noé, 2002), con una polémica escena de violación grabada sin cortes de unos 8 minutos de duración [✪226,227]. La cinta contiene algunas cuestiones a destacar: la aparición del carnicero de la película de 1998, la persecución de un asesino y violador en *El Rectum*, un bar homosexual de S/M, varias escenas sangrientas de asesinatos.

Bastante similar en algunos aspectos a *Baise Moi*[753], una cinta de dos años antes que se encontró con los problemas de exhibición a los que no se habían enfrentado películas parecidas, que igualmente mostraban escenas de violación, asesinatos y sexo. La polémica por esta cinta, así como otras cuestiones de la misma, han sido ampliamente debatidas[754] y, aunque parece ser que el cine comercial está dispuesto a tolerar bastantes dosis de violencia en sus pantallas, de hecho parece que si el sexo va acompañado de violencia tiene más posibilidades de vadear la censura, no aplica los mismos parámetros si la violencia representada está ejercida por mujeres. Unas protagonistas que ríen, follan, matan, ... y que disfrutan con todo ello. También puede ser que la película (presentada en Cannes) fuera automáticamente calificada como X en Francia por la crudeza, no de sus escenas, sino de su factura. La producción no compite con la alta calidad y definición de otros trabajos que combinan la sordidez del tema o las escenas con una factura impecable, limpia, armoniosa, ... en *Baise Moi* las escenas están grabadas con la crudeza de la falta de definición que puede proporcionar el vídeo, lo que nos acerca, de nuevo, a lo "real". Una de las escenas de violación de la película es un plano largo en el que las directoras se arriesgan con un primer plano, el único acercamiento formal que se podría tener a la construcción de una escena pornográfica. Un primer plano que no cumple, sino que frustra ostensiblemente la visibilidad necesaria para una pornografía del siglo XXI, un plano que se acompaña de otro en el que un pene fláccido frustra, no ya la mirada voyeur que pudiera buscar la excitación, sino la propia intencionalidad de la escena en el espacio diegético. Una maravillosa estructura de postpornografía en el cine comercial. Un comentario crítico sobre la imagen pornográfica, que se extiende a otras cuestiones de la sociedad que denuncia esta cinta.

---

[753] Basada en el libro del mismo nombre de una de las directoras: DESPENTES, Virginie. *Baise moi*. Paris: Editions Grasset & Faquelle, 1999.

[754] Un interesante debate en cuanto a los significados de la representación del sexo y la violencia en clave de prácticas identitarias fue llevado a cabo por Carolina Meloni en el contexto del curso *Introducción a la Teoría Queer* (Olisbos, UNED) y el *Taller de Tecnologías del Género* (MACBA) en el MACBA, Barcelona, el 15 de mayo del 2004. Ver también: DOWLING, Lisa. "French cinema's new "sexual revolution": Postmodern porn and troubled genre". Special Issue on 'New Directions in French Cinema' (HARRIS, Sue (ed.)), *French Cultural Studies*, 15:3 (October, 2004), pp. 265-280; DOWLING, Lisa. "Baise-moi or the Ethics of the Desiring Gaze". *Nottingham French Studies*. Special Issue on 'Focalizing the Body: Contemporary Women Writers and Filmmakers in France' (RYE, Gill; TARR, Carrie (eds.)), 45, 3 (2006), pp. 52-65; CAMY, Gérard; MONTAGNE, Albert. "Baise-moi". *CinémAction* 103 (March, 2002), pp. 217-222; FRANCO, Judith. "Gender, genre and female pleasure in the contemporary revenge narrative: Baise moi and What It Feels Like For a Girl". *Quarterly Review of Film and Video*, 21: 1 (January-March, 2004), pp. 1-10; JOYARD, Olivier. "X, le retour". *Cahiers du Cinéma,* 548 (July/August, 2000), pp. 16-17; MACKENZIE, Scott. "Baise-Moi: Feminist cinemas and the censorship controversy". *Screen,* 43: 3 (2002), pp. 315-324; VINCENDEAU, Ginette. "Baise-moi". *Sight and Sound*, 12: 5 (May, 2002), p. 38; WILLIAMS, Linda. "Sick sisters". *Sight and Sound*, 11: 7 (July, 2001), pp. 28-29.

> *"Baise-moi (...), derives its additional critical force froma its upholding of the value of purely unproductive energy; in a world where everything (lives, bodies, thoughts, desire, sex) can be manufactured, bought and sold, where pornography is but one expression of the "supreme capitalist" logic, Baise-moi's two protagonists engage in a journey where desire cannot be bought any more than action can be harnessed to rationale."*[755]

Entendida como pseudopornográfica, no era más que un ejemplo de cómo se comenzaban a diluir los límites entre cine comercial y cine pornográfico, el signo de una nueva era.

Un ejemplo de ello lo tenemos en las arriesgadas apuestas del ***Festival de Sundance*** desde los años noventa. Un festival asociado a la polémica y al cine independiente, donde las nuevas propuestas del cine comercial tienen un escaparate para poder salir al mercado. El sexo y la representación del mismo ha sido uno de los temas donde ha incluido propuestas que no habrían sido aceptadas en otros festivales. Entre las películas más arriesgadas dentro del género ficción nos encontramos con *Kids* (Larry Clark, 1995) [✪228], una propuesta del fotógrafo y cineasta Larry Clark en la que trata temas como las drogas, la música y el sexo entre adolescentes, con escenas crudas que lo conectan con las producciones de la fotógrafa Nan Goldin y la nueva forma de enfocar el documental, y por tanto la fotografía de realidad de los años ochenta. *Irréversible* [Irreversible] (Gaspar Noé, 2002), de la que hemos hablado más arriba, ha sido otra de las cintas que han estado presentes en este festival. *9 Songs* [9 canciones] (Michael Winterbottom, 2004), una producción estructurada a partir de números musicales (en este caso sin clásicas coreografías) y números sexuales, como si siguiese el guión establecido por los análisis realizados por Linda Williams en su obra de 1989[756], en la que aplicaba la lógica de análisis que Dyer[757] utilizaba para las diferentes utopías que presenta el género musical, a la pornografía. En la categoría de documentales, se ha generado la polémica, o se ha aprovechado la polémica generada, con películas como *Raw Deal: a Question of Consent* (Billy Corben, 2001), una supuesta violación en una fiesta de una fraternidad [✪229,230], un caso en el que se pone sobre la mesa la cuestión del consentimiento en las relaciones sexuales y cómo no significa sí o no según quien quiera escucharlo. En la línea de romper tabúes se presenta en 2007 otra película. El caso de *Zoo* (Robinson Devor, 2007) [✪231], documental sobre la vida y muerte de un ingeniero que muere a causa de una peritonitis causada por la penetración de un caballo, práctica sexual que solía llevar a cabo, junto a dos amigos, y que grababan para después distribuirlas. Después del caso (ampliamente documentado en la prensa en 2005) se prohibió la zoofilia y la grabación de estas prácticas. El documental, en la línea contraria al anterior, está orquestado en torno a una factura impecable, con cierto minimalismo visual, escenas con fuertes contrastes lumínicos que hacen referencia a las prácticas "oscuras" de este grupo de zoofilos, eje central del documental. Documental ficcionado, en cuanto los personajes son actores. Los protagonistas de la historia no muestran sus rostros, aunque sí prestan sus voces.

---

[755] BEUGNET, Martine. *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, pp. 53-54.
[756] WILLIAMS, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Op. cit., pp. 153-183.
[757] DYER, Richard. "Entertainment and Utopia". En: ALTMAN, Rick (ed.). *Genre: The Musical: A Reader*. Op. cit., pp. 175-190.

"Es el amor por los animales. Eso es la zoofilia."[758]

No hay, en este caso, escenas de sexo. Con respecto a estas últimas, una de las cuestiones más relevantes es si el sexo representado es real o simulado. Si los actores actúan o "realmente" están teniendo sexo. Si recordamos, una de las cuestiones clave de la definición de pornografía, uno de los elementos esenciales de la búsqueda del plano irrevocable del placer. No obstante, muchas de las películas producidas a partir de los años noventa han incluido escenas de sexo "real" sin que por ello hayan tenido que desplazarse al cajón de la ignominia. Sus directorxs, eso sí, han intentado por todos los medios presentarse como no pornógrafxs, ya hemos comentado en otros apartados, el significado económico y de prestigio que ello podría acarrear. Una separación, la de cine comercial, cine pornográfico, con múltiples procesos de retroalimentación.

> *"If you look at what most mainstream actors are doing now, more and more the love scenes are very intimate and very frank, so it's hypocrisy to ask "Do they really penetrate or not?" Actors do not simulate: they don't simulate emotions, so at the same time they cannot simulate pleasure –they have to act it. So as they are not going to be able to simulate pleasure, they are going to have to act pleasure. After that it's just really a physical detail."*[759]

Y aunque Breillat defiende echar abajo esa fina línea entre actuación pornográfica o actuación no pornográfica, ella es de las primeras que no ha dudado en separarse en sus discursos de la representación de sexo "real", no es una directora de cine porno. Un ejemplo más de las distinciones forzadas: *Romance X*, su obra de 1999, no sólo incluía escenas de sexo real entre lxs protagonistas, sino que contó con Rocco Siffredi como uno de los protagonistas. Dentro de esta línea de sexo real incluido en películas dentro del circuito comercial de la cinematografía, también nos encontramos con *Ken Park* (Larry Clark, 2002) [✪232]; la ya comentada *9 Songs* [9 canciones] (Michael Winterbottom, 2004), o *Antichrist* [Anticristo] (Lars Von Trier, 2009) [✪233]. Precisamente este director danés, uno de los fundadores del movimiento Dogma 95, crea en 1998 la productora *Puzzy Power* (una división de *Zentropa*), que realiza películas pornográficas para mujeres y hombres gays. La vida de este proyecto sólo dio tres títulos, siendo el último de ellos *HotMen CoolBoyz* (Knud Vesterskov, 2000) [✪234], de temática homo, siendo uno de los protagonistas el artista de performance Ron Athey[760].

Shortbus (John Cameron Mitchell, 2006) [✪235] es otra de las películas que tiene escenas de sexo explícito y no simulado. Una producción que, aunque el tema de la misma no es la pornografía, funciona como comentario de la construcción pornográfica. No en vano, el eje de la película gira espacilamente en torno a unas sesiones de terapia sexual y una especie de cabaret postmoderno y el eje de la narración en la búsqueda del orgasmo femenino. ¿Conseguirá esta vez la representación visual romper el maleficio?

---

[758] Minuto 10:28 del film, la voz de uno de los protagonistas.
[759] Catherine Breillat. Citada en: WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Op. cit, p. 296.
[760] Las otras dos producciones serían: *Constance* (Knud Vesterskov, 1998) y *Pink Prison* (Lisbeth Lynghøft, 1999). Fue la primera vez que una productora de cine comercial abre una división de cine pornográfico. Esta fusión contribuyó a la legalización de la pornografía en Noruega. Von Trier tiene en este momento en proyecto la dirección de una película con representaciones de sexo explícito: *Nymphomaniac*, que relata la vida sexual de una mujer desde su nacimiento hasta los 50 años, y cuya similitud con una producción cinematográfica vendrá determinada por las condiciones que establezca la financiación.

> *"(...) Mitchell's film breaks the sexual ice while flirting with our certain familiarity with the money shot convention of hard core. We know at once, however, from the clever intercutting, the Pollock gag, and the overathletic comedy of positiones, that despite the presence of erections, insertions, and even visible ejaculate that this is too playful, too witty, too rapidly cut, and too little intent on engendering arousal to be porn, even while the pornographic imperative to demonstrate orgasm is observed."*[761]

Una última categoría de películas de sexo explícito, que no se inscriben como pornográficas, son aquellas que giran **en torno a la industria pornográfica** o la industria del sexo, bien sea en formato documental: *Inside Deep Throat* [Dentro de Garganta Profunda] (Fenton Bailey, Randy Barbato, 2005)[762]; biopic: *The People vs. Larry Flynt* [el escandalo de Larry Flynt] (Milos Forman, 1996)[763] [✪236] o ficción: *Boogie Nights* (Paul Thomas Anderson, 1997)[764].

Los mecanismos por los que se produce o no pornografía a veces no tienen nada que ver con la representación de sexo explícito, ni con los primeros planos de genitales en acción, ni con el tema de la película, ... como estamos viendo a menudo la línea que separa el cine comercial del cine pornográfico es más una cuestión de estilo o de comentario. Cuando revisemos algunas producciones artísticas veremos cómo a veces ni tan siquiera es una cuestión de estilo. En cualquier caso, las líneas divisorias se presentan siempre como plataformas efectivas de control sobre las sexualidades, las representaciones, lo representable, lo admisible. El cine, una vez más, es alta tecnología al servicio de los mandatos de sexo. Y por tanto, herramienta de resistencia.

6.4.3.- Toma 3: El PornoChic se extiende. El Sexo Vende. Los Mercados se Disparan.

Pero este acercamiento a la industria pornográfica no sólo fue territorio de la cinematografía comercial. Todos los ámbitos de la cultura popular y la cultura de los medios se vieron afectados por la representación explícita de sexo, que se había vuelto Chic. Los documentales sobre sexo fueron en aumento desde finales de los años noventa. En relación a la **televisión** tenemos el caso de la televisión británica. *Channel 4*, curiosamente fuera del territorio de los Estados Unidos, y perteneciente a un país

[761] WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Op. cit, p. 286.
[762] Documental sobre la afamada *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972) en la que se analiza el contexto político, social y cultural en que da comienzo, con este film, la industria pornográfica.
[763] Forman narra la historia de Larry Flynt, el empresario de una cadena de club de striptease que crea la revista pornográfica Hustler (la primera publicación de sexo duro que entra en el mercado de los Estados Unidos), convirtiéndose en propietario de un imperio. Perseguido por la censura, la cinta se presenta como un alegato a la libertad de expresión. Obtuvo dos nominaciones al Oscar (entre ellas mejor director), dos Globos de Oro (director y guión) y cinco nominaciones, así como el Oso de Oro del Festival de Berlín a la mejor película, entre otros premios.
[764] Con 3 nominaciones a los Óscar (entre ellas mejor guión), Globo de Oro al mejor actor de reparto, 2 nominaciones a los BAFTA (entre ellas mejor guión),... *Boogie Nights* es la primera película que se hace sobre la época de los inicios de la industria del porno. Con factura de la década siguiente, nos presenta la historia de un director de cine porno, que posee una productora de bajo presupuesto, centra la narración en los conflictos familiares y el hogar en que se puede convertir la industria pornográfica.

donde la industria pornográfica nunca ha llegado a asentarse del todo[765], ha sido un canal pionero en este tipo de documentales. Creado en 1982 como canal privado-público en el Reino Unido, tiene que cumplir con algunas restricciones impuestas por las autoridades. Se ha destacado por ser un canal abierto, donde se han podido emitir productos que o bien tienen una audiencia limitada o bien tratan temas controvertidos. Caracterizado por emitir programas y series producidas en los Estados Unidos, a finales de los años noventa *Channel 4* completa su programación en dos vertientes. Por un lado se multiplican los documentales dedicados al sexo, la sexualidad y la pornografía, por otro fue pionera en la explotación de la telerrealidad (estrenó *Gran Hermano* en Reino Unido). Una búsqueda de audiencia parece haber motivado ambos movimientos. En cualquier caso, movimientos coherentes con la época: la realidad y la transparencia de las pantallas como lógica generalizada y globalizada, la videovigilancia (el culmen del voyeurismo a niveles hiperbólicos) como economía visual, el cum shot (visual y verbal) como destino.

Si en la orilla de la telerrealidad nos encontramos con el siempre apocalíptico *Big Brother* [Gran Hermano][766], en la de la pornografía nos encontramos con *Red Light Zone* (1995) una serie de 42 programas sobre pornografía y sexo, *Erotica: A Journey into Female Sexuality* (1998), cercano a los presupuestos postpornográficos *o Pornography: The Secret History of Civilisation* (1999) [✪237] un conjunto de documentales que abordan la historia de la pornografía desde una perspectiva que conecta con los estudios culturales y la complejidad académica alrededor del fenómeno de la pornografía a finales de los noventa. En el espacio inaugurado en 1998 *Censored Weekend*, se emitían películas y documentales que habían generado polémica o que pretendían ser o habían sido censurados. En la presentación del espacio, el crítico de cine y miembro de la *British Academy of Film and Television Arts* [Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de la Televisión, BAFTA], Mark Kermode hacía mención a la nueva situación paradójica que se vivía al final de la década en torno a lo censurable o no, cuando las nuevas tecnologías estaban poniendo nuevos retos a tales cuestiones.

En torno a la censura también se han producido otros documentales en canales como la *BBC2*: *Empire of the Censors* [El Imperio de la Censura] (1995) la historia de la censura en Inglaterra; *Doing Rude Things* [Haciendo Cosas Feas] (1995) sobre la historia de la pornografía en Inglaterra desde los años cincuenta hasta los ochenta o el episodio de *Louis Theroux's Weird Weekends* de 1998 sobre la industria del porno en Estados Unidos[767].[✪238]

[765] Gran Bretaña ha sido siempre reacia a la representación pornográfica. Un país conservador con respecto a las imágenes (aunque haya proporcionado verdaderas joyas de la provocación, como Gilbert & George) ha tenido siempre una lucha férrea contra la pornografía, uno de los motivos por los que la industria del porno no ha hechado raíces en la isla.

[766] Los formatos de telerrealidad han proliferado de foma mundial desde entonces: producción económica, los profesionales sustituídos por materia humana reciclable a lo largo de toda la parrilla y baratos, ausencia de guiones inteligentes, índices de audiencias insultantes, se han convertido en el producto más rentable de la televisión. La realidad se construye en las pantallas, mientras el mal gusto y el conservadurismo se convierten en el modelo a seguir. Este tipo de programas proporcionan escándalos colaterales que complementan la ya raquítica programación de las cadenas.

[767] El formato introducido por Louis Theroux consiste en un tipo de reportaje periodístico participativo, en el que lxs periodistas se introducen en el contexto del tema a tratar, llegando al extremo de vivir las mismas circunstancias que la de aquellxs de lxs que se va a hablar. Es el formato que se ha seguido en el canal *Cuatro* de la televisión española en programas como *21 Días* (30 de enero de 2009 - actualidad) donde la periodista convive durante 21 días con lxs protagonistas del tema a tratar (el 25 de enero de 2010 se emitía *21 Días en la industria del porno*, con una audiencia de cerca de dos millones de espectadorxs y

El mundo de la **música** también ha estado marcado por la corriente de sexualización que recorrió toda producción cultural desde comienzos de los años noventa. Aunque hubo otras figuras en la segunda mitad de los ochenta que planteaban una exhibición sexual, más allá de lo que las normas de un contexto especialmente conservador, como fue el de esos años permitían (Prince, Boy George,...), **Madonna**[768] es el ejemplo perfecto de la fusión entre pornografía y música mainstream. Aunque en numerosas declaraciones la cantante se ha desmarcado de cualquier comentario que la pudiera relacionar con la industria del porno, ha coqueteado como ninguna con las representaciones de sexo explícito, convirtiéndose en un modelo a seguir para toda una generación de mujeres. Y es que Madonna no es sólo cantante, bailarina, actriz (única faceta en la que no ha tenido éxito), es una superestrella y, sobre todo, una mujer de negocios con éxito, de ahí que haya manejado una cierta distancia con el porno que le permitiera seguir siendo un fenómeno de masas, dispuesta a ampliar audiencias con cada paso que diera. La publicidad, el marketing, la música, el cambio y el sexo han creado un cocktail que ha generado millones de dólares a lo largo de más de tres décadas.

Sus continuos cambios de imagen, sus coqueteos con diferentes clases sociales, con la multiculturalidad, han potenciado al mismo tiempo la ruptura de límites, como la sociedad de consumo que lleva intrínseco todas esas cuestiones.

> *"Al desbordar los límites establecidos de los códigos de género, sexualidad y moda dominantes, anima a la experimentación, al cambio y producción de la identidad individual de cada uno. Así, al privilegiar la creación de la imagen, del estilo, el aspecto y la moda en la producción de identidad, Madonna refuerza las normas de la sociedad de consumo, que ofrece las posibilidades de un nuevo "ser" mercancía, mediante el consumo y los productos de la industria de la moda."*[769]

Así, el fenómeno Madonna se ha mantenido entre la modernidad y la posmodernidad, entre el feminismo y la aceptación de los preceptos patriarcales, entre la defensa de las minorías y la explotación de éstas para su negocio,... un conjunto de contradicciones que la han mantenido en la cresta de la ola y que ha hecho de su identidad una materia polimofa de hacer dinero. Aunque se pueden establecer diferentes épocas en el desarrollo de su trabajo, la que realmente nos interesa es la que va desde 1989 hasta 1992, cuando su trabajo se aproxima peligrosamente a la industria pornográfica con el disco *Like a Prayer* (1989) [✪239] y *Erotica* (1992). Ya en 1986 con *Open Your Heart* (cuarto sencillo de *True Blue*) Madonna aparece como una

---

el 4 de febrero de 2011 *21 Días en el mundo del sadomasoquismo*, con algo menos de un millón y medio de audiencia) o *Conexión Samanta* (26 de noviembre de 2010 - actualidad), donde la convivencia de la periodista Samanta Villar (que trabajó en 21 Días hasta el 2010) es de cuatro o cinco días, y donde se combinan famosxs, sucesos que han sido noticia, temas polémicos y el sexo.

[768] Análisis en torno a la figura de Madonna se pueden encontrar en: KAPLAN, A. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. London, New York: Methuen, 1987; FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago; JARMAN-IVENS, Freya (eds.). *Madonna's Drowned Worlds: New Approaches to Her Cultural Transformations 1983 – 2003*. Hants; Burlington: Ashgate Publising, 2004; FRANK, Lisa; SMITH, Paul (eds.). *Madonnarama: essays on Sex and popular culture*. Pittsburgh, Pa.: Cleis Press, 1993; GUILBERT; Georges-Claude. *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American dream*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2002.

[769] KELLNER, Douglas. *Cultura Mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Op. cit., p. 281.

stripper en un contexto pornográfico, con *Like a Prayer* (primer sencillo del álbum del mismo nombre, de 1989) se le ocurre combinar símbolos religiosos con sexo en una iglesia donde ella va vestida con ropa interior y parece tener sexo con un santo, y en *Justify my Love* (primer sencillo del álbum recopilatorio de grandes éxitos *The Immaculate Collection* de 1990) [✪240], con letra de Lenny Kravitz, Ingrid Chávez y la propia Madonna, con un vídeo dirigido por Jean-Baptiste Mondino y que incluía imágenes de desnudos, sexo homosexual y sadomasoquismo, donde uno de los personajes estaba interpretado por el actor porno Tony Ward, que fue censurado por la MTV y cuya letra obtuvo, por primera vez en la carrera de Madonna, una advertencia para padres (*Parental Advisory*).

No es que el trabajo de Madonna fuera el primero en romper los límites en la representación de sexo explícito dentro del mundo de la música, pero sí era la primera vez que ocurría en alguien tan mediático como ella. Erotica sale al mercado en 1992, un día antes que *Sex*, el libro de Madonna con fotografías de Steven Meisel, fotógrafo de moda que ha trabajado para *Vogue*. [✪241]

> *"(...) "Justify My Love", Erotica y Sex eran, se mire como se mire, transgresores, explícitos y sexys. Sus puestas en escena eran bastante intencionadamente los del pornógrafo: masturbación, sexo en grupo, sadomasoquismo, lesbianismo, e incluso violación simulada, todo ello enmarcado como el producto de las fantasías de la estrella. Aunque se comercializó como material erótico antes que porno (...) este trabajo figura como uno de los primeros intentos de un artista pop, en cualquier ámbito, de apropiarse de las cualidades transgresoras del porno en un contexto de mercado de masas."*[770]

6.5.- Stagliano vs Blake. Del largometraje al minimalismo audiovisual.

En este apartado vamos a analizar dos películas representativas de la evolución que sufrió el lenguaje pornográfico a lo largo de la década de los ochenta y de los noventa. Para ello, y en lugar de focalizar en películas que marcaron hitos en el camino del éxito, nos centraremos en dos producciones que por sus características pueden dar cuenta de cambios que tuvieron lugar más allá de su idiosincrasia. Las dos películas seleccionadas son *The Adventures of Buttman* (John Stagliano, 1989) y *High Heels* (Andrew Blake, 1998).

La primera fue la película de transición entre la pornografía que aún se hacía, aunque escasamente, durante los ochenta, heredera de la pornografía de la década anterior, cuando el cine pornográfico aún aspiraba a entrar dentro de la industria cinematográfica por la alfombra roja, y la fórmula que también se venía desarrollando en esos años, que culminaría con el Gonzo y que se adaptaría mejor que ninguna a la lógica económica de Internet. A partir de esta película comenzó la serie Buttman que llevaría a Stagliano a ser uno de los magnates de la pornografía.

El mismo año (1999) que *Pam & Tommy Lee: Hardcore & Uncensored* ganaba el *Best Renting Title of the Year* (Mejor cinta de vídeo de alquiler del año) en los AVN Awards, *High Heels* obtenía el premio a la mejor película de sexo (*Best All-Sex Film*).

[770] MCNAIR, Brian. *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberalización del deseo*. Op. cit., p. 112.

Ambas ejemplificaban el cambio que había dado la industria de la pornografía ante la aparición de Internet. La película de Blake representa varias cosas: por un lado la estetización pornográfica de la sociedad en general y de los medios de comunicación en particular y la fragmentación posmoderna en que se había convertido la representación del sexo a finales de los noventa.

De alguna manera ambas películas se han presentado como los dos polos de la pornografía: el artístico y el cutre, el de alto presupuesto y el de bajo presupuesto, el hiperproducido y el amateur, el softcore y el hardcore, el sexo ficcionado y el sexo real,... Después de analizar las dos propuestas nos daremos cuenta de que comparten más cosas de las que aparentemente llegarían a admitir.

6.5.1.- ¿Argumento?

The Adventures of Buttman

Aunque ante las primeras escenas nos encontremos ciertamente un tanto desubicadxs, el argumento, una vez visionado los 159 minutos de cinta podría resumirse en: fragmentos del diario de un chico a través de su cámara de vídeo, centrados en el proceso de realización de material audiovisual, las prácticas sexuales representadas y los métodos para conseguir las filmaciones. Guiado todo ello por su propia obsesión, que vamos descubriendo a lo largo de la cinta, por cierta parte de la anatomía femenina.

High Heels

El primer plano de esta producción de Blake nos sitúa en el mismo objetivo que va a guiar la película: un primer plano de unos genitales femeninos. Y si bien entendemos que esta imagen, y no otra, va a estar presente a lo largo de toda la película, esa es quizá el único fin argumental que se puede describir. El argumento podría resumirse de la siguiente forma: una serie de chicas se desnudan ante la cámara, se acarician, practican sexo, a veces solas, a veces en pareja, a veces en grupo, en un loop interminable.

La distancia entre el primer y el segundo trabajo es significativa en cuanto a la depuración de argumentos que se va a llevar a cabo en esa década. Si bien en los ochenta, como ya hemos referido, se van a producir películas muy en la línea de las que se venían produciendo en la década anterior, cuando el cine pornográfico pretendía asemejarse al cine de Hollywood, a lo largo de la década va a ir desapareciendo la idea del argumento, guión o excusa narrativa que justifique la concatenación de imágenes. Este cambio producido, entre otros factores, por la introducción del vídeo y el control que permitía sobre la imagen, la superproducción de cintas con las que se saturó el mercado del audiovisual pornográfico y, muy especialmente, por el amateur que reclamó para sí la línea sucesoria de los loops que precedieron a la industria pornográfica tal y como hoy la conocemos, fue adelgazando la necesidad de argumento y proporcionando nuevos lenguajes que prescindían totalmente de ello (circunstancia que se vería acrecentada con la aparición de Internet).

Este cambio puede apreciarse en estos dos ejemplos que se ubican en los comienzos y la madurez de este fenómeno que ha ocupado los primeros planos de la producción porno.

6.5.2.- Desestructura narrativa o los comienzos del cine postmoderno.

The Adventures of Buttman

Lo primero que hace la película es que nos sitúa en una encrucijada: entre Sunset Boulevard y Hollywood Boulevard (lo que podríamos interpretar como un guiño a las zonas oscuras de Sunset Boulevard donde la prostitución y el sexo se pasean por las calles y el boulevard de Hollywood, la meca del cine, una bonita metáfora de la ubicación del porno en aquella época). Y esto se hace de manera bastante literal: a través de la propia señalética y con una cámara en mano que nos dirige la mirada hacia un local de sexo y un callejón donde una chica parece esperar clientela.

La falta de luz, la cámara en mano, el ambiente sórdido, la falta de datos visuales que nos proporciona la primera escena, nos hace pensar que estamos ante una película más de vicio y corrupción de las calles de una gran ciudad en los Estados Unidos. Después de una persecución entre varios de los personajes que van apareciendo en escena (la chica que antes mencionábamos y dos chicos, uno que la sigue ante sus requerimientos y otro, con aspecto de psicópata, que no quiere que nadie la persiga, y el cámara, que para entonces ya parece ser otro personaje), tenemos la primera escena de sexo, en un callejón oscuro donde el chico que seguía a la chica, que se le había insinuado, comienza a lamerle el culo como si fuera un gatito después de que ella se lo hubiera mostrado. Todo esto en un contraluz que dificulta sobradamente la percepción de la escena. Mientras el personaje masculino comienza a masturbarse vemos un plano cenital muy mal iluminado del pene erecto de aquel [✪242]. La escena termina con una nueva persecución del psicópata que interrumpe la escena de sexo. Una vez que se encuentran a salvo, concluye la escena.

La segunda se resuelve en un interior y consiste en los dos personajes que habían iniciado el sexo en la calle, ahora en una habitación desaliñada. Después de representar diferentes prácticas sexuales que incluyen: beso negro, spanking, introducción de diferentes juguetes sexuales en el ano de la chica (bolas chinas, dildos), penetración vaginal,... y la, ya estabilizada en la industria, eyaculación externa, llama a la puerta y entra el psicópata y, mientras tiene una discusión con el otro chico, en un espejo desde el que vemos la escena aparece Stagliano portando la cámara y hablando con ellos de la escena grabada[✪243]. Después de pedir a la chica si él también podía tocarla y dejar la cámara en el suelo, acaba la escena. El realismo está servido.

Desde ese mismo momento entendemos que lo que vamos a presenciar va a ser el punto de vista de este cámara curioso por tocar, que nos va a acompañar en toda la cinta.

Por si fuera poco, la tercera escena nos desmonta la ilusión de objetividad de toda la cinta: a través de un plano medio nos encontramos en una habitación oscura, escasamente iluminada a través de un monitor que nos muestra la escena anterior [✪244]. El cámara manipula la escena con las posibilidades de control que sobre la representación ha permitido el nuevo formato vídeo, mientras se masturba y hace comentarios sobre lo excitante de la escena que observa. De su figura, a contraluz, apenas apreciamos los movimientos de su mano al masturbarse, que se interrumpe cuando el teléfono suena y mantiene una conversación sobre el negocio de las grabaciones.

La cuarta y quinta escena, rodada en exteriores, se presentan, como si de un diario se tratara, como escenas de la vida de este chico que va con su cámara a todos lados y que nos deja claro su obsesivo interés por el culo como elemento especialmente erótico del cuerpo de las mujeres. Esta lógica narrativa se aplicará igualmente a las escenas nueve, diez, once, trece, catorce, quince y dieciseis. A veces en fiestas, a veces yendo a la playa con su amigo a conseguir chicas que quieran bailar para la cámara y que ya en su estudio acaban teniendo relaciones sexuales o bien entre ellas o bien con su amigo, pero siempre para la cámara.

Paralelo a esta estructura narrativa se va intercalando otra (escenas: sexta, séptima, octava, doce y diecisiete) que se hace evidente desde la escena sexta y que conecta por localización, iluminación y estructura con la primera de la película. En estas escenas, el personaje principal, desde el que se nos cuenta toda la historia, que es el propio Stagliano, está en un parque, de noche, desde donde se divisa la ciudad y donde apenas hay luz. Con la cámara cree haber visto algo pero no sabe muy bien qué es, y para ello se vuelve a su estudio donde mediante la tecnología vídeo revisa la escena grabada intentando descubrir de qué se trata. Vuelve con la cámara al parque a buscar información de nuevo, en otra de las escenas una chica se le insinúa, parece que alguien le dé una paliza y, en la escena penúltima, encuentra a una de las chicas de las fiestas de las escenas anteriores que acaba en su estudio donde le vemos practicar sexo por primera vez, pasando al otro lado de la cámara.

La lógica narrativa, si revisamos el encadenamiento de escenas es totalmente caótica. Esta desestructuración se ve acentuada por los cambios de factura de las propias imágenes, la desestabilización producida por otros elementos del lenguaje fílmico como los movimientos de cámara, los contrastes lumínicos, los fallos de continuidad y otras cuestiones que se irán comentando. Es obvio el concepto de diario presente en la cinta desde su propio título. Esta producción significaría en Stagliano y, a través de él en el cine pornográfico, la incursión en el gonzo. La ruptura de la cuarta pared se encuentra esbozada en varias de las escenas de este largo (larguísimo) y daría lugar en productos posteriores a la entrada triunfal en escena de género gonzo como lo hemos ido esbozando en apartados anteriores. Heredero del amateur, la estructura sin lógica aún mantiene, sin embargo, la tentativa de una estructura convencional. De alguna manera, y a través de diferentes localizaciones, accedemos a una estructura, que si bien en conjunto podríamos entender que nos presenta la consabida herencia literaria de introducción / nudo / desenlace, en cambio sí va alcanzando un ritmo in crescendo que culmina con una escena en la que se atraviesa el espejo de Alicia y tenemos la escena sexual culminante de todas las anteriores, donde el que se situaba de lado del espectador, finalmente accede a la práctica sexual de primera mano, sin intervención de la cámara, de la imagen, sino en el plano de realidad. Un cierre en el que podemos ver la propia lógica masturbatoria y, sobre todo, relacional que se introdujo a través de la ubicación del cine de sexo en los hogares.

High Heels

La estructura narrativa en este trabajo es totalmente minimalista. Mediante diversos escenarios o localizaciones, las diferentes escenas de las que se compone la película nos presentan a unos personajes femeninos que tienen variadas prácticas

sexuales delante de la cámara, con la que interactúan visualmente. La línea de tiempo viene percibida a partir de dichas prácticas, pero no sigue una coherencia que nos permita hablar de historia. Las escenas se muestran como si se tratara de espacios diferentes en un mismo tiempo, pero tampoco podemos asegurarlo dado que las actrices aparecen en escenas paralelas que se suponían en un mismo tiempo. [✪245,246,247,248,249]

Lo relevante de esta película es la poca importancia que tiene la estructura narrativa, se asiste a un conjunto de escenas que tienen valor por sí misma, donde no hay más que una serie de imágenes que se interrelacionan entre sí gracias a la banda sonora (igualmente desestructurada) y a la cuidada factura de las imágenes que las unifica estéticamente (más adelante veremos las discontinuidades que también se producen en este sentido)

Concebida más como videoclip (no en vano a la producción de Andrew Blake se la denominaría Porno Clip o X Clip) esta producción es heredera de la evolución del lenguaje audiovisual en la era de la MTV, y de los nuevos movimientos cinematográficos (algunos como el *New Punk Cinema* serán analizados más adelante) postmodernos que rompían con la idea de la estructura narrativa como eje de la producción audiovisual. La idea de loop que comentábamos más arriba está presente a nivel micro y macro. La estructura general de la película no responde más que a un conjunto de escenas donde no tenemos nada en relación a la estructura habitual de cualquier historia, ni tan siguiera se cuenta con planos de ubicación (de hecho, como decimos, el primer plano es un primer plano de unos genitales, lo que desubica del todo la historia y la hace cuasi universal, atemporal y geográficamente dispersa, exceptuando la presencia del Coliseo de Roma que nos desplaza las escenas a la idílica Europa atemporal).

Si comparamos las dos producciones podemos advertir que la estructura, así como el argumento y la historia, se han ido quedando en el camino a lo largo de las dos décadas analizadas. Si en *The Adventures of Buttman*, aún podemos extraer una lógica temporal que nos sitúe en un antes y un después el conjunto de acontecimientos que se presentan a nuestros ojos, la seguda carece de toda referencia a una estructura, ni intra escenas ni interescenas. Este hecho responde, no sólo a la corriente que se impone dentro de la representación sexual, en la que la práctica sexual se justifica a sí misma como eje que compone todo el material, sino que está relacionado también con la construcción de la sexualidad lésbica desde el punto de vista heterosexista.

La década de los ochenta, en su obsesión por establecer unas normas de producción visual y sexual en la industria, impone la presencia de alguna escena lésbica en toda película que se precie. De la misma manera que los setenta le concedieron a la felación el lugar de honor que aún conserva en el porno (y, por tanto, en la sociedad entera), y que desde mediados de los ochenta el sexo anal, gracias a la crisis del Sida, se convierte en la práctica sexual más representada, las escenas de sexo lésbico se transforman en otro mandato del porno a lo largo de los ochenta. Unas escenas que incluyen siempre cunniligus, la mayoría de las veces penetración vaginal (menos frecuentemente anal) con dedos y juguetes y, sobre todo, que se resuelve siempre con la entrada de un actor que completa la escena con la consabida eyaculación externa.

Mientras que en la película de Blake todas las escenas son lésbicas, en la de Stagliano sólo nos encontramos con una de las diecisiete de las que se compone. Pero ambas comparten el mismo problema de representación. Ya hemos hablado de cómo el orgasmo femenino ha constituido una de las problemáticas más importantes, si no la que

más, dentro de la representación sexual, también hemos asistido a la construcción consensuada, dentro de la industria de que el placer femenino se parece mucho al éxtasis ascético; y de cómo la representación del placer de todas las mujeres se resuelve con la visualización de la eyaculación, esas gotitas blancas que, como si de estrellas celestiales se tratara, llevan a la mujer al éxtasis, sobre todo si se esparcen sobre su rostro. En este estado de cosas ¿qué ocurre entonces con la escena lésbica? ¿cómo puede quedar resuelta narrativamente? Quedar inconclusa es la única vía posible, al menos si no queremos cargarnos todo el sistema rígido en el que el placer femenino y el masculino han quedado históricamente fijados y que se ha convertido en un hito dentro de la alta tecnología de las políticas sexuales.

Aunque la figura masculina está incluida dentro de las dos películas (en una de ellas de forma más evidente a través de los recursos que utiliza para romper la ilusión de la ficción y llevarnos al plano del documental, y en la otra a través de la asunción implícita del espectador masculino heterosexual que conlleva este tipo de producciones), la ausencia de una representación visual del mismo dificulta la resolución de la escena, por un lado, y la película completa, por otro. Las soluciones que aportan estos directores difieren en la práctica aunque materializan la propia irresolubilidad de la representación de sexo lésbico dentro del porno heterosexual. En el primer caso Stagliano resuelve la escena con una discusión entre él y las chicas, que se niegan a que él las toque porque no era lo que habían acordado, y en el segundo caso Blake opta por el bucle como estructura cíclica que no tiene principio ni tiene fin, la viva imagen de la falta de resolución narrativa.

6.5.3.- Intertextualidad o cómo el sexo es la única verdad.

En relación a la cinta de Stagliano tenemos que mencionar el homenaje que le hace al Antonioni de *Blow Up* (de la que hemos hablado extensamente). En esta película, el fotógrafo de moda, David Hemmings, que se dedica a dirigir delante de la cámara a las modelos que posan para él (algo parecido a lo que consigue Buttman, sólo que éste sale él mismo a por las chicas en lugar de que éstas le persigan a él como en la película de Antonioni), persiguiendo a una chica por un parque toma unas fotos y cuando las está revelando en su laboratorio cree vislumbrar algo, una pistola, un cadáver, que no había visto mientras hací la toma. En ese sentido, la cámara le ayuda a descubrir la realidad, a acercarse a la verdad que había permanecido oculta a sus ojos. Cuando vuelve al parque a comprobar qué es lo que hay y que ha captado la cámara, no encuentra nada. Sólo tiene una imagen que resulta ser más real que la propia realidad.

En el caso de Stagliano, él mismo se dirige a un parque a grabar la luna y la ciudad a lo lejos, con su cámara. Oye ruidos y cree ver el culo de una chica entre los arbustos. Pero la imagen es insuficiente y la cámara no permite ver bien lo que la atraviesa. Vuelve a su estudio para ver si descubre qué es lo que ha grabado y manipula la cinta. Esta vez, con nuevos equipos de visión los procesos de descubrimiento y construcción de verdad se encuentran totalmente alterados. Stagliano no necesita un proceso de ampliación de la imagen, sino de rebobinado, de congelación de la imagen. La clave de la búsqueda de verdad en la imagen ha pasado de ser un proceso espacial, de ampliación y acercamiento, a ser un proceso de manipulación temporal. El tiempo es ahora la clave y la manipulación de la imagen, a través del control del mismo, un fluido de imágenes que podamos controlar, esa es la nueva sociedad posmoderna.

Stagliano vuelve al parque, y en una de las escenas finales, descubre la "verdad": una chica (la actriz porno Tracey Adams) con quien aparece en la última escena en el interior de su estudio y tiene sexo. Una de las rarezas de esta cinta (junto con el hecho de su éxito absoluto en mercado) es que Stagliano tenga sexo delante de la cámara, no suele aparecer en sus películas como actor visual, porque siempre constituye el personaje principal que dirige la escena.

La adaptación que esta película hace de *Blow Up* no nos resulta en absoluto anodina. Ni que decir tiene que técnicamente son diametralmente opuestas, pero lo interesante aquí no es una cuestión de lenguaje formal, sino de paralelismos. La verdad que tanto obsesiona a Hemmings, se ha transformado en sexo. El fotógrafo busca desesperadamente en la realidad la verdad que la cámara ha capturado, mientras que el cámara de *The Adventures of Buttman* busca un culo perdido en los arbustos del parque, que además finalmente acaba alcanzando, eso sí, a través de una cámara. Esa imagen que finalmente se materializa en una chica, es la única que le permite acceder al sexo "real". Su cambio de posición con respecto a la cámara es lo que nos dice. Ya no mirará el sexo a través de ella, sino que se convertirá en imagen para acceder al sexo, a la verdad del sexo. Un conjunto de escenas que casi resulta anecdótico, pero que resume el último fin de la representación sexual y sus tecnologías de la representación.

6.5.4.- Repetición y variación. Los ritmos y los números sexuales.

La extraña estructura narrativa de la película de Stagliano hace que la cinta presente ciertas dificultades rítmicas. Desde las variaciones en duración de las diferentes escenas, a veces de forma injustificada, hasta la falta de línea argumental, hacen difícil hablar de estructura rítmica en este trabajo. Pero la película no deja de ser un producto pornográfico de los ochenta, en ese sentido, y más allá de lo que podamos percibir a nivel narrativo, el elemento que asume toda la responsabilidad en el ritmo es el número sexual. Como en parte de la relectura que hace Williams[771] del análisis del musical de Richard Dyer[772] la representación de las prácticas sexuales funcionan como los números de un musical, el argumento es lo que enlaza uno con otro, lo que está en medio del clímax, lo prescindible. En la película de Stagliano, y en lo que será el Gonzo, el argumento, el hilo conductor desaparece, y lo que existe entre escena y escena sexual es un mero fundido a negro. En este caso, en esta película que funciona como transición entre lo que habían sido las películas con argumento y lo que va a ser el gonzo más extremo, encontramos algunas trazas de historia que nos hace plantearnos cuestiones que van más allá de lo que percibimos en las imágenes. Pero las elipsis se hacen cada vez más cortas, y el ritmo viene marcado (aunque de forma totalmente descompensada) por las prácticas sexuales que tienen lugar delante de la cámara. Con pequeñas variaciones asistimos a escenas muy parecidas en las que, incluso aunque cambien actores y actrices, se mantienen ciertos paralelismos que nos hacen entenderlas como repeticiones. [✪250,251,252,253]

Por otro lado, dentro de cada escena se combinan: por un lado las repeticiones con respecto a las escenas ya vistas y, por otro, las variaciones en los números sexuales que para entonces ya se encontraban plenamente estandarizadas: sexo oral, penetración

[771] WILLIAMS, Linda. "Hard Core Utopias: Problems and Solutions." En: WILLIAMS, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Op. cit., pp. 153-184.
[772] DYER, Richard. "Entertainment and Utopia". En: ALTMAN, Rick (ed.). *Genre: The Musical: A Reader*. Op. cit.

vaginal, penetración anal y eyaculación externa y visible. Aunque la cinta de Stagliano introduzca el culo como elemento estructurador de prácticamente toda la representación del sexo, no hay que olvidar que para 1989 el género anal era uno de los más demandados y producidos.

Esta variación en los números se repite en *High Heels*. Desde una propuesta estética muy diferente, y con la condición de que sólo hay actrices en su película, Blake aglutina una serie de números sexuales donde la variación permite alargar un audiovisual que no es más que una compilación de los espacios reservados para chicas de Playboy Televisión. La película se prodiga en un sinfín de prácticas: masturbación individual y mutua, baile erótico, strip tease en interiores y exteriores, penetración vaginal con dildos (uno de ellos iluminado), orgías, depilación, bondage, juegos de sumisión, fetichismo con las medias y pies, spanking,... El hecho de que una escena siga a otra, sin ningún hilo conductor entre ellas, produce un ritmo monótono que se ve atenuado ante la variedad de prácticas representadas, lo que compone un catálogo sexual muy cercano a la lógica de la compilación, pero en este caso con un gusto exquisito. [✪254,255,256,257,258,259,260]

6.5.5.- Tiempo fílmico. Tiempo "real" vs Manipulación del Tiempo

Las aventuras de Buttman siguen la estela de las producciones pornográficas anteriores. Si bien es posible trabajar con elipsis en aquellas partes de la película en que no se representa sexo, esto es impensable en las escenas sexuales. La impronta de realidad se consigue, entre otras cuestiones, a través de escenas donde se simula una ausencia absoluta de elipsis temporales. Grabadas en tiempo real, no obstante, las escenas de sexo en este caso presentan algunas incongruencias. Existen cortes en algunas de ellas de forma tal que desestabiliza absolutamente la mirada. La ruptura en los tiempos se produce a través de un montaje caótico, que parece la obra de una persona amateur, o que se enfrenta por primera vez a un proceso de postproducción. No obstante, las escenas de sexo resultan especialmente largas y la cámara se recrea, una y otra vez, en aspectos de las mismas. Precisamente esa presencia continuada de la cámara que va buscando en la realidad el sexo de la imagen, le otorga un valor extra de verdad que la hace competir directamente con las bondades del amateur.

El tiempo en la dirección de Blake es diametralmente opuesta al trabajo del tiempo en el audiovisual pornográfico. Desde el comienzo de la película el tiempo se encuentra ralentizado. Una ralentización que se mantiene constante a lo largo de toda la película. Este factor orquesta una coreografía con los cuerpos que se mueven y balancean a un ritmo lento que sitúa la imagen en el espacio inasible de los dioses. La recreación en los cuerpos no se hace únicamente a través de los recorridos complejos de la cámara, sino que se potencia en la manipulación del tiempo que corre paralelo a una banda sonora sensual y exótica que sitúa al espectador en un papel voyeurístico en relación a las diosas de la pantalla. Un mundo de ensoñaciones y mujeres imposibles que se contonean ante la cámara como si de un espectáculo de danza se tratara.

6.5.6.- Espacio fílmico. Dónde se ubica el sexo.

Ya hemos hablado del parque que aparece en la producción de Stagliano, de su estudio, de la playa, de la piscina, de una habitación en la que vemos la primera escena sexual completa,... si hay algo que conecta todas estas localizaciones es el poco cuidado de todos los espacios. Los interiores son feos, con falta de estética, sin lujos, abigarrados unos con elementos que parece que se nos vinieran enciman (como el estudio de Stagliano) y destartalados otros (como el primer interior de la segunda escena) [✪261]. El mobiliario que aparece es de poca calidad y el espacio que llegamos a apreciar no invita a ser habitado. Apenas existen planos que nos ayuden a visualizar los espacios y localizaciones en los que la acción tiene lugar.

Andrew Blake nos traslada a un ambiente de lujo, depurado, un tanto decadente y exótico. Alternando ubicaciones en exteriores e interiores, nos traslada a una tierra mítica (sobre todo para un estadounidense) Roma. País exótico, como todos los del Mediterráneo, y donde pueden ubicarse las perversiones de estas mujeres que bien podrían haber salido de Lesbos (una isla un tanto heterosexualizada en este caso, claro). Las diferentes estancias en las que ubica los números sexuales van desde un cuarto de baño (precisamente en la escena con la que comienza la película y con la que la termina), habitaciones, salones, estancias vacías,... En los exteriores se vuelve a usar el recurso del parque, esta vez aderezado con elementos que nos recuerdan que estamos en la vieja Europa, escalinatas y un balcón como espacio intersticial en el que se exhibe una de las chicas con el Coliseo de fondo. Los espacios se encuentran depurados, en una estética minimalista y con referencias al mundo del arte (aparecen fotografías en blanco y negro enmarcadas en algunas de las estancias). Los colores armoniosos componen una paleta bastante reducida, que se mantiene en los exteriores. Las estancias con techos altos, columnas griegas y balconadas de edificios con solera, se fusiona con una estética irreal que podríamos ubicar en un futuro de ensueño y placeres. Los iconos del lujo están presentes en localizaciones de ensueño y servirán de marco para las nuevas clases conservadoras y ricas que están emergiendo en las sociedades occidentales, preconizando el poder global del capital. [✪262,263,264]

6.5.7.- La fragmentación como principio organizador de la realidad.

Los encuadres tienen, en ambas películas, la medida del cuerpo. Si Blake se dedica a presentarnos los cuerpos como si de un paisaje se tratara [✪265], Stagliano nos focaliza la mirada en aquellas partes en que se materializan sus obsesiones [✪266]. Pero si en el primero un riguroso sentido de la composición nos estetiza cada uno de los encuadres, en el segundo la desestructuración que se daba en la narración se adentra en el encuadre, composiciones vacías, abigarradas, sin sentido donde la casualidad, como en el amateur, parece ser el principio de organización de los elementos en el espacio.

Ya hablamos, cuando analizábamos *Deep Throat*, de la fragmentación como principio regulador del lenguaje pornográfico, y de la hipérbole abyecta que suponía el fragmento corporal del que se servía la imagen pornográfica. No hay nada más que ver que aquello que está delante de la cámara. El fuera de campo queda eliminado, no se sugiere nada fuera del espacio en el que se nos adentra, y ese espacio es un primer plano extendido hasta el infinito, de orificios y aperturas, un cuerpo desmembrado, penetrable y penetrado.

Los planos generales están prácticamente ausentes, y el primer plano vuelve a estructurar el clímax de las escenas, un clímax que en el caso de *High Heels*, va y viene en ese loop en el que nos mantiene durante toda la película. No en vano, y como declaración de intenciones, el film comienza con el primer plano de unos genitales femeninos. En ambos casos los planos más amplios se utilizan para introducir nuevas localizaciones, aunque no siempre se sigue dicha fórmula y tenemos que, a menudo, los directores nos adentran en una nueva escena desde una proximidad a la misma que nos recuerda que estamos ante un producto visual que juega directamente con el grado de intimidad tanto como con el grado de excitación.

Si bien, como decimos, el fuera de campo no se señala prácticamente en ninguna de las dos producciones como recurso, no podemos obviar la figura del espejo que se introduce en ambas películas. Stagliano lo hace con una carga que va más allá de la narración y del espacio diegético, el espejo nos revela el fuera de campo de detrás de la cámara, aquel que debía permanecer siempre oculto para mantener la ilusión de la representación. En esa escena (la segunda) cuando descubrimos la película dentro de la película, se nos da la clave del tipo de representación que vamos a presenciar. El cámara no es más que un hombre común, perfectamente identificable con el perfil medio de los espectadores, un nuevo recurso que ayuda a la producción de verdad. Lo que vemos, al final, es lo que cualquiera querría ver si pudiera, y la manera en que el cámara/director dirige la escena en tiempo real, permite la ilusión de control por parte del espectador de todo el desarrollo de la película. En el caso de la estética *High Heels*, el espejo, cuando aparece no es más que un recurso estético, que ayuda, con el juego de simetrías, a volver aún más abstracta o etérea la imagen, en un punto que la conecta con las artes.

6.5.8.- Ángulo de toma o las referencias diferenciadas

Ambas películas comparten el gusto por el ángulo imposible, aberrante, el giro de la cámara por el giro de la cámara, lo que nos lleva a una completa desestabilización de la percepción del audiovisual.

Aunque las características son las mismas en ambos casos, y los resultados visuales muy similares, los referentes en este caso, y la intención que se persigue son bien diferentes. En *The Adventures of Buttman*, la cámara va dirigida en la mayoría de los ángulos de toma por un objetivo: dar en imagen con el mejor trasero. La propia obsesión de Buttman dirige la cámara en esa búsqueda obsesiva que hace que gran parte de los planos estén rodados desde un ángulo de toma contrapicado [✪267], que consigue dos cosas a un tiempo: por un lado accede a partes de la anatomía que están cubiertas con ropa y, por otro, engrandece en un primer plano la parte del cuerpo femenino que le interesa, quedando el resto del cuerpo reducido en un escorzo forzado. Como decíamos, los referentes en cuanto a este uso particular de los ángulos de toma, tiene que ver, en el caso de la producción de Stagliano, con las referencias de nuevo al amateur (hay quien ha llegado a decir que Stagliano inventó el gonzo porque no controlaba el lenguaje cinematográfico). Ese punto de vista continuamente inestable, imposible, que nos sitúa en espacios inverosímiles, es propio de la producción de porno casero, que al no utilizar los recursos del lenguaje formal, se vuelve literal en sus rodajes. [✪268]

Por otro lado, el punto de vista del cámara, que en este caso es el personaje principal de la película, produce una mayor identificación, en este caso no con quien

tiene la práctica sexual en la escena, sino con quien observa la escena desde fuera. Es el culmen de la estrategia del observador, un POV[773] particular. La película entera, igual que todas las producciones gonzo posteriores se realizarían mediante esta técnica de punto de vista subjetivo.

El punto de vista que Blake impone en su producción está igualmente plagado de puntos de vista imposibles, de ángulos de cámara acrobáticos [✪269], pero en este caso no existe la mínima intención de un acercamiento al amateur ni nada que se le parezca, sino que es una de las consecuencias de la línea de experimentación que inauguró la MTV. El videoclip y sus experimentaciones visuales proporcionaron una libertad creativa a la hora de introducir ángulos aberrantes que son recogidas por Blake. La cámara se sitúa desde el punto de vista de un observador que está accediendo a sus propios sueños húmedos, y el punto de vista se desprende de las referencias a una realidad estable que no tiene la necesidad de mantener.

6.5.9.- Profundidad de campo. La hipervisión y el desenfoque verídico

La profundidad de campo, que ya hemos definido en apartados anteriores, es un recurso que se relaciona con la visibilidad y con la ilusión de realidad. Aunque en principio nuestro sistema ocular sólo enfoca una parte del campo de visión, nuestro sistema perceptivo completa la información de forma que entendemos que la realidad que se encuentra ante nuestros ojos está enfocada en su totalidad. Cuando hablamos de la representación visual entendemos que una gran profundidad de campo estará relacionada con un mayor grado de realismo, pues entre otras cosas permite a nuestros ojos pasear por todas las zonas de la pantalla sin que el desenfoque nos distorsione la visión nítida de la escena y, por otro lado, nos permite dirigir la mirada a los diferentes elementos de la escena, permitiéndonos el control de lo que vemos.

Pero entonces apareció el amateur, y el desenfoque habitó entre nosotros y liberó del enfoque obligado a la realidad. Con las producciones caseras que proliferaron a lo largo de la década de los ochenta, el desenfoque de la cámara, así como otros errores de realización, se fueron estableciendo como características propias y definitorias del género. A fin de cuentas, cuando la gente se grababa en sus dormitorios el desenfoque estaba presente en el resultado y eso, ... eso era real. Cuando Stagliano aparece en escena esto era ya un clásico, los desenfoques que se dan en su película se mantienen en esta línea de realidad que hace del trabajo un producto que puede permitirse inaugurar el gonzo.

La falta de enfoque no sólo se relaciona con el amateur, sino que es elemento común para lo artístico. Tanto en el nivel experimental como en el nivel esteticista, la falta de foco producida por una máquina de ver (la fotografía y el cine, ahora el vídeo, sobre todo) ha sido un recurso ampliamente utilizado para aportar un carácter artístico al trabajo. Aunque el trabajo de Blake se relaciona directamente con la ensoñación, sus imágenes suelen tener una nitidez escalofriante, hiperreal, debido, entre otras cosas, a

[773] Point of View [Punto de Vista] Género del porno que se populariza a partir de mediados de los noventa y que es un tipo de porno que se graba estrictamente desde el punto de vista de la persona a la que se le está practicando sexo (normalmente el actor). En principio la idea que subyace es que el espectador tenga la sensación de que él mismo es quien recibe la práctica que se está representando. El negocio se ha beneficiado de la creación de este género al poder reducir aún más los equipos de rodaje, ya que el actor hace de cámara a un tiempo.

los equipos con los que trabaja. En la película que analizamos se producen algunas escenas desenfocadas que acentúan el aspecto *arty* de la misma.

Lo que ambas producciones tienen claro es que los genitales, el meat shot y, por supuesto, en el caso de que lo haya, el cum shot, tienen que tener foco. Y así se mantiene en ambas películas. Los primeros planos hipersexualizados jamás nos los vamos a encontrar fuera de foco, y si en algún movimiento de cámara de Buttman se pierde momentáneamente el foco, inmediatamente se recupera, porque, hasta el día de hoy, la nitidez es la base de la verdad y la verdad última del sexo está en la imagen.

6.5.10.- Iluminación. Cuartos oscuros y la luz de los dioses

En ninguno de los dos trabajos que estamos analizando, la luz está tratada de la forma habitual en que se venía haciendo en cinematografía. La película de Stagliano combina luz natural en exteriores e interiores, luz artificial también en interiores y exteriores,... pero el tratamiento de la luz se encuentra totalmente ausente.

Por su parte, la temperatura de color no está corregida en ninguna de las localizaciones en las que esto sería necesario. Los tonos cálidos tiñen angustiosamente los interiores iluminados por focos (pocos) que se mantienen en posiciones fijas durante toda la escena, independientemente del plano que se esté grabando. De esta forma las sombras que proyectan unos cuerpos sobre otros impide a veces que lleguemos a tener acceso a la información que tenemos en el encuadre.

Algún que otro meat shot se ha quedado disminuido por un brazo que se interpone entre el foco y el punto de atención [✪270]. La escena en la que el cámara se masturba, a partir del material que acaba de conseguir (escena 3), la masturbación se produce a contraluz, con la sola iluminación del monitor en la escena. La película, que es continuamente autorreferencial (la última frase de la misma, dicha por la actriz con la que vemos a Stagliano tener sexo, es "*Quiero ver la cinta*", y hay también una escena en la que unos amigos bailan y tienen sexo delante de la cámara mientras lo ven todo simultáneamente en un monitor con el que interactúan) [✪271] completa así el círculo de consumo e identificación que subyace al porno: el espectador que se masturba al ver al cámara que se masturba mientras en un monitor, mientras dentro del monitor vemos el sexo representado. No se podía ser más postmoderno.

Aparte de las sombras, la luz en el exterior nocturno es tan escasa que en ocasiones se hace realmente difícil poder ver qué es lo que ocurre en pantalla, lo que le vale de contexto para la escena del parque con la que hace el guiño a Antonioni.

La iluminación de *High Heels* está hecha para moldear el cuerpo de las actrices. Si en el ejemplo anterior veíamos de nuevo el ideal del fallo casero en el tratamiento de la luz, en éste observamos la quintaesencia del modelaje lumínico. La armonía de tonos en las luces tamizadas crean ambientes que exploran la sutileza de los tonos pastel. Desde los azulados-rosáceos de escenas, como la del baño, hasta los cálidos-nacarados de la escena de la habitación, la luz se encuentra al servicio de lo armónico [✪272]. En la línea de la fotografía de moda y el porno softcore de calidad, Blake explota las posibilidades que los equipos de iluminación le proporcionan para crear texturas en la piel de sus actrices, en ambientes envolventes y sugerentes que inciten a la lujuria. Con una puesta en escena impecable, este director nos sorprende con otro recurso artístico que aleja a sus producciones del porno hard core habitual, y que lo acerca a productos tan aparentemente distantes como algunos trabajos fragmentarios del New Queer

Cinema y la ola de cine independiente de los noventa en Estados Unidos. De una forma que resulta totalmente arbitraria, Blake introduce el blanco y negro no ya en determinadas escenas, sino en medio de varias escenas. En principio sin estructura ninguna, no sabemos si las introduce para evitar la monotonía a la que puede llevar un trabajo como el suyo, en cuyo desarrollo no se producen apenas puntos de inflexión.

6.5.11.- Movimientos de cámara

Lenta y sinuosa en *High Heels*, rápida y abrupta en *The Adventures of Buttman*, la cámara en mano estructura las imágenes de ambas y vuelve a poner de manifiesto que *Dogma* no se equivocaba con el punto de vista. Aunque las dos utilicen la cámara en mano, quizá la diferencia principal es que mientras la primera intenta que pase desapercibida la figura que la porta, la segunda se apoya en revelar que hay alguien detrás de la cámara que articula la imagen que finalmente percibimos y que dirige lo que ocurre en pantalla.

Acentuando el punto de vista subjetivo en el caso de Stagliano (no tenemos que volver a referir la relación con el género amateur) y acercándonos a la piel de las actrices en el segundo, la cámara baila con los cuerpos al mismo tiempo que estos se contonean con y para la cámara. Los movimientos suaves que percibimos no nos expulsan del proceso de representación visual, sino que nos hacen partícipes de una complicidad con lo que ocurre delante de nuestros ojos.

Los zooms de cámara (ese elemento prácticamente expulsado al margen del buen hacer audiovisual) son abundantes en el trabajo de Stagliano, como no podía ser de otra manera. Éstos, junto con los movimientos bruscos de la cámara que intentan evitar más trabajo de montaje, confiman que se estaba creando otra forma de hacer porno.

6.5.12.- Edición. El montaje del sexo

Con respecto al montaje, tenemos en ambos casos escenas de larga duración y no demasiados planos por escena. El corte rápido de Stagliano se distancia de los encadenados lentos de Blake.

Tal y como referíamos cuando hablábamos de la estructura narrativa, el montaje se halla un poco desestructurado en ambas producciones. En el caso de *The Adventures of Buttman*, se rompe en algunas ocasiones con el eje, desestabilizando aún más la mirada y creando serias dudas con los conocimientos audiovisuales de quien realiza el montaje. Las distancias narrativas entre algunas escenas con otras son tan grandes que un fundido a negro se inserta entre ellas como si tratase de retener, por un momento, la lógica de la secuencia.

En el caso de Blake, la película presenta un montaje paralelo (*cross cutting*) un tanto peculiar. Las diferentes escenas se van intercalando una con otra sin que lleguen a cruzarse o convergir en ningún momento. Pero no sólo eso, dentro de este montaje hay momentos en los que asistimos a un bucle temporal en el que la acción no avanza linealmente, sino que vuelve al principio de la escena o la secuencia. Al mismo tiempo, los personajes que se encuentran en una de las escenas aparecen en otras que se intercalan con la primera, rompiendo de esta forma con la linealidad del tiempo. Por otro lado, y de forma no menos importante, mientras que la primera película se mantiene dentro de los cánones de tiempo real, en esta otra el tiempo de la

representación está ralentizado en toda la película, lo que nos vuelve a remitir a la experimentación y a la fantasía.

6.5.13.- Voz en off y Sonidos Lejanos

El sonido es uno de los elementos en los que tanto Stagliano como Blake dieron lugar a representaciones diferentes. Mientras lo más destacable del primero, aparte del mal sonido de toda la película, es la voz en off del cámara / director / personaje principal, que graba al estilo Dogma 95, con el sonido ambiente, sin postproducción y con el micrófono de la cámara (aunque también incluye música extradiegética, sobre todo en las escenas no sexuales, entre ellas la canción que grita ¡Batman/Buttman!), de la segunda es el sonido que acompaña toda la película. En ella no accedemos en ningún momento a sonidos diegéticos (lo cual es de agradecer dado que el tiempo se encuentra ralentizado), sino que las imágenes se acompañan de una composición musical repetitiva, con tintes que podríamos señalar como étnicos, y que vienen a reforzar la idea del paraíso mediterráneo, un lugar exótico y lejano donde las bellezas presentadas pueden dar rienda suelta a sus más oscuros deseos. Lo que llama poderosamente la atención es que en un trabajo tan cuidado en aspectos técnicos, el sonido llegue a resultar, en algunos momentos, un elemento externo que no se integra del todo con la imagen. Ésta, que se mantiene en un tránsito continuado, en la que los movimientos de las actrices se producen al ritmo de la música, se encuentra en algunos puntos conque la música cambia de tema y el silencio, entre uno y otro, resulta verdaderamente perturbador. La lógica de Blake es la lógica del videoclip, elementos audiovisuales en los que la imagen y la música se fusionan y la estética le gana la partida a la narración.

6.5.14.- Estética. Puesta en escena

La puesta en escena de *The Adventures of Buttman* es un conjunto de despropósitos, situándose a la cabeza de la representación sexual burda, dura, sin adornos, del sexo. Todo un ejercicio de producción en el que se aglutinaban los desarrollos de la hipervisión y la fragmentación que habían tenido lugar en la historia de la pornografía, así como el género con más éxito de los últimos tiempos (el amateur). La estética practicada por Stagliano va a ser una antiestética que se hará especialmente famosa a partir de que el Gonzo se convirtiera en el género más demandado en la industria.

High Heels, como decíamos, pertenece a lo que se ha denominado porno clip (Xchic o porno light, que se inaugura con *Night Trips* (1989)) y apunta directamente a una reapropiación por parte del porno del lenguaje del videoclip, de la estética de los vídeos musicales de la MTV y de la publicidad. Planos fragmentados, montaje lento, variedad de ángulos, filtros de luz que la tamicen y proporcionen un ambiente idílico, utilización creativa del color y blanco y negro, localizaciones espectaculares, etc.

> *"En la era del sexo frío, acopla el ensimismamiento yuppie y el vacuo discurso de la posmodernidad diseñada por máquinas."*[774]

[774] BASSA, Joan; FREIXAS, Ramón. *El sexo en el cine y el cine de sexo.* Barcelona: Paidós, 2000, p. 270.

Blake se pasea por los cuerpos como si de paisajes se tratase, de manera tal que los planos cortos unidos a sus travellings laterales parecieran panorámicas, la cámara guía la mirada en un paisaje de arena propio de una elegante y nostálgica *road movie*. Su peculiar manera de trabajar dentro de la industria lo ha consagrado como uno de los directores relevantes de la década de los 80 y 90. Con una factura que lo ha ubicado dentro de un porno esteticista, al lado de otros directores como Michael Ninn o Cameron Grant.

Este californiano muestra una exquisitez inusual en el vestuario y el atrezzo, tratando de llevarnos a un mundo de placeres inconexos y de irrealidades de lujos y opulencia, como si de una teleserie y un video clip se tratara al mismo tiempo. Sus filmes implican un costoso trabajo de postproducción y un montaje exhaustivo, ya que se estructuran a partir de piezas, como si de partituras se tratara, que podrían funcionar independientemente. Así Blake participa de la fragmentación que acontece en la producción pornográfica por un lado, de la fragmentación posmoderna por otro y de la estructura del video clip, aquí reconvertido en X-clips. Argumentos ligeros para unir estos clips en filmes de estetización extrema, con músicas relajantes y envolventes. Una aproximación del porno al mundo de la moda y de la fotografía, que insiste en que el sexo entre mujeres es softcore y estético, que es tan deudor de la MTV y de Madonna como de Newton, y que funciona desde la misma plataforma de tecnología sexual que produce el hardcore, masculino, sucio y real del sexo gonzo.

6.6.- Principales géneros pornográficos heterosexuales hardcore.

Cualquier intento de categorizar la producción de pornografía hardcore a partir de los años noventa se hace una empresa harto complicada. La proliferación de material, el abaratamiento de la distribución del mismo, la proliferación de canales de esa distribución,... han contribuido a una especialización del mercado casi enfermiza. La entrada y generalización del uso de Internet (primero en su versión a través de ordenadores personales y más adelante en la hiperpresente plataforma de telefonía móvil) ha disparado aún más la estrategia de división y multiplicación de productos disponibles. La demanda cada vez se hace más específica, al mismo tiempo que se crean productos más diversificados. El fenómeno de las redes sociales (que suponen el límite del marco de esta investigación) con el concepto de comunidad (mecanismo a través del que sobrevive) está hiperbolizando la tendencia. Nos encontramos con categorías del tipo: *Young teens fucked hard in her mouth and pussy*, los títulos son también cada vez más explícitos y descriptivos. Anuncian exactamente lo que se va a ver,... está claro cómo el pretendido argumento de las películas de contenido sexual explícito ha pasado al cine comercial, a las pelis independientes, al cine-arte y a lo que analizaremos más adelante: la corriente postpornográfica, que es coetánea de esta proliferación de géneros, subgéneros y clips específicos. A más material disponible, más necesidad de crear grupos de audiencias específicos. Es la lógica de la publicidad, estrategias de marketing al servicio de una nueva sociedad de consumo, donde los bienes no se poseen, se disfrutan, la economía se hace aún más virtual y la acumulación de productos obliga a necesidades nuevas específicas. La maquinaria de flujos económicos de la que hablaba Beatriz Preciado en relación al nuevo *Régimen Farmacopornográfico.*

Dentro de esta marea de categorías específicas podemos extraer algunas generalizaciones. Hay categorías que, aunque se han especializado, mantienen

agrupaciones que atienden a cuestiones relacionadas con: la edad, la etnia, la nacionalidad (*Spanish*, es una categoría que gana relevancia en los últimos años), características físicas como color de pelo (sólo en actrices), tamaño de los pechos, tamaño de los penes, tipo de práctica,... Por supuesto las grandes categorías: gay-hetero son inconfundibles. Jamás nos encontraremos con material gay en ninguna sección de porno hetero, la homofobia (sólo y exclusivamente en relación al terror por parte de los biohombres de poder llegar a excitarse con una escena de sexo gay, que se atravesara por sus pantallas, sigue haciendo ambas categorías repelentes entre sí, incluso aunque la audiencia femenina heterosexual se decante cada vez más por material de porno gay). Como apuntan Bonik y Schaale refiriéndose a la pornografía disponible en Internet[775]:

> *"The material on offer is multifaceted; there are classifications along the lines of age (teens, matures, grannies), hair colour (blondes, redheads), clothing (latex, bikini), practice (toys, fucks, blowjobs, groups), race (Asians, blacks, Latinos), body features (hairy/ shaved, small/large breasts), gender (gay, transvestites), etc."*[776]

Vamos a echarle un vistazo a algunas de estas categorías y subcategorías, dentro de un contexto *de frenesí de lo divisible,* que hace inabarcable el panorama de material disponible. Las categorías no obstante, están continuamente desbordadas y superpuestas. Cuando nos adentramos en cualquiera de ellas podemos advertir esta peculiaridad. En *Anal* nos podemos encontrar igualmente *facial*, *blow job* o alguna *escena lésbica*. Aunque tiende a predominar la categoría por la que se etiqueta el material, en numerosos casos esto no se cumple. Por ello muchos vídeos suelen estar etiquetados de diferentes formas. Ya se han comentado muchas de estas categorías en la revisión del catálogo pornográfico que hicimos en el apartado 4.6. En cualquier caso, la proliferación y especialización que tiene lugar sobre ese, ya específico, catálogo, nos hace volver sobre el mismo, ampliando en cuestiones que surgen en estas últimas décadas y al abrigo de los acontecimientos comentados.

6.6.1.- La **edad** es importante en la sociedad del consumismo, el culto al cuerpo, la obsesión por la juventud y lo perecedero y la productividad. La juventud como ideal permite un control exhaustivo sobre el cuerpo. Esto es especialmente elocuente en el caso de las mujeres. La proliferación de tratamientos anti-edad es un mecanismo de alta tecnología política que retiene a las mujeres en cuestiones superficiales, obviando el acceso al espacio público y las cotas de poder que ha venido alcanzando en las últimas décadas. Los ideales de juventud nos devuelven asimismo la imagen de un hombre viril, poderoso, sano y en el culmen de esa juventud. El cuerpo productivo económica, social y sexualmente es el cuerpo joven, canon que contempla una patologización de la vejez

[775] Los catálogos de pornografía de la red son bases de datos de pornografía en la propia red y catálogo de acceso a compras de DVDs. El mercado a conectado ambos medios. Si bien es cierto que a medida que se extendió y popularizó internet el negocio del DVD fue perdiendo adeptos, aún quedan catálogos de compra de DVDs pertenecientes a las grandes productoras como *Evil Angel*, *Vivid* (la mayoría de las cuales ofrece el servicio pay-per-view), páginas de venta de DVDs (la conversión del videoclub al DVD y a la red, http://www.dvderotik.com/, http://www.dvdgo.com/, http://www.adultdvdmarketplace.com/), o Sex Shops on line (http://www.comprarplacer.com). Las categorías en estos casos son más contenidas, atendiéndo sólo a las clasificaciones más generales y no entrando en la especificidad que se puede permitir el material en la red.

[776] BONIK, Manuel; SCHAALE, Andreas. "The Naked Truth: Internet Eroticism and the Search". En: JACOBS, Katrien; JANSSEN, Marije; PASQUINELLI, Matteo (eds.) *C'lick Me: A Netporn Studies Reader.* Op. cit., p. 83.

que es igualmente productiva. Los géneros pornográficos en relación a la edad se distribuyen de la siguiente manera, haciendo de lo normativo, una cuestión de sexo extremo, en el límite de la abyección y la ilegalidad:

- *Teenager/ Teen/ Jovencitas*[777]: jóvenes que aparentan ser púberes y cuya edad, aunque habitualmente cumplen con la mayoría de edad por cuestiones legales, aparenta ser inferior a los 17 o 16 años.
- *Lolita*: subgénero de adolescentes en el que la actriz aparenta ser menor de edad. Generalmente las chicas aparecen rasuradas. El cine no pornográfico ha hecho uso de este tipo de representación en películas como *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962, basada en la novel homónima de Vladimir Nabokov) a la que debe su nombre, y que ya ha sido referida.
- *Young/ Old* // *Joven/ Viejx*: normalmente la combinación consiste en una chica joven con un actor mayor, a partir de los cincuenta años. También se refiere a la combinación de una actriz joven con otra mayor. La combinación chico joven actriz mayor entra dentro de las categorías que siguen.
- *Mature/ Oldies// Maduras*: pornografía cuyas actrices superan los 40 o 50 años. Existe una variante de este género: el MILF[778] (Moms I'd Like to Fuck/ Mamás a las que me gustaría follar) para actrices entre 40 y 50 años con actores mucho más jóvenes y que juegan un papel de madre-hijo. En algunas productoras también nos encontramos con categorías específicas según la edad: *30*, *Fifty*,...
- *Grannies/* Abuelitas: las actrices tienen una edad superior a las actrices de la categoría anterior, o bien aparentan tener esa edad. En algunos casos son realmente actrices muy mayores. En algunos DVDs de la productora *Metropolis Entertainment,* aparece la actriz Great Granny GiGi (la bisabuela GiGi), con títulos del tipo: *92 and Still Banging* [92 y Todavía Follando], en su perfil de Facebook[779], dice tener 94 años.

6.6.2.- En relación a las **zonas y formas del cuerpo** se produce una exaltación de los fragmentos corporales sexualizados (desde el discurso médico, el pornográfico, y los flujos económicos generados a partir de la industria de la cirugía estética). El hecho de que aparezcan géneros muy específicos responde también al establecimiento de la separación entre lo normal y lo anormal, se hipersexualizan partes del cuerpo a través de una estrategia de fragmentación y descontextualización que va acorde con el uso abusivo de primeros planos que dominan la producción audiovisual y que han abandonado las estructuras de cine para aproximarse a las del videoclip o la del anuncio publicitario. Se crean subcategorías corporales en relación a aquellos aspectos que van a ser leídos como relevantes para la sexualidad y el sexo. Allí donde primero la medicina y después la sexología nos dicen que están los órganos sexuales, de primer y segundo orden, allí nace una categoría pornográfica. Se producen esas categorías que en realidad nos hablan de otras muchas cuestiones en torno a la economía del cuerpo:

[777] Mantenemos el nombre en inglés porque muchos de los catálogos no ofrecen traducciones al castellano, y entendemos que Internet ha universalizado el inglés como idioma. De hecho, y aunque la mayoría de categorías son traducidas en las versiones de las páginas en la red, algunas como MILF mantienen la denominación en inglés.

[778] MILF es al mismo tiempo el acrónimo para el "Moro Islamic Liberation Front", una organización filipina que persigue la implantación de un estado islámico en la isla de Mindanao.

[779] http://www.facebook.com/pages/Great-Granny-GiGi/105070309569120 (Consultado el 04/05/2012)

- *BBW* (Big Beautiful Women)/ *Gordas*: donde las actrices son obesas. La contrapartida nos dice que las mujeres sexualmente deseables son delgadas, la categoría no marcada.
- *Big-breast / Big Tits / Big Boobs / Tetas Grandes*: las mujeres tienen grandes pechos. Dentro de este género hay dos subgéneros en relación a si la actriz tiene implantes de silicona o no. Desde hace más de una década, y dada la generalización que se ha producido de los implantes de silicona, se creó la categoría *Natural Tits* o *Natural Big Tits.* Estos vídeos, incluyen escenas en las que se evidencia que los pechos no están siliconados.
- *Tiny tits/ Small Breast/ Tetas Pequeñas*: género pornográfico en el que las actrices tienen muy poco pecho y pueden, en algunos casos ser representadas como adolescentes.
- *Big butt* / *Culos*: generalmente la práctica consiste en sexo anal, donde se erotiza el culo y el ano, de la mujer. Los vídeos abundan en primeros planos culos femeninos. *Big Black Butt* es una subcategoría también bastante frecuente, donde las actrices son negras.
- *Hirsute / Hairy / Shaved // Pelo / Afeitadas*: pornografía que implica grandes cantidades de vello en el cuerpo (en el caso de actores) o el pubis (normalmente el de las actrices). *Shaved* es la categoría en la que todas las actrices tienen depilado el pubis.
- *Leg /Piernas*: muy cercana a la pornografía fetichista, este género implica un énfasis especial en las piernas y pies de las mujeres. No es de las categorías más frecuentes. Junto a ellas se encuentran las de *Pantyhose* o *Panties*, la primera privilegia el uso de pantis y la segunda el protagonismo se lo llevan las bragas.
- *Blonde / Red Hair / Brunette // Rubias / Pelirrojas / Morenas*: en este caso el color del pelo de las actrices define la categoría. Blonde se asocia en numerosas ocasiones con actrices más jóvenes, adolescentes, con caras angelicales,...

Generalmente este tipo de géneros no suponen variaciones en el cuerpo de los actores que desde los años 80, y con la resurrección de los valores tradicionales de masculinidad y feminidad de los 50, representan el prototipo de héroe musculado y fuerte (las referencias en el cine no pornográfico hablan por sí solas: Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone,...). El tamaño o forma del pene no es motivo de ningún tipo de género pues desde que el cine pornográfico comenzó a rodar se construyó el estereotipo de actor porno con pene grande, cuanto más grande mejor. De hecho las grandes estrellas del porno lo son en la medida en que sus penes superan el tamaño de la media médica. Más tarde este interés por el cuerpo hiperbólico alcanzará también a las actrices, en relación al tamaño de sus pechos.

6.6.3.- Raza / Etnia. El hecho de que exista un subgénero interracial nos está dando claves de la eugenesia imperante en el discurso hegemónico, donde el miedo a la mezcla y la contaminación tiene múltiples variantes: económicas, sociales, médicas, biológicas, lingüísticas y sexuales[780]. Generalmente son películas y vídeos donde se explota el estereotipo de las diferentes etnias en un intento colonial muy cercano a la atribución de cierta animalidad a sus representantes. La idea del salvaje, del sexo

[780] No hay que olvidar que las dificultades con las que se ha encontrado Robert Mappelthorpe para exhibir su trabajo tiene que ver más con que sus modelos son negros que con el hecho de que aparezcan desnudos. Lo que Mappelthorpe explota en sus trabajos es el mito de sexualidad extrema y bárbara que desde la supremacía de una supuesta raza blanca se concede a todo aquello que se construya con un color identificable como no propio.

animal, cuestiones que hemos tratado en apartados anteriores, se actualizan en estos catálogos, mostrando cómo se mantienen las dicotomías que construyen los cuerpos y las identidades. Frente al conjunto de especificidades que nos podemos encontrar, permanece el universal blanco, categoría no cargada semióticamente, que supone la plataforma a través de la que se construyen el resto de categorías saturadas de exotismo y relegadas a lo salvaje. Algunas de las subcategorías que nos encontramos proceden directamente de la cultura de los Estados Unidos (por ejemplo la subcategoría *Indian*, referida a nativxs americanxs), el consumo en Europa suele ser menor en estos casos. No obstante, la red ha permitido que las categorías fluyan a través de las fronteras geopolíticas y culturales, extendiéndose y universalizándose en algunos casos los estereotipos. Otras categorías se encuentran generalizadas y son absorbidas desde todos los territorios donde se consume pornografía.

- *Indian// Indias*: pornografía donde lxs actrices/ actores parecen ser nativos americanos. Este tipo de pornografía es característica de los Estados Unidos, no así en Europa. Normalmente la categoría va referida a las actrices, no hay que olvidar que son producciones dirigidas a un espectador hombre, blanco, heterosexual. Los procesos de identificación que se ponen en marcha hacen inconfundible las categorías no marcadas.
- *Asians// Asiáticas*: películas en las que las actrices tienen rasgos asiáticos. Esta categoría está muy presente en la mayoría de los catálogos y tiene bastante demanda. Ello se debe a varios motivos, por un lado el hecho de que las actrices aparenten menos edad de la que realmente tienen alimenta la fantasía del sexo con menores, tan extendida en nuestras sociedades y de la que Hollywood ha dado debida cuenta. Por otro lado la industria turística ha creado paraísos de turismo sexual, algunos de los cuales se concentran en países asiáticos, donde la prostitución infantil permite llevar a cabo las fantasías de occidente. De sobra es sabido que países como Tailandia[781] han aumentado sus ingresos gracias al turismo desarrollado desde los años setenta y que se incrementó a partir del final de la Guerra Fría. Al mismo tiempo que en Estados Unidos y Europa aumenta la presión sobre la pornografía bajo la premisa de la pornografía infantil, las agencias de viaje promueven el turismo sexual en países como Tailandia, famosos por la prostitución infantil. Con la llegada del Sida la edad preferida por el turismo para tener relaciones sexuales se reduce, bajo la presunción de que cuanto más jóvenes menos posibilidades hay de que hayan contraido el VIH. En todo caso la fantasía de tener sexo con menores ha sido una constante del imaginario occidental que se ha concretado en países asiáticos y en una de las categorías más rentables de la industria del porno: *Asian.*

  > *"In an era of economic globalization, sexual commodification and international travel, sex tourism is an increasingly widespread phenomenon."*[782]

  Es importante destacar que la categoría *Asian* es referida a la etnia de la actriz, el hombre asiático es una identidad ausente de la pornografía. No quiere decir que no podamos encontrarnos en algún material alguna excepción, pero

[781] Un análisis del turismo sexual infantil en ese país lo encontramos en: MONTGOMERY, Heather. "Child Sex Tourism in Thailand". En: HARRISON, David (ed.). *Tourism and the Less Developed World: Issues and Case Studies*. New York: CABI Publishing, 2001, pp. 191 – 202.

[782] FROHLICK, Susan. "The Sex of Tourism?" Bodies under Suspicion in Paradise. En: SCOTT, Julie; SELWY, Tom (eds.). *Thinking Through Tourism*. Oxford: Berg, 2010, p. 51.

como categoría están desplazados de la economía de la representación pornográfica. Una de las causas de esto podría ser el estereotipo que recae sobre los hombres asiáticos en relación al pequeño tamaño del pene de los mismos. Dado que la representación pornográfica convencional funciona como plataforma de exaltación de la masculinidad y la virilidad[783], y que un tamaño grande del pene se asocia a estos constructos, es obvia la razón por la que el hombre asiático se encuentra desplazado del flujo de significantes del porno.

- *Ebony/ Black // Negras*: películas en las que las actrices o actores son negros. Si en la categoría anterior hablábamos del desplazamiento que se produce del hombre del discurso de la representación sexual, en el caso de esta nueva categoría es todo lo contrario. La asociación del color negro de la piel con cuestiones como la animalidad y el salvajismo, así como el tamaño del pene de los hombres negros, los hace protagonistas indiscutibles del sexo hardcore. En base a esta sobresexualidad ha sido perseguido Mapplethorpe. Su resignificación de la sexualidad del pene negro en imágenes formalmente clásicas era inadmisible. Los negros significan violencia y sus penes significan violación y nadie debe atreverse a romper esa norma.
- *Interracial // Interracial:* filmes donde se representa sexo practicado entre personas blancas y negras. Una fórmula corriente es un par de hombres negros con una mujer blanca. Esta categoría hunde sus raíces en lo que acabamos de comentar más arriba. En realidad toda penetración de pene negro en vagina blanca insiste en la fórmula ancestral de violación de género, de clase y de raza. [✪273]
- *Latin// Latinas*: género pornográfico con actrices que aparentan ser de Latinoamérica. Generalmente las actrices no tienen rasgos indios, sino chicanos.
- *India*: pornografía con actores o actrices con rasgos físicos propios de la India.
- *Middle East // Oriente Medio:* pornografía que gira en torno al tabú del velo de los países islámicos. Cada vez más popular a partir de la demonización de los países islámicos y la recuperación del gusto etnográfico por la barbarie árabe. Hay una recuperación también de la erótica del hombre árabe y del tabú del sexo gay en la mayoría de países islámicos, sobre todo de Oriente Medio, lo que se traduce en una amplia producción dentro del porno gay de este tipo de representaciones.

6.6.4.- Nacionalidad. República Checa, Españolas, Brasileñas,...

En la era de la globalización y con las fronteras abiertas al capitalismo sin límites, donde el capital puede fluir pero no tanto las personas, resurgen los

[783] Precisamente cuando la masculinidad entra en una de las mayores crisis de su historia, a partir de los años ochenta hasta el día de hoy, la pornografía, junto con la cinematografía hollywoodiense se encargan de desarrollar representaciones de masculinidad exacerbada que van desde la figura de Stallone en sus múltiples apariciones, hasta la de Rocco Sifredi. El héroe patriótico e hipersexual, que exhibe sus atributos masculinos como eje central de su existencia y de la existencia de la civilización, no es más que la representación de una falla, de una identidad herida de muerte, que trata de sobrevivir a la evidencia del desastre. Los discursos sobre la masculinidad como constructo comienzan en los años noventa y son el reflejo de un punto de no retorno, aunque la estructura político-económico-sexual se resiste a ello. Bien es cierto que la década de los cincuenta supuso otro punto de inflexión en los cimientos de la masculinidad, pero la ruptura irreparable de la masculinidad como esencia natural e impenetrable sufrirá su mayor golpe a partir de los años sesenta y las revoluciones sobre la identidad que surgieron a partir de entonces.

nacionalismos y el porno no deja de lado los estereotipos que han acompañado al lugar de procedencia de cada persona.

- *European // Europeas*: categoría que incluye material producido en Europa. Normalmente este tipo de vídeos se desmarcan un poco de las siliconadas producciones norteamericanas, y mantienen una fisionomía de actrices y actores que se diferencia de los modelos estadounidenses del porno.
- *Eastern Europe // Europa del Este*: esta categoría responde a las leyendas asociadas a la capitalización del Este de Europa. No deja de tener conexión con la exorcización de los demonios del comunismo y, si en algo conecta con la realidad, habría que hablar de la gran producción de pornografía que se ha dado en algunos países del Este de Europa en relación al resto del territorio.
- *Spanish // Españolas*: las actrices de este tipo de vídeos tienen el cabello negro y la piel morena. El exotismo de lo latino, con su conjunto de ninfomanía, sexo salvaje, y demás cuestiones que lo acompañan.
- *Brazilian // Brasileñas*: de nuevo el estereotipo de un país que se ha convertido en sinónimo de samba, jugadores de fútbol y porno anal, con pieles morenas.
- *German // Alemanxs*: Más consumido en Estados Unidos que en Europa, suelen incluir prácticas fetichistas o de Bondage.

Las categorías referidas en este apartado tienen a veces que ver con la nacionalidad y características atribuidas a las personas de un determinado territorio, otras veces se trata de la procedencia del vídeo, es decir, dónde se ha grabado y otras con prácticas asociadas a determinados países.

6.6.5.- Fetichismo, Bondage, Sadomasoquismo.

A veces dentro del porno bizarro, se han venido separando diferentes categorías cada una con un público adepto. Este tipo de prácticas y representaciones suponen un espacio de resistencia a la normalización y control de la sexualidad y el sexo. No obstante, el carácter fagocitador de la pornografía mainstream ha difundido este tipo de representaciones más allá de los espacios de resistencia donde se producían, desarticulando su capacidad de cuestionamiento y reconvirtiendo sus puntos de fuga. El hecho de que aparezcan en páginas dedicadas al Porno Bizarro, ya adelanta su categorización de sexo extremo, diferente y "anormal".

- *Fetish/ Fetishism/ Fetichismo:* se constituye como un género propio con múltiples ramificaciones y es fruto, entre otras cosas, de un movimiento de fragmentación del cuerpo y de un desplazamiento de los centros sexuales construidos normativos.
- *Bondage*: películas pornográficas en las que actores o actrices actúan atados en diferentes modos. Muy apreciado en la cultura japonesa, de ahí la asociación de esta categoría con la de *Asiáticas.*
- *SadoMasoquism/ Dominatrix // Sadomasoquismo/ Dómina* [✪274]: género pornográfico que representa prácticas en las que se juegan roles de dominación y sumisión. Cuentan con un vestuario característico que incluye desde uniformes hasta látex, y todo un conjunto de instrumentos para provocar excitación y placer a través del dolor. Son actos consensuados y suponen una representación y práctica sexual que ofrece resistencias a la genitalización del sexo presente en

el resto de prácticas. Desarrollado por comunidades alternativas, el sadomasoquismo ha entrado en la cultura mainstream de la pornografía muy edulcorado y en muchas ocasiones se limitan a la estética, ya que subvierten la descentralización del placer de los fragmentos construidos para ello. Otra de las características de este tipo de pornografía es la erotización del poder y de las relaciones de poder.

- *BDSM*: pornografía que desarrolla un amplio rango de actividades en torno al bondage, sado/masoquismo,...
- *Spanking*: películas pornográficas centradas en el azote, generalmente en el culo con las manos u otros objetos específicos para ello.
- *Electric // Eléctrica*: pornografía que incluye la aplicación de shocks y estimulación eléctricos.
- *CFNM* (Clothed female, naked male// Mujer vestida, hombre desnudo) y *CMNF* (Clothed male, naked female// Hombre vestido, mujer desnuda): películas en las que o bien la actriz o el actor permanece desnudx mientras su compañerx de escena lo hace vestidx. Suele incluir algún tipo de representación de abuso de poder o de autoridad. La relación del desnudo y el vestido con el ejercicio de poder podría ser aplicada a un análisis sobre el desnudo y la representación del mismo en relación al sexo y al género en las Artes Plásticas.
- *Diaper// Pañales*: Actores o actrices que aparentan ser niñxs o bebés al mismo tiempo que interactúan con el resto de personajes que detentan el rol adulto.
- *Rubber// Latex*: pornografía que incluye vestuario de látex o materiales similares.

6.6.6.- LGTB (Lésbico, gay, bisexual y transexual).

En este punto no nos estamos refiriendo a la categoría de pornografía consumida por las personas LGTB, sino a la producción, dentro del discurso hegemónico, de la pornografía que incluye estas categorías como estímulo para la excitación de público heterosexual.

Hombre con hombre. Este tipo de pornografía no está incluida dentro de los géneros dirigidos a público heterosexual, aunque algunos actores sean heterosexuales. No obstante lo hemos incluido aquí por estar recogido en la mayoría de revisiones de géneros pornográficos. En nuestro caso consideramos que no entra dentro del mainstreaming pornográfico en cuanto a haber desarrollado algunas estrategias que lo convierten en un tipo diferente de pornografía. De hecho, parte de los nuevos presupuestos que plantean una pornografía alternativa a la hegemónica lo hacen desde algunos elementos de este tipo de pornografía. No obstante, la pornografía gay, al haber constituido un porno que ha generado importantes beneficios, también desarrolló su propio discurso institucional.

- Pornografía gay que incluye diferentes prácticas pero que gira en torno al *sexo oral y anal*.
- *Bareback// A Pelo*: tipo de pornografía donde no se utilizan barreras de protección. Aunque esta categoría se le podría aplicar a la heterosexual, no está recogida como un género del porno hetero, entre otras cosas por los discursos

generados en torno al Sida y los mecanismos políticos de asociación de la enfermedad con la comunidad gay.

- *Bear// Oso*: pornografía donde los actores tienen mucho vello corporal, y un cuerpo obeso. Supone toda una comunidad en la que se explotan los estereotipos de hombre heterosexual macho y viril, dentro del contexto gay. Normalmente supone un estilo de vida
- *Twink// Efebos*: pornografía que incluye actores muy jóvenes y atractivos. Equivaldría al género *Lolitas* o *Teens* en el porno heterosexual pero en este caso no se roza tanto la apariencia infantil, sino la idea de juventud de la adolescencia.
- *S/M // S/M*: el S/M ha tenido gran importancia dentro de la comunidad gay y ha funcionado y funciona como resistencia en relación a los convencionalismos sexuales del porno. Se verá más adelante su relación con la postpornografía.

Mujer con Mujer. En este caso utilizamos esta categoría para referirnos al porno heterosexual que incluye la representación de sexo entre mujeres. Al contrario que en el caso de la pornografía hombre-hombre, que no aparece en el porno hetero, la representación de escenas supuestamente lésbicas ha sido habitual dentro de la pornografía heterosexual. Supone una neutralización de la subversión y falla del sistema que representa el sexo entre lesbianas. La postpornografía recuperará ese aspecto subversivo para proponer nuevos sistemas de representación de la sexualidad.

- *Lesbians// Lesbianas*: como hemos comentado, género dirigido al público heterosexual Las actrices siempre son muy "femeninas", lo que supone una constante dentro del discurso pornográfico hegemónico. Se han creado algunos productos para lesbianas que siguen la estructura de estos filmes, aunque se distancian del porno hecho por y para lesbianas, que se comentará más adelante. La mirada a cámara supone el mecanismo esencial de heterosexualización de la representación. La omnipresencia de espectador masculino se adentra en la representación resignificando la relación entre mujeres. La entrada en escena en algunos de los vídeos de actores para completar la escena construye las prácticas lésbicas como meros preliminares no sexuales, que han de ser completados con la presencia de un hombre.

Bisexual

- A veces se denomina así a las películas que incluyen relaciones hombre-mujer y mujer-mujer, aunque este tipo de representaciones no necesariamente se contemplan como bisexuales.
- En otros casos se accede a representaciones de hombres y mujeres que mantienen prácticas entre ellos, incluyendo relaciones homo y hetero, tanto masculinas como femeninas.

Transexual. Igual que ocurre con el género lésbico, hay que distinguir entre la pornografía transexual y transgénero como representación producida por personas transexuales y transgénero y para ellxs mismxs, y la categoría que utiliza la transexualidad como elemento bizarro dentro de una práctica sexual dirigida a público heterosexual, habitualmente hombres.

- *FTM*: Actores que han pasado por parte del proceso de transexualidad pero que no lo han completado si atendemos a los criterios médicos. El ejemplo más claro es Buck Angel [✪275]. No es un género habitual dentro de la pornografía mainstream.
- *MTF/ She-Males // Trans*: pornografía cuyas actrices han iniciado el proceso de la transexualidad pero que conservan el pene. Suelen representar escenas con hombres o con otras transexuales, aunque cada vez es más habitual que en la misma cinta se incluyan también escenas con mujeres no operadas. Esta categoría permite al público heterosexual masculino excitarse con planos que podrían estar incluidos dentro de la representación de sexo homosexual, pero a salvo porque se trata de personas transexuales, es decir, en este caso, mujeres. Los pechos siliconados dan la clave de que se trata de una mujer, y la representación no parece entrar en contradicción con el hecho de que ese cuerpo posea también un pene. Un análisis en profundidad revelaría cómo más que el hecho de que el público considere que las personas representadas son mujeres, se está representando la superioridad del heterosexual en relación al homosexual.
- *Post-op*: incluye a actrices que, habiendo pasado por un proceso de transexualidad, se han realizado vaginoplastias. La misma existencia de esta categoría insiste en la estrategia política que separa a las mujeres de "verdad" o biomujeres de las mujeres "falsas" u operadas.

6.6.7.- Realidad/ Amateur: La pornografía amateur se intensifica al mismo tiempo que aparecen los Talk-Shows y los Reality-Shows, y sigue la misma lógica de espectacularización de la realidad. Uno de los géneros que en las últimas décadas disfruta de mayor aceptación es el Gonzo, del que ya hemos hablado, y que incluye en su producción elementos propios del porno amateur como estrategia de producción de verdad. Lo que no se puede convertir en espectáculo no existe, la realidad es aquello que se puede poner delante de una cámara. Y lo más real es lo que se pone ante una cámara sin ningún tipo de intervención profesional. Es como si se hubiera vuelto a los comienzos de la fotografía, cuando era la realidad la que nos ofrecía una representación fiel de sí misma. Más de 150 años después se asiste al mismo simplista argumento en el que el discurso hegemónico del sexo se hace más fuerte. La obsesión por el control y el acceso a lo real sólo se produce en el espacio hiperreal del espectáculo. El Amateur es la categoría más demandada en la actualidad.

- *Amateur // Amateur*: género que inicialmente era realizado por personas ajenas a la producción pornográfica y que ahora constituye un género muy demandado. Su éxito se basa en lograr una representación que parezca realidad o sea material subido a la red normalmente (una vez que aparece Internet, el amateur se deriva a la red, una cuestión de presupuestos). Para ello se obvian recursos cinematográficos formales en la representación, dando mayor importancia a la apariencia de veracidad. Las webcams han supuesto un punto más allá en el amateur donde la construcción de realidad se completa con el control de la misma. Las webcams al mismo tiempo introducen una aparente relación individualizada que hiperboliza la fusión a través de la interfaz.
- *Celebrities // Famosas*: incluye cintas amateur o profesionales en las que aparecen celebridades teniendo sexo con sus parejas. Es un género relativamente reciente que ha proliferado gracias al sistema de distribución que se inicia con

Internet, ya a finales de la década de los 90. Un ejemplo de este tipo de cintas lo proporciona el Vídeo de Pamela Anderson y Tommy Lee: *Pam & Tommy Lee: Stolen Honeymoon* (Pam y Tommy: luna de miel robada), 1998. La importancia de esta categoría se ha acentuado en la última década, cuando hay más famosas que producen pornografía o que coquetean con el pornochic, como Paris Hilton; o famosas que lo son porque aparecen en vídeos pornográficos, como Kim Kardashian, cuya fama se disparó a partir de aparecer en un vídeo pornográfico.

- *Public // En Público / Pornografía exhibicionista:* donde una chica muestra sus pechos o genitales en público en vídeos de pocos minutos. O bien parejas que tienen prácticas sexuales en espacios públicos, siempre a riesgo de que les descubran.
- *Gonzo*: tipo especial de película pornográfica donde el cámara y director está envuelto en la trama y participa de la práctica sexual que se lleve a cabo. La perspectiva desde la que se graba la acción nos da lugar a un punto de vista activo y donde se adquieren características de gran veracidad. Con reminiscencias del porno amateur, introduce al espectador en la escena. Ya hemos hablado de ello en el capítulo anterior. Popularizado a finales de los años ochenta. Se ha disparado bien en su forma original o en versiones del mismo.
- *Voyeur*: Cintas donde un voyeur graba una escena en la que una chica está cambiandose de ropa o duchándose. Es una de las formas más antiguas del cine pornográfico, pues aparecía como elemento de feria a partir del montaje de diversas fotos fijas que captaban esos momentos de intimidad. Es una categoría prácticamente inexistente, pero encontramos una versión en *Beaches // Playas*, donde el vídeo se realiza con material captado en playas donde aparecen chicas que hacen nudismo o top less o que están en actitud sexual con alguna otra persona.

6.6.8.- Anal // Anal. La erotización del ano se produce siempre desde unos presupuestos fijos en los que se representa la dominación de la persona que está siendo penetrada (normalmente una mujer, sólo en materiales muy específicos nos encontramos con la penetración de un hombre por parte de una mujer, y siempre dentro de las categorías de bizarro o sexo extremo, quedando claro que lo normal es que el hombre no sea nunca penetrado). La relación de poder se establece a partir de la representación del dolor. Las actrices tienen que mostrar siempre dolor ante la cámara, un dolor bien diferente al del S/M, que no explota la dominación más que exhibiendo su carácter performativo:

> *"Anal sex, of course, became larger than life in the Eighties. (...) Twisted as it may seem, the AIDS epidemic made anal sex all the more alluring. Next to pornography, unprotected butthole banging became America's Nº1 taboo. (...) Fans expressed their profound interest in dirty, unsheathed cornholing by expressing total uninterest in such safe sex features as the Mitchell Brothers' Behind the Green Door 2, which fared abysmally in the market and among critics."*[784]

- *Penetración anal* en escena chico-chica. Como hemos especificado más arriba.

[784] PETKOVICH, Anthony. *The X Factory: Inside the American Hardcore Film Industry*. Manchester: Headpress, 2002, pp. 9-10.

- *Ass to mouth* (*Ano-boca*) Películas cuyas escenas sexuales giran en torno a la transferencia del pene u objeto con el que se ha penetrado el ano de la otra persona, a la boca en un sólo plano. La idea de un sólo plano incide en la veracidad de la práctica en la escena.
- *Gaping*: incluye planos en los que se enfoca la apertura del ano que recibe la penetración anal. Son vídeos donde se insiste en primeros planos del ano de la actriz después de la penetración anal.
- *Fisting // Puño*: incluye penetración con el puño, bien sea del ano o de la vagina.
- *Pegging/ Clavadas*: películas con escenas en las que la actriz penetra al actor con un dildo. Como decimos, muy escasas y localizadas fuera de los circuitos de pornografía "normal".
- *Rimjob // Rimming*: se centra en el anolingus: estimulación oral del ano.
- *Creampies*: coito anal con eyaculación interna, con el consiguiente plano del semen expulsado. Una práctica aún más arriesgada que las habituales por producirse la eyaculación en el interior del cuerpo. El aumento de este tipo de prácticas en los últimos años refleja el grado de relajación de la industria con respecto al Sida.
- *Felching*: vídeos que se centran en escenas en las que después de la eyaculación en la boca o ano de la actriz, el actor recoge con la boca el semen expulsado por el ano a la boca del/ la compañerx de escena.

6.6.9.- Oral. El género oral ha sido tratado extensamente en el apartado dedicado al cum shot: **Cum Shot como recurso narrativo, formal e ideológico,** al que remitimos para una consulta más extensa sobre los diferentes géneros a los que da lugar. La categoría de porno por excelencia. Los subgéneros de esta categoría ya se vieron en el apartado dedicado al cum shot (4.5.), al que remitimos para una revisión de los mismos.

- *Cum shots*
- *Cum swapping/ snowballing*
- *Creampie*
- *Facial*
- *Gokkun*
- *Bukkake*
- *Pearl Necklace*

6.6.10.- Secreciones: vídeos que se centran en determinados fluidos corporales de forma muy concreta.

- *Scat Porn // Escatológicas*: películas que representan defecación, manipulación y consumo de heces. Basadas en la categoría médica de la coprofagia. Una página dedicada a ello: http://shitporn.org
- *Squirt/ Squirting // Eyaculación femenina*: actrices que eyaculan en el momento del orgasmo.
- *Water sports// Deportes de agua*: porno que incluye diferentes prácticas que incluyen orina, como la lluvia dorada. En la Comisión Meese del 86 ésta fue una de las categorías más demonizadas.

- *Lactancia*: incluye escenas en la que hay mujeres lactantes que expulsan leche por los pechos. La serie *Lactamania* de la productora *Totally Tasteless Video* está dedicada a ello.

6.6.11.- Otras prácticas.

- *Altporn // Porno alternativo*: actrices y actores con tatuajes, piercings, pelo coloreado o que tienen una apariencia punk o gótica.
- *Double Penetration // Dobles penetraciones*: pueden ser anal y vaginal a un tiempo o doble vaginal o doble anal (dos penes en la vagina o en el ano).
- *Fisting*: películas donde las escenas principales consisten en penetraciones con el puño. Ya hemos hablado de la penetración del ano con el puño, también existe la modalidad de penetración vaginal con el puño. Aunque está también incluido dentro de anal, a veces esta subcategoría aparece en los catálogos como otras prácticas u "otras". [✪276]
- *Orgy // Orgía:* Las escenas de orgías fueron muy habituales en las películas de la década de los años setenta. Siguen con bastante popularidad, aunque si se trata de tener muchos cuerpos en funcionamiento, le gana la batalla el gang bang.
- *Gang-Bang*: película pornográfica cuyas escenas principales consisten en un tipo de orgía donde numerosos hombres tienen sexo con una sola mujer. Existen competiciones para saber qué actriz aguanta el gang bang más numeroso. El Gang Bang es una categoría que surge en los años noventa como evento. Algunos de los vídeos que se recogen en la categoría de Gang Bang solamente son un conjunto de escenas de orgías que incluyen numerosos partenaires para la actriz principal. Pero el concepto de Gang Bang que ha cosechado todos los éxitos tiene el carácter de una competición. En 1995 la actriz Annabel Chong con 22 años consiguió el récord al tener 251 prácticas sexuales en un periodo de diez horas con 70 hombres. La grabación de dicha competición dio lugar al vídeo *The World's Biggest Gang Bang* (John T. Bone, 1999) y más tarde se realizaría un documental sobre el mismo: *Sex: The Annabel Chong Story* (Gough Lewis, 1999), siendo nominada al Gran Premio del Jurado en el *Sundance Film Festival*. La actriz en más de una ocasión ha referido cómo su objetivo era mostrar que la sexualidad femenina podía ser tan salvaje como la de los hombres. Cuantas más parejas, mejor.[785] Surgió la polémica con respecto a este evento debido a que los participantes no habían sido testados en relación al VIH. A la actriz se le propuso no usar condones para poder vender el vídeo en Europa, pero al final llegaron a un acuerdo: los profesionales lo harían sin condón, mientras que el resto lo harían con protección, aunque se mantuvo la estrategia visual de tener eyaculaciones visibles, fuera del cuerpo. Parece ser que no todos los profesionales habían sido analizados[786].
- Una de las variantes de los Gang Bangs es el Bukkake, del que ya hemos hablado con anterioridad.
- *Reverse gang bang*: la escena principal consistiría en numerosas mujeres teniendo sexo con un hombre.

[785] Annabel Chong en: IM, Soyon. "Sex: The Annabel Chong Story. Why a nice girl wants to be gang-banged". *Seattle Weekly*, July 26, 2000. En: http://www.seattleweekly.com/2000-07-26/film/sex-the-annabel-chong-story.php/ (Consultado el 04/06/2011)

[786] Annabel Chong en: GOODMAN, Amy. "Voice: An Interview with Annabel Chong". *Nerve*, June 22, 1999. En: http://www.nerve.com/dispatches/goodman/chong (Consultado el 21/06/2011)

- *Masturbation // Masturbaciones*: inserto de diferentes escenas en las que el actor o la actriz se masturban. Habitualmente lo que nos encontramos son masturbaciones de actrices. Este tipo de categorías se han vuelto muy populares con el uso de Internet, donde los vídeos son más cortos en tiempo.

6.6.12- .- Bizarre Porn/ Extreme Porn // Porno Bizarro/ Porno Extremo:

Una de las primeras productoras de pornografía bizarra en la era del vídeo y que, habiéndose convertido en un referente, continúa en la industria, es *Totally Tasteless Video* (web: http://www.totallytastelessvod.com). Creada en 1993 por Linda y Eddy Deroo, se especializó en material que, según los propios fundadores, no es exactamente erótico, sino que juega con lo que asusta, lo prohibido, los límites,... Sus producciones rozan continuamente lo políticamente incorrecto y, desde el principio, su objetivo era mantenerse en ese espacio de impacto. Algunas de las categorías que les hicieron famosos fueron: *Pregnant*, *Century Sex* (con actrices que rozaban los 100 años), *Nipples* (se utilizaban diferentes técnicas para agrandar los pezones de las actrices), *Periscope* (parecida a la categoría anterior, con escenas en las que el actor/es utilizaban bombas de succión para alargar el pene) Cuando comenzaron mostraron lo nunca visto en hardcore, pero con el desarrollo de la industria en la red, ahora son sólo los primeros que lo hicieron, pero ni los únicos, ni los más extremos.

- *Beast/ Bestialismo*: películas que se centran en la representación de actos sexuales entre animales y humanos. Son más difíciles de encontrar.
- *Child Porn // Pornografía infantil:* filmes donde se representan escenas en las que un adulto (generalmente hombre) practica sexo con un/a menor de edad. Perseguida e ilegal, sirve de argumentación para condenar la pornografía en general y para mantener discursos conservadores en cuanto al sexo. Mientras que la industria de turismo sexual no es perseguida por el abuso a menores que lleva implícito, la pornografía ha sido blanco de una lucha que no parece preocupar tanto, como el uso productivo de la misma. La incluimos en esta sección porque funciona como un género pornográfico, aunque su producción, distribución y consumo tenga peculiaridades por el hecho de ser ilegal y sea más difícil de consumir. En otras categorías como las que juegan con la edad de las actrices, podemos encontrar a veces a actrices cuya edad resulta dudosa. La red ha permitido tan cantidad de producciones que en este momento resulta muy difícil determinar si una actriz es o no mayor de edad cuando se consume pornografía a través de la red. En cualquier caso estaríamos hablando de dos categorías que funcionan como si fueran una, pero que son diametralmente opuestas: aquella que juega con la edad legal de consentimiento (16, 17 años) y la representación de violaciones a niñxs. La confusión entre estas dos representaciones resulta especialmente productiva.
- *Rapes // Violaciones*: se simulan violaciones o se graban violaciones. La idea de la iniciación ha estado presente desde el comienzo del cine pornográfico, implicando más o menos violencia en la representación. Las leyendas dentro de la industria identifican algunas corrientes de material pornográfico procedente de la Guerra de los Balcanes en el que se podían encontrar grabaciones de violaciones reales ejecutadas por los soldados de uno u otro bando. No obstante la fantasía de la violación funciona de forma totalmente integrada en nuestras sociedades y a menudo, la persecución de toda la pornografía a partir de la

sospecha de determinado material no hace más que señalar la hipocresía de un sistema que se dedica a producir aquello por lo que se rasgará las vestiduras.

- *Snuff*: pornografía que incluye la muerte registrada por la cámara de algunxs de lxs participantes. También ilegal y que protagoniza muchas de las leyendas urbanas de las sociedades occidentales. Es la representación que mejor encarna los discursos censores en torno a la relación entre pornografía-violencia. Las escenas de ahogamientos son habituales, donde la actriz es llevada casi a la asfixia, o bien con las manos alrededor del cuello o bien por el pene en la boca.
- *Incest // Incesto*: pornografía en la que se representa sexo entre actores/ actrices que se suponen mantienen una relación familiar. El argumento dará cuenta de la relación entre ellos. Existe una variante muy popular en los últimos años que consiste en hermanxs o en madre – hija, dentro de la gran categoría del amateur. La prueba de verdad que se aporta al comienzo del vídeo son los carnets de las participantes donde se comprueba los nombres y apellidos de cada una de ellas y la relación que mantienen. Aunque existan otrxs actores dentro de la grabación, las supuestas madre-hija tienen al menos una escena solas.
- *Dwarf // Enanxs:* categoría en la que o bien los actores o las actrices tienen enanismo.
- *Pregnant // Embarazadas:* vídeos cuyas protagonistas están embarazadas, siempre en avanzado estado de gestación, de manera tal que el embarazo es obvio y evidente. La actriz y directora Belladona, siguió trabajando mientras estaba embarazada, participando de este subgénero. No obstante, dada su fama y posicionamiento dentro de la industria, sus vídeos se encuentran en la categoría Belladona, lo que en sí ya es un reclamo. Cuando hablemos de las estrellas nos daremos cuenta de que existe una diferencia entre el material producido por actores, actrices, directorxs, de prestigio, y el resto del material. Por el primero se paga más y no se puede acceder a ellos de forma gratuita, a menos que se haga de forma ilegal; los segundos se dividen entre los vídeos de peor calidad que se encuentran alojados en páginas webs de contenido gratuito, y aquellos que tienen mayor calidad formal, por los que normalmente hay que pagar o bien en formato pay-per-view, VOD, o a través de cuotas por días, meses o años, en los que se accede a ser miembro.

6.6.13.- Generadas por ordenador

El ordenador genera una relación con la pornografía diferente, es unipersonal y multiespacial, donde la interactividad permite acceder a una representación y autorrepresentación en la red, se vale de una interfaz computacional y utiliza prótesis específicas. Nuevos mecanismos de producción de verdad y de subjetividad. Internet ha conseguido un paso más en el consumo de pornografía: ha disparado los productos consumidos, ha permitido la individualidad y portabilidad del producto pornográfico y ha potenciado la especialización de los géneros, introduciendo algunos cambios en torno a los aspectos formales de la representación. Su análisis no entra dentro de nuestros objetivos, aunque constatamos que los códigos discursivos implicados se mantienen sin cambios.

- *Hentai*: manga, anime o juegos pornográficos. Cómics japoneses o juegos de ordenador con una estética que ha influido en la estética de la pornstar desde los años 80 y que hunde sus raíces en la salvaguarda de la censura.

- *Pornografía interactiva*, en formatos CD-ROM o DVD. Crea la sensación en el espectador de que controla la propia historia aunque los márgenes de actuación ya vienen marcados de antemano.

A partir de estas clasificaciones se establecen criterios de "normalidad" y "anormalidad", se establecen los cuerpos que pertenecen al margen y los que ocupan el centro de la representación. Las subjetividades quedan marcadas. En la actualidad todas las prácticas son clasificadas, nombradas y ubicadas en el mundo pornográfico, las únicas que no cuentan con un género específico son aquellas que sin ser nombradas se establecen como elementos de la subjetividad o de las prácticas sexuales "normales". Así, no existe ningún género pornográfico de blancas, o de jóvenes, o de heterosexuales en vivo,... Y los elementos periféricos que se insertan dentro de la representación pornográfica lo hacen de tal manera que quedan, o bien neutralizada su capacidad subversiva, o bien redefinidos dentro del sistema de significación normalizadora del porno comercial.

6.7.- Productoras

A mediados de los años ochenta, con el vídeo ya asentado en la industria y los cambios que se habían derivado del mismo, el negocio de la pornografía comenzó a expandirse y a crear nuevas plataformas que pudieran competir en el mercado, un mercado donde cada vez había más productos y que muy pronto llegó a estar saturado. Algunos datos dan cuenta de ese rumbo nuevo que tomó la industria y que la haría competente en el nuevo panorama mundial de la economía que se iba a desarrollar de la mano de las nuevas tecnologías de la comunicación, la información y el entretenimiento a lo largo de las décadas siguientes.

La mayor parte de la industria se concentra en San Fernando Valley (al noroeste de Los Angeles, al lado de Hollywood), una aglomeración de estudios, productoras, empresas,... que se concentraron aquí a mediados de los años ochenta a partir de la aparición del vídeo y el boom que supuso para la industria pornográfica.

Para 1998 la producción de películas se había quintuplicado en relación a 1988[787] y cada estudio daba cuenta de unos 600 estrenos por año, que se distribuían a partir de DVDs, por correo, cable, satélite, Pay Per View, VOD y mercado internacional.

Para finales de los noventa, las grandes compañías se iban quedando con las pequeñas, emergiendo unos cuantos imperios que dominarían el mercado. La estructura de estos negocios es tan compleja como la de cualquier estudio de Hollywood, con departamentos de arte, vestuario, sonido,... alta tecnología de edición, duplicación de material,... los mejores equipos de imagen y sonido,... empresas de alto standing que cotizan en bolsa y que dependen de los movimientos de la economía mundial. Las grandes productoras han conseguido que su material esté disponible en Virgin Megastores o Tower Records, entrando directamente en la corriente dominante del negocio del entretenimiento y la cultura pop, reflejando la fusión que se propició a partir de los años noventa y que fue el eje central del nuevo Pornochic.

A comienzos de los noventa la distribución de películas pornográficas estaba en manos de tres distribuidoras: *Essex*, *VCA* y *Caballero*. En aquellos momentos la

[787] GARDETTA, Dave. "The Lust Tycoons". *Los Angeles Magazine.* December, 1998, p.142.

distribución era la que más beneficios sacaba del negocio. Para no pillarse los dedos con las restricciones legales del momento, no se dedicaban a producir, ni financiaban las producciones, sino que las dejaban en manos de productoras independientes, que eran las que más arriesgaban y las que finalmente no eran reconocidas. Para finales de los noventa la distribución está en manos de *Metro*, *Vivid*, *VCA* y *Wicked*[788]. La historia de estas grandes empresas, corporaciones complejas, comienzan con la entrada del vídeo y se consolidan a lo largo de la década de los noventa, estando totalmente asentadas como imperios económicos para el cambio de siglo.

VCA (Video Corporation of America), actualmente productora y distribuidora, fue fundada en 1978 por Russ Hampshire y Walter Gernert (que vendió su parte a finales de los ochenta). Empezó como una distribuidora y con la aparición del video casette se dedicaba a pasar películas a vídeo, hasta que en 1982 se estrenó como productora con *Cafe Flesh* (Stephen Sayadian, Mark Esposito, 1982) [✪277]. Su estilo rechaza cualquier proyecto relacionado con el fetichismo, sexo extremo, bizarro, etc. y funciona a partir de proyectos que les son presentados y que, una vez dado el visto bueno, producen. En 2003, *VCA* fue comprada por *Hustler Video*, parte del imperio de Larry Flynt.

Hustler Video es un estudio que forma parte de *Larry Flynt Publications*, un conjunto de empresas dedicadas al entretenimiento adulto que se compone del estudio de producción de películas pornográficas, revistas y Casinos. Una de las características del material que sale del negocio de Larry Flynt es el uso de la parodia tanto de las películas de Hollywod, como de las famosas.

En 1984 se fundaba *Vivid Video* (Vivid Entertainment Group en la actualidad) por Steve Hirsch, que entonces contaba con 23 años, como Hampshire (fundador de VCA), un exitoso hombre de negocios famoso por su adicción al trabajo y por haber desarrollado las estrategias que han llevado a la industria del porno a su éxito empresarial. Sus oficinas se localizan en Van Nuys (San Fernando Valley). Esta productora fue pionera en trabajar a fondo cuestiones de marketing dentro de la industria. Su empeño en emplear las estrategias de la publicidad en las carátulas de vídeos y DVDs, aproximó el porno al mundo de la moda y a la publicidad más glamurosa. Otra de las novedades de Vivid Video, fue copiar el sistema de estrellas de Hollywood. La compañía fue pionera en firmar contratos exclusivos con las actrices, inaugurando la era de la estrella del porno que luego inundaría toda la cultura visual del nuevo milenio. Sus producciones resultan caras comparadas con el resto de la industria (más de 50,000 dólares la producción más casi otro tanto de distribución, y obteniendo unos beneficios de unos 5 millones. Con una producción de unas 60 películas por año, y 30 compilaciones al mes vienen obteniendo unos ingresos anuales de aproximadamente 100 millones de dólares)[789]. Ante la amenaza del amateur, las grandes empresas han tenido que ir improvisando nuevas estrategias que posicionaran su producto en el mercado, creando nuevas demandas y diferenciándose cada vez más del ingente material gratuito que comenzó a estar disponible a través de la red. Vivid Entertainment Group tiene la licencia de una marca de Vodka, y su negocio se ha expandido a videojuegos, u night club en Las Vegas, pastillas que aumentan la virilidad, comics X, y

[788] SLADE, Joseph W. *Pornography and Sexual Representation: A Reference Guide. Vol. III*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2001, p. 1106.
[789] LUBOVE, Seth. "Obscene Profits". *Forbes*, December 12, 2005. En: http://www.forbes.com/forbes/2005/1212/098.html (Consultado 25/07/2011)

continúa en expansión. El objetivo final era construir un conglomerado de empresas que emulasen el sistema de Hollywood, y no sólo lo consiguieron sino que pronto superaron los beneficios de aquel.

VCA y *Vivid Video* decían ganar, a finales de la década de los noventa 20 y 25 millones de dólares respectivamente, funcionando como cualquier otra gran empresa, proporcionando carreras serias para aquellas actrices y actores que quieran dedicarse a la pornografía, y con una serie de condicionantes salariales bastante beneficiosos, con vacaciones pagadas,... Al mismo tiempo, dichos ingresos suponen un soporte para la economía del país que pocos sectores pueden igualar, teniendo en cuenta que, de los beneficios obtenidos, se pagan al estado los correspondientes impuestos, podríamos decir que la sociedad norteamericana vive, en parte, de la pornografía.

Pero no todas las empresas son como *VCA* o *Vivid*, algunas como *Metro*, con menos presupuesto, lucharon desde otros frentes a la ola de la gran cantidad de material, mucho gratuito, que ha saturado el mercado. La opción de *Metro* es clara: ha apostado por material extremo o no común. En cualquier caso el exceso de producto en el mercado ha afectado a todo tipo de productoras, grandes y pequeñas, aunque aquellas encuentran con más facilidad la manera de llevarlo adelante y sacar el negocio a flote. Los beneficios se vinieron abajo y hubo que producir más para mantener los mismos márgenes. Como en otro tipo de empresas seguidoras de las estrategias del capitalismo, las grandes corporaciones podían salvar el mercado, haciendo que las pequeñas empresas fueran absorbidas por aquellas o directamente eliminadas. A día de hoy, es obvio que la estrategia ha funcionado hasta ahora y que se siguió de forma progresiva.

Caballero Home Video fue y es otro de los gigantes de la industria. Fundada en 1974 como estudio, Al Bloom ha sido uno de sus presidentes más prolíficos. En la actualidad tiene uno de los catálogos más extensos dentro de la industria pornográfica, siendo famosa su categoría Vintage, donde se pueden encontrar películas de la Edad de Oro del Porno, con los mejores directores y actores y actrices de la historia de la pornografía.

Wicked Pictures, es otra de los estudios más fuertes en el negocio del porno. Fundado en 1993 por Steve Orenstein, siguió la estela de Vivid Entertainment Group, firmando contratos exclusivos con las actrices. Jena Jameson fue una de sus apuestas, con la que firmó en 1995 (hasta el año 2000) y que se ha convertido en una de las estrellas porno más importantes de la industria. Otras de las actrices con las que ha trabajado son Kirsten Price, Jessica Drake, Kaylani Lei, Lupe Fuentes, y Alektra Blue La productora, que acumula numerosas nominaciones y premios de la AVN Awards, lleva a cabo una política de sexo seguro desde el año 2004 que le hace usar condones en las prácticas que así lo requieren. En octubre del 2010 paró la producción (*Vivid Entertainment* también lo hizo) cuando uno de los actores con los que trabajaba dio positivo en el test de VIH[790].

Elegant Angel, fundada en 1990 por Patrick Collins es una de las compañías que produce videos Gonzo (junto con la compañía de Gonzo por excelencia: *Evil Angel* [✪278], propiedad de John Stagliano, de la que ya hemos hablado). Su fundador es un

[790] AP. "Porn actor tests positive for HIV in California." *The Guardian*, 13 October 2010 (Consultado 07/06/2011)

enamorado de la profesión y del gonzo. Según él mismo refiere[791], el gonzo siguió la estrategia que Hollywood ya había marcado, pasar de la historia y centrarse en la acción.

A finales de los noventa, con el gonzo en plena ebullición copando los primeros puestos del ranking de vídeos demandados y, en los siguientes años, con la entrada en acción de Internet, el perfil de la audiencia cambió considerablemente, pasando de hombres heterosexuales rondando los 40 años a chavales jóvenes de casi la mitad de edad.

De la actualidad del Gonzo da cuenta el hecho de que se sigan fundando estudios y productoras cuyo material principal sea el Pro-am. Un ejemplo de ello es *Pink Visual*, productora fundada en 2004 por Allison Vivas. En 2008, la compañía lanzó una web dedicada a la tecnología iPhone (iPinkVisual.com y iPinkVisualPass.com), con producción de contenido 3D para móviles, la cración de juegos y aplicaciones para móviles, siendo la primera en hacerlo. También pionera en el uso de videocámaras del iPhone 3GS en producción y del uso de SMS y Podcasts como medio de comunicación con sus clientes.[792] Ese mismo año estrenaba *Male Spectrum,* una línea de porno gay de alta calidad, en la misma línea pro-am. Al mismo tiempo se lanzaban dos páginas compatibles con iPhone y otros sistemas móviles dentro de esta nueva línea: iMaleSpectrum.com y iMaleSpectrumPass.com. Para Abril del 2010 había un nuevo lanzamiento: PinkVisualPad.com la primera web porno diseñada especialmente para el iPad, como era esperable, poco depués aparecía la MaleSpectrumPad.com. Una auténtica adaptación de la industria al nuevo panorama de Smartphones y Redes Sociales. Otras de las características de esta empresa son las donaciones: Male Spectrum ha realizado donaciones a campañas contra la discriminación de la organización Human Rights Campaign, así como donaciones de una parte de sus beneficios (de ambas divisiones, la heterosexual y la gay) a *Trees for the Future* y han desarrollado una línea de DVDs pro-medioambiente: *Plant Your Wood*.

Private Media Group, es la evolución de la primera revista de hardcore a todo color fundada en Estocolmo en 1965 por Berth Milton. A comienzos de los noventa su hijo Berth Milton Jr. traslada la compañía a Sant Cugat del Vallès, Barcelona, al mismo tiempo que establece una división en Nevada. Comienza a producir películas y contenido para la web y en 1999 se convierte en la primera empresa de la industria pornográfica que entra a formar parte de NASDAQ (National Association of Securities Dealers Automated Quotation), la bolsa de valores electrónica y automatizada más grande de los Estados Unidos. En 1999 Private hace la presentación de su nueva película *The Uranus Experiment* (John Millerman, 1999) en Cannes. Alquila la playa enfrente del Carlton Hotel y la presentación de la misma, una propuesta de ciencia ficción sexual, con efectos especiales y el primer orgasmo representado en gravedad cero, uno de los vídeos más caros de la historia del cine pornográfico, con música de Prodigy es en sí misma la afirmación de la industria como estilo de vida deseable para

[791] Patrick Collins en: GARDETTA, Dave. "The Lust Tycoons". *Los Angeles Magazine.* December, 1998, p. 145.

[792] SEGAN, Sascha. "iPhone is the Next Sex Toy, Porn Industry Says". *PcMag*, January 10, 2008. En: http://www.pcmag.com/article2/0,2817,2247672,00.asp (Consultado 07/06/2011); "Despite Obstacles, Pink Visual Continues to Make Its Mark in Mobile." *AVNBusiness*, Mar 03, 2011. En: http://business.avn.com/company-news/Porn-Studio-Continues-to-Make-Its-Mark-in-Mobile-in-Spite-of-Obstacles-428109.html (Consultado 07/08/2011)

todxs. Un derroche de dinero, lujo, glamour, sólo imaginable hasta entonces en el formato Hollywood.

Puzzy Power (*HotMale*) es la compañía (de la que ya hemos hablado más arriba) que surge en 1997 como una filial de *Zentropa* [✪279], la productora de Lars von Trier. El proyecto fue el primero en el que una productora de cine se embarcaba en la producción de cine pornográfico. La línea que pretendía seguir, bajo la supervisión de Lene Børglum, que se hizo cargo del proyecto, era producir películas hardcore para mujeres, para ello contaron con la presencia de difenrentes mujeres profesionales en campos como la sexología, el periodismo o la propia pornografía, para que participaran en la construcción de un manifiesto (muy en la línea de Dogma95). El resultado fue el *Puzzy Power Manifesto*, que proponía una guía para la producción de películas eróticas para mujeres, en el que , entre otras cuestiones se insiste en la vuelta al argumento y la desgenitalización de los centros de placer representados.

En la línea de este tipo de compañías se vienen desarrollando otro tipo de productoras que se han centrado en una audiencia mayoriatariamente femenina o couple oriented (orientada a parejas). Una de las consecuencias de la entrada del vídeo, como vimos en capítulos anteriores, fue la ampliación del tipo de consumidorxs de pornografía. En la seguridad del hogar, y con catálogos que se recibían por correo, las mujeres tenían un mayor campo de acción para convertirse en consumidoras habituales de porno. Una de las primeras productoras que establece un nuevo tipo de material es *Femme Productions,* fundada en 1984 por la actriz porno Candida Royalle, que dirige en la empresa la mayor parte de las películas. La productora se asesora con sexólogxs y terapeutas sexuales para representar prácticas y escenas supuestamente más realistas. Los productos de *Femme Productions* se distribuyen a partir de *Adam & Eve* [✪280], un conglomerado de empresas fundadas en 1970 por Phil Harvey y Tim Black, que se dedican a la distribución de películas pornográficas, condones y al negocio de los juguetes sexuales. Famosa por su involucración en cuestiones de sexo seguro, el Sida en África,... es una de las macroempresas más importantes en la industria del sexo.

> *"Some of the changes wrought in the porn industry have ocurred as porn actresses such as Veronica Hart and Candida Royalle have moved behind the camera, paralleled by the increasing accessibility of porn at female-oriented sexual emporiums such as Good Vibrations in San Francisco and Eve's Garden and Babes in Toyland in New York City – all providing porn films recommended by female staff members via the Internet."*[793]

La cuestión de la diferencia entre el porno hecho por mujeres y el hecho por hombres ha sido tema de acalorados debates entre quienes defienden que la pornografía hecha por mujeres es una pornografía centrada en el argumento, con escenas sexuales más contenidas, orientadas más a lo que tradicionalmente se ha considerado erótica, con sets más cuidados, con un estilo más definido y donde la representación del sexo vaya acompañada de la representación de sentimientos; y quienes defienden que el porno hecho por mujeres no es una versión softcore del porno hardcore hecho por hombres. Después de lo dicho hasta ahora, no nos vamos a detener a discutir cuestiones que vienen exponiéndose a lo largo de toda la investigación. Que no existen a priori esencias femeninas o masculinas que determinen dos campos completamente diferenciados de deseos, fantasías, y, por tanto, representaciones del sexo opuestas, forma parte de las

[793] MARTIN, Nina K. "Comedy and Porn." En: LEHMAN, Peter (ed.). *Pornography: Film And Culture*. Op. cit., p. 200.

asunciones primeras de este recorrido. Como venimos señalando la pornografía es una tecnología, alta tecnología, al servicio de las políticas sexuales e identitarias. Creer que esta plataforma de construcción de cuerpos, deseos e identidades está compartimentada en la base a partir de lo masculino y lo femenino es caer en la trampa. El mayor problema que se produce cuando se trata de echar un vistazo a las posibles diferencias entre la pornografía hecha por hombres y la hecha por mujeres, dentro del porno heterosexual, es que estas discusiones, reflexiones o estudios se centran en la representación de la violencia y en el carácter explícito o no de la representación de las prácticas sexuales. A partir de ahí se van construyendo una serie de a prioris en los que lo femenino, dulce y con estilo se opone a lo masculino, duro y ordinario. Este panorama hace imposible poder abordar la producción pornográfica y todo su complejo entramado.

Cuando algunas mujeres pornógrafas como Candida Royalle[794] [✪281] o Erika Lust [✪282,283] o Sandra V [✪284] construyen una pornografía "diferente", para mujeres, y lo hacen bajo la premisa de saber qué es lo que a las mujeres heterosexuales les gusta y que no tiene nada que ver con lo que les gusta a los hombres heterosexuales, en realidad están confirmando las mimas premisas que se suponen que intentan derrocar. Que a las mujeres les gusta la representación del sexo suave, contextual, relacional, estético,... es exactamente lo que entendemos cuando vemos una peli de Stagliano o cualquiera de los vídeos colgados en la red.

Candida Royalle, en una entrevista realizada por Maurizio Benazzo y Thoren Vadala[795], afirmaba cómo ella había querido dejar atrás todos los convencionalismos de la producción de películas porno para realizar películas eróticas dirigidas a mujeres y parejas.

Por su parte, Erika Lust afirma

> *"Creo que el nuevo cine hecho por y para mujeres trata sobre intimidad y relaciones; el de ellos, sobre enculadas y eyaculaciones."*[796]

Establecer dos campos separados en relación al deseo masculino y al deseo femenino es exactamente lo que viene haciendo el porno convencional. No pretendemos afirmar que la pornografía mainstream no esté realizada desde un punto de vista que privilegia al espectador masculino heterosexual, pero entendemos que construir una pornografía con los mismos preceptos, pero desde "el lado opuesto", no es realmente revolucionario.

Si lo que queremos es hacer un nuevo tipo de pornorgrafía, tendremos que plantear la cuestión de alguna otra manera. Eso es exactamente lo que veremos cuando analicemos la postpornografía.

Para terminar con las productoras, señalar algunas de las más importantes dentro de la pornografía gay y lésbica.

Catalina Video es una de las grandes productoras de pornografía gay. Fundada en 1978 por William Higgins. Siendo en sus comienzos una distribuidora, se convierte en 1987 en estudio de producción. En 2007 *Channel 1 Releasing* (otro gigante de la producción de porno gay, fundada en 1998, uno de sus propietarios es el afamado

[794] http://www.candidaroyalle.com/

[795] *Candida Royalle, Erotic Film Pioneer*. Femme Productions, Adam & Eve Pictures, 2008. Desde un punto de vista más radical, en 1989 firmaba el *Post Porn Modernist Manifesto*.

[796] LUST, Erika. *Porno para Mujeres. Una guía femenina para entender y aprender a disfrutar del cine X.* Barcelona: Melusina, UHF, 2008, p. 21.

director porno Chi Chi LaRue) compra la productora y comienza a pasar a DVD todos los clásicos que *Catalina Video* poseía.

Falcon Entertainment (o *Falcon Studios)* es otra de las productoras clásicas de porno gay. Fundada en 1971 por Chuck Holmes. Un conglomerado de marcas integran este imperio del sexo: *Jocks Studios* (que trabaja con actores muy jóvenes), *Mustang Studios* (por el contrario, los modelos suelen ser de más edad), *Massive Studios* (famosa por la musculación de los actores), *Falcon International Collection* (centrados en producciones europeas, con actores de Europa del Este) o *The Alone With Series* (vídeos que consisten en entrevistas a actores que se masturban delante de la cámara). Falcon compite con otras corporaciones gigantes de la industria pornográfica gay como *Hot House Entertainment*, creada en 1993 por el director Steven Scarborough o la veterana *COLT Studio Group*, que se crea en 1967 y que, a día de hoy, está compuesta por un sinfín de productos que van desde revistas, distribución de contenido on line, calendarios, juguetes sexuales, línea de cuero, ... *Colt* es al mundo gay lo que Playboy es al hetero.

Bel Ami, es una productora fundada en 1993 por George Duroy y que tiene sede en Bratislava, Praga y Budapest. Con numerosos premios a sus espaldas, se destaca por la belleza de sus actores y el entorno idílico que suele recrear en sus producciones. La vuelta a la naturaleza y el sexo paradisíaco. [✪285]

En relación a las productoras y distribuidoras, dentro de la pornografía lésbica, nos econtramos normalmente con empresas dirigidas al público heterosexual masculino, como corresponde al porno mainstream que se revisó en la sección de catálogo. Algunos estudios que se presentan como productores de porno lésbico:

Filly Films, recién inaugurada por Dion Giarrusso en 2011 y distribuida por *Combat Zone* ya cuenta con varias nominaciones en los AVN Awards.

Dan O'Connell crea en 2002 *Girlfriends Films* [✪286], un estudio que se dedica exclusivamente a producir películas de la categoría lésbica.

En 2008 aparece *Sweetheart Video*, un estudio dirigido por Jonathan Blitt y la actriz porno Nica Noelle, también exclusivamente dedicado a la temática lésbica.

A diferencia de los estudios y productoras de porno gay, la mayoría de estas empresas son dirigidas por hombres heterosexuales y es porno hecho para hombres heterosexuales. Una cuestión que publicitan siempre que pueden es el tener entre sus actrices a "verdaderas" lesbianas, no la versión gay-per-pay, que suele ser lo habitual, actores o actrices hetero que trabajan en películas gays o lésbicas por dinero, presuponiendo que los que lo hacen en películas de sexo heterosexual lo hacen por placer. Una forma más de incidir en que la representación pornográfica es sexo real.

Fatale Media [✪287] por el contrario, fundada en 1985 por Nan Kinney (fundadora también de la revista lésbica *On Our Backs* junto con Deborah Sundahl y Susie Bright) es una productora y distribuidora de pornografía lésbica hecha por y para lesbianas, que también produce porno heterosexual, siempre en una corriente diferente a la del mainstream.

> *"In 1985, when Fatale released Private Pleasures and Shadows, there was no such thing as porn made by and for women. Porn was a dirty word. Now the industry is burgeoning with independent, women-made porn companies."*[797]

[797] http://www.fatalemedia.com/about.html

Otras productoras y compañías se desarrollarían en esta línea, pero esto ya fue una cuestión de porno alternativo y será abordado más adelante.

6.8.- Creación de estrellas.

Los grandes estudios y corporaciones han sufrido, igual que el resto de industrias, la crisis económica y financiera del mercado mundial, pero en el caso de la industria pornográfica, esto se une a problemas internos que ya venían complicando las cosas. Aunque la estrategia de diversificación en el mercado ha aliviado la situación generada por la avalancha de porno amateur disponible en la red, el DVD sigue siendo una de las fuentes principales de ingresos y ésta decrece por momentos. Ya antes de la consabida crisis del capitalismo del 2008, la tendencia no era positiva. Como señalaba Hoffman en el 2007:

> *"But lately, success hasn't come easily for Vivid and its upmarket rivals. Three years ago, 80 percent of Vivid's income came from DVD sales. Today, Hirsch puts that number at about 30 percent, with the rest coming from a fragmented range of sources: subscriptions to Vivid.com, pay-per-view TV, internet video-on-demand, merchandising, and mobile-phone deals. Domestic DVD sales are down 35 percent this year alone. His revenue is flat, he says, but that's mainly because he's been cutting costs. Within five years, he claims, DVD sales will be close to zero."*[798]

Las cosas a partir de entonces han ido a peor. Aunque la estrategia del monopolio ya se había utilizado, las grandes corporaciones se encuentran amenazadas económicamente y algunas han recurrido a nuevas estrategias que las coloquen en posiciones más ventajosas. Se sabe que en momentos de crisis el consumo de pornografía aumenta, lo que puede ser aprovechado por la industria, pero la contrapartida es que, precisamente en esos momentos, lo que crece de forma desmedida es el acceso gratuito al producto. Las webs de pago o la adquisición de DVDs no van a verse beneficiadas por la nueva situación del mundo occidental. Empresas como *Vivid Entertainment* han probado con nuevas estrategias, en este caso centradas en las celebrities, las nuevas estrellas de la industria.

Pero antes de hablar de este nuevo elemento en la pornografía, podemos echar un vistazo al lugar del que surgen las estrellas del porno, y para ello, remontarnos a la época de cambios del vídeo.

Como sabemos, la calidad de las cintas resultaba cada vez más mediocre. El trabajo de creación de los directores no era apreciado, entre otras cosas, porque el consumo del porno comenzó a producirse en el espacio privado y con un mando a distancia en las manos. El vídeo proporcionó que se pudieran seleccionar las partes de una película que se iban a ver y las que no. Cuando se apreció que el argumento de las películas porno no era tan productivo como las escenas de sexo, aquel fue reducido considerablemente. El mando permitía reducir el material de la película. Esto significó que la práctica sexual en sí que se representara fuera la que determinase los diferentes géneros, y no el argumento o la dirección de la cinta, lo que explica que a grandes rasgos no se presentasen diferentes corrientes creativas dentro de la industria pornográfica. El amateur entró fuerte en la industria y provocó una convulsión en la

[798] HOFFMAN, Claire. "Obscene Losses". *Upstarts Business Journal*. Op. cit.

misma. Había que luchar contra este nuevo gigante de diez mil cabezas, y ofrecer al público algo que aquel no tenía: profesionales.

En este estado de cosas fueron los actores, y sobre todo las actrices, las que ocuparon un lugar privilegiado dentro de la industria. Las actrices se especializaban en prácticas concretas y se perfilaban los cuerpos emulando hasta el extremo los dictámenes de los años 50. Había que recuperar de alguna manera la representación hiperbólica del género y los años 80, las políticas de Reagan, la entrada del neocapilalismo en la práctica política y la claudicación definitiva del comunismo (junto con las políticas identitarias del Sida) eran el caldo de cultivo ideal para ello.

Se ingresa así, entre luces de neón, glamour, grandes producciones de futuros impensables y sagas donde la traición y la familia, la riqueza y el triunfo de los valores tradicionales prosperan, en una era de espectáculo y de restricciones.

Se ha hablado de las estrellas del porno como si de un nuevo tipo de cyborg se hubiera gestado en la representación pornográfica (y que más tarde pasará a la publicidad). Desarrollando la idea de un cuerpo hiperbolizado, protésico, que se elabora en las mesas de cirugía o en las salas de gimnasios y barras de anabolizantes, bajo unos cánones preestablecidos e inamovibles[799].

> *"Los rasgos que identifiquen la salud ciborgiana de los actores y actrices serán exacerbados al mismo tiempo que se eliminen todos los rastros de las imperfecciones corporales, hasta las más insignificantes, sin pelos, sin vello, con pieles impecables que se prolongarán y metarmofosearán en ropa para cumplir su misión de wetwares, y con prótesis corporales, bien sean funcionales o estéticas, que alteren el cuerpo en la dirección de su mayor salud y perfección estética."*[800]

La pornografía se presenta como un compendio de excesos: de género, de raza, de sexo,... Y la estética de estos excesos está ubicada, en parte, en los cuerpos reconstituidos de las estrellas del porno, actrices y actores. Como si de un catálogo de correcciones se tratara, la pornografía estructura pedagógicamente la encarnación de la ideología a lo largo de la formación de la estrella.

En 1950 la representación de la mujer ya hacía referencia a una lógica sobredimensionada. La mujer pública debía ser recluida de nuevo en el espacio privado: de la casa, por un lado, y de la sexualidad prohibida, por otro. Frente a la mujer satisfecha en el espacio cerrado del hogar, la mujer de la sala X escondida en el barrio inapropiado. En los 80 se retoma esa lógica pero haciendo uso de toda una plataforma mediática que se había puesto en marcha con el éxito de revistas como *Playboy*. La creación de la estrella del porno no es una invención de los años 70, sino una versión de la estrella cinematográfica de los años 50. Con la era del segundo pornochic en marcha, el star-system de las actrices de Hollywood tiene su contrapartida en el star-system del porno. El porno se vuelve *cool* en los noventa y la lógica de producción de la representación de estas estrellas es la misma que la lógica utilizada en *People*[801]. De

[799] Ya lo venía subrayando Orlan en sus múltiples intervenciones en su cuerpo a lo largo de su obra.

[800] TORRES RUIZ, Miguel Ángel. "Sexo inorgánico en el ciberespacio: relaciones entre ciencia y pornografía." *Desacatos* .Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. (México D.F.), 9 (2002), p. 33.

[801] *People* es un tipo de fotografía de prensa que aparece a comienzos del siglo XX y que se ha mostrado como uno de los géneros más estables en prensa. Cercana a la fotografía de moda, su función última es la de la modelización y presentación de estilos de vida a partir de una estructura de imagen de bajo costo y sencilla en su realización. Consiste en retratos de personajes famosos que se mediatizan a partir de este formato y se convierten en modelos sociales. Integrada en publicaciones de gran tirada y dirigidas a un

hecho, *Playboy* se basa exactamente en este tipo de géneros y desarrolla una alta sociedad, donde cuenta con mansiones, niveles en la escala social, fiestas de cocktails y difusión mediática. Las estrellas del cine pornográfico van a encontrar en este tipo de publicaciones una certificación para su corta carrera como actrices. Algunos castings se hacen seleccionando a modelos de las publicaciones softcore, como *Playboy*, o hardcore como *Private* y, algunas veces, las actrices del cine pornográfico obtienen una portada, un desplegable o un reportaje en este tipo de publicaciones.

Un auténtico imperio visual y arquitectónico[802] desde donde se dictan algunas de las prescripciones corporales, sexuales y sociales que han impregnado el resto de representaciones del entramado mediático y que ha funcionado en muchos aspectos como modelo de conglomerado empresarial que han seguido los gigantes del porno hardcore.

El star-system continúa vigente al día de hoy, con un reparto que cambia en el tiempo con bastante rapidez, y que viene certificado o bien por las publicaciones o bien por los diferentes festivales de cine porno o por las mismas páginas web, pero que ha sobrepasado el círculo del hardcore para llegar a las publicaciones de famosxs, donde podemos encontrarnos a Jena Jameson en una convención de moda o Paris Hilton en la presentación de un perfume de Private.

En 2010 Steve Hirsch (*Vivid Entertainment Group*) revelaba una de las estrategias que les estaba ayudando a mantener el negocio con el nivel de beneficios que acostumbran.

> *"We have done celebrities for many years but have more recently acquired more than ever before as public appetite has increased (...) The days of generic adult films are gone because there are many, many websites for stuff like that."*[803]

Y si de celebrities y porno hay que hablar, Hirsch sabe de eso. En 1998 lanzaba al mercado el que iba a ser el modelo de la nueva pornografía multimillonaria, y la nueva estrategia de lxs famosxs de escalar puestos en la pirámide de las altas esferas: *Pam & Tommy Lee: Hardcore & Uncensored* [✪288,289], una cinta que recogía las dos obsesiones de finales de los noventa: el sexo público y el reality. Una grabación entre el porno amateur y el reality show, sin estructura en sus 54 minutos de metraje, de los que sólo 8 minutos son de sexo explícito.

> *"That the couple sued IEG (Internet Entertainment Group), the company distributing the tape, for the amount of 90 million dollars, albeit unsuccessfully, gives some measure of such questions' legal and commercial significance. There*

---

público variado, tienen una gran capacidad de inserción de modelos de subjetividad dentro de la sociedad. La lógica de producción de la imagen en publicaciones como *Hola*, *Fotogramas*, *Playboy* o *Hustler* es la misma. Los códigos puestos en marcha en este tipo de imágenes contamina, con una rapidez bastante rentable en términos económicos, el tejido social e impone, a partir de una supuesta cultura del ocio y tiempo libre, los valores hegemónicos.

[802] Véase el análisis que Preciado realiza de este entramado, donde la autora vierte las conclusiones de su investigación en torno a la arquitectura, el cuerpo y las relaciones de ambos con cuestiones de raza, género y sexo. PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría.* Barcelona: Anagrama, 2010.

[803] Steven Hirsch En: SZALAI Georg. "Vivid Entertainment: A new business model for porn." *Reuters U.S.*, Sep 3, 2010. En: http://www.reuters.com/article/2010/09/03/industry-us-porn-idUSTRE6820RG20100903 (Consultado el 04/07/2012)

> *are also significant and, to my mind, more interesting questions of culture at stake. While celebrity stalking through the visual media holds a certain fascination in and of itself, this alliance of the pornographic and domestic lives of a Playboy model and a rock star offers a mother lode of cultural possibilities. There is certainly something invasive, perhaps even something pornographic, in our contemporary access to the private lives of media celebrities. However, theses particular celebrities can seem to play out their public lives, even in the names we attach to them ("Playboy model", "rock star"), as if they were characters in a pornographic movie."*[804]

Esa exposición de la vida de las personas famosas se hace más evidente desde finales de los años noventa.

> *"A finales del siglo XX, a medida que los informativos se volvían más agresivos en su búsqueda de audiencias, su confianza en los escándalos de famosos aumentó, culminando en espectáculos como el romance Diana y Dodi, al que se le dió mucha cobertura en julio-agosto de 1997, y el trágico accidente provocado por los paparazzi en el que ambos murieron."*[805]

Pero el interés despertado por las celebridades fue paralelo a la inmersión en la cultura del reality. Dos estrategias disuasorias que mantienen al público entregado a la representación de realidad, mientras otras realidades permanecen ocultas bajo el espectáculo.

> *"In the United States, celebrity stories dominate the television channels over serious issues of life and death and national interests.The serious events ocurring in Iraq were often almost gone from the major TV channels, for days at a time, and focused hour-after-hour on such trivial matters as the conduct of Paris Hilton, Britney Spears and Anna Nicole; the robbery of O. J. Simpson's memorabilia in Las Vegas; the antics of professional ball players."*[806]

Esa obsesión por la realidad trivial del personaje famoso puede que salve en este momento a la industria pornográfica de la caída en picado de la economía. Las inversiones son costosas, las posibilidades de ser demandados altísimas, pero los cuantiosos beneficios que se obtienen compensan los riesgos. Unos beneficios que cubren a las dos partes. Desde que *Red Light District* lanzara el vídeo de Paris Hilton en 2004 (*One Nigh with Paris*)[807] [✪290], Paris Hilton se ha catapultado a la fama.

> *"Before that event, Paris Hilton was only a moderately successful occasional model, and a bit actress in forgettable films. But in a culture*

---

[804] HILLYER, Minette. "Sex in the Suburban: Porn, Home Movies, and the Live Action Performance of Love in Pam and Tom Lee: Hardcore and Uncesored." En: WILLIAMS, Linda. *Porn Studies*. Op. cit,. pp. 53-54.

[805] MCNAIR, Brian. *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberalización del deseo*. Op. cit., p. 150.

[806] STICH, Rodney. *Iraq, Lies, Cover-Ups, and Consequences*. Alamo, CA: Silverpeak Enterprises, 2006, pp. 470-471.

[807] Ver el análisis del fenómeno pornomediático en: FAHY, Thomas. "One Night in Paris (Hilton): Wealth, Celebrity, and the Politics of Humiliation." En: HALL, Ann C.; BISHOP, Mardia J. (eds.). *Pop-Porn: Pornography in American Culture.* Westport: Greenwood Press, 2007. En otro orden de lectura en: EBNER, Mark. *Six Degrees of Paris Hilton: Inside the Sex Tapes, Scandals, and Shakedowns of the New Hollywood*. New York: Simon Spotlight Entertainment, 2008.

> *mimicking porn in innumerable ways (...) Paris gained fame for going whole hog in her own porn imitation."*[808]

Lo mismo ocurriría con posterioridad en el caso de Kim Kardashian y el cantante Ray J., cinta por la que Vivid pagaría 5 millones de dólares a través de un acuerdo con Kardashian, y de la que obtuvo beneficios que merecieron la inversión. Como señalan miembros de la industria

> *"It's gone from moneymaking and being a taboo to a type of branding (...) The media and consumers love this stuff. Paris didn't lose anything, and Kim Kardashian escalated her fame."*[809]

Pero la hibridación entre la celebridad y la pornografía ha tenido también un proceso en la dirección contraria. Gracias a los contratos firmados con las grandes productoras, a los gigantescos procesos de marketing y a los festivales de pornografía, las actrices han conseguido fama fuera de las fronteras de la industria. Jenna Jameson[810] es un ejemplo de ello[811], actriz porno que inicia su carrera en 1993 y que cuenta en la actualidad con una carrera prolífica no sólo en la industria del porno, sino en otros medios: participando en la película de Howard Stern de 1997, *Private Parts* [✪291], con apariciones en *The Howard Stern Show* [✪292] o *Mister Sterling*, de la NBC, siendo propietaria de ClubJenna.com, una de las páginas web con más éxito en la red.

El lanzamiento de ésta y otras actrices a la fama mediática más generalizada pasa por los Oscar de la industria de la pornografía, la alfombra roja que más dinero mueve en la industria del espectáculo: los *AVN Awards*.

Los *AVN Awards* (premios de la AVN-*Adult Video News*, la publicación más importante de la pornografía, una biblia para el negocio, las inversiones y la producción), se crearon en 1984 y son el máximo galardón al que se puede aspirar en la industria de la pornografía audiovisual. Tienen diferentes categorías para los premios, que se fallan anualmente en Las Vegas. Incluyeron una sección para el porno gay desde 1986 a 1998, año en que se creó el *GayVN Awards.* Representan no sólo un termómetro de la industria, sino el acontecimiento más importante de todo el negocio. Una revisión a las categorías de los premios[812], que se han ido modificando a lo largo de los años, da cuenta de los cambios acontecidos en la industria: la importancia del guión, la aparición del vídeo o Internet, la relevancia de subgéneros como el Gonzo o el BDSM, las nuevas tecnologías, la presencia del pro-am, la ubicuidad de la escena girl-girl, del sexo anal, de la categoría transexual,...

Dentro de los grandes festivales internacionales, aunque ya desaparecido, se encuentran los *Hot d'Or*[813], con sede en Cannes, pertenecientes a la revista pornográfica francesa *Hot Vidéo*, y equiparable a la Palma de Oro del cine no pornográfico. Famoso

---

[808] SARRACINO, Carmine; SCOTT, Kevin M. *The Pornign of America. The Rise of Porn Culture, What It Means, and Where We Go From Here*. Op. cit., pp. 108-109.
[809] En: SZALAI Georg. "Vivid Entertainment: A new business model for porn." *Reuters U.S.* Op. cit. (Consultado el 07/06/2011)
[810] Un recorrido de su meteórica carrera lo encontramos en: MILLER, Matthew. "The (Porn) Player." *Forbes*, 07.04.05. En: http://www.forbes.com/free_forbes/2005/0704/124.html (Consultado el 10/05/2012)
[811] Otras actrices que han seguido esta línea son Riley Steele o Sasha Grey. http://mubi.com/notebook/posts/my-girlfriend-experience-a-set-diary-part-one
[812] http://avnawards.avn.com/ (Consultado el 11/05/2012)
[813] http://www.hot-dor.fr/ (Consultado el 07/05/2012)

por los eventos paralelos que se organizan alrededor de los premios, y que incluyen posados de actrices desnudas en la playa o las fiestas de Private Media Group en yates, tenía lugar al mismo tiempo que el Festival de Cannes. Creados en 1992 funcionaron ininterrumpidamente hasta 2001, cuando hicieron una pausa que duró hasta el 2009.

En Berlín nos encontramos con el *Venus Award*, premios a la cinematografía pornográfica dentro del festival erótico *Venus*[814], más centrado en merchandising, productos eróticos y demás. Premios que se mantuvieron dentro del festival desde 1994 hasta el 2004, cuando pasaron a denominarse *Eroticline Award*, también dentro del festival Venus, aunque volvieron a su denominación original en 2010.

En España se cuenta con el *FICEB*[815] (Festival Internacional de Cine Erótico de Barcelona). Reparte sus galardones anualmente y comienza su andadura en el olímpico año de 1992 en Poble Espanyol (trasladado más tarde a La Farga de L´Hospitalet). En 2008, debido a cuestiones políticas tuvieron que desplazar el festival a Madrid. Ya en el 2000 aparece una versión gay: *Heatgay* que igualmente reparte sus galardones dentro de la producción de cine pornográfico dirigido a público gay. Gracias a este festival actrices y actores de la pornografía nacional han accedido a trabajar para productoras internacionales. Dentro de los festivales internacionales más relevantes se encuentran los de Portugal: el *Salão Erótico do Atlântico*[816] en Lisboa y el *ErosPorto 2012*[817] en O Porto. Ambos organizados por el FICEB.

Y en el mundo de los festivales también nos encontramos con festivales de pornografía alternativa, como son: *The Good For Her Feminist Porn Awards*[818] (desde 2006, Toronto, Canadá); *The Pornfilmfestival*[819] (Berlin); *Cinekink NYC*[820] (desde 2003, Nueva York); *Erotic Awards*[821] (desde 1994, Londres); *La Muestra Marrana*[822] (desde 2008, Barcelona, Madrid); pero estos festivales desbordan el mainstream en el que nos estábamos moviendo.

7.- LA POSTPORNOGRAFÍA. UNA NUEVA MANERA DE HACER PORNO.

Antes que nada tenemos que hacer una advertencia, aclaración de conceptos, explicitar la guía por la que nos sumergimos en esta parte de la investigación. Tomamos el término *Postpornografía* como un término flexible, cuyas connotaciones sugieren estar más allá de la pornografía, una ubicación marginal que nos interesa (frente al mainstream de la pornografía convencional). Aunque se ha utilizado en contextos más performáticos que cinematográficos, en este trabajo lo vamos a aplicar por igual a trabajos que proceden del ámbito artístico, cinematográfico o performativo.

[814] http://www.venus-berlin.com/en/home.html (Consultado el 19/05/2012)
[815] http://www.blog.ficeb.com; http://www.saloneroticodebarcelona.com (Consultado el 28/05/2012)
[816] http://www.salaoeroticodoatlantico.com (Consultado el 14/06/2012)
[817] http://www.erosporto.com (Consultado el 14/06/2012)
[818] http://goodforher.com/feminist_porn_awards (Consultado el 14/06/2012)
[819] http://www.pornfilmfestivalberlin.de (Consultado el 17/06/2012)
[820] http://cinekink.com/ (Consultado el 17/06/2012)
[821] http://www.erotic-awards.co.uk (Consultado el 17/06/2012)
[822] http://muestramarrana.org/ (Consultado el 19/06/2012)

Lo que conecta estos trabajos es su apuesta política y activista en relación a cuestiones identitarias; y su localización en la representación del sexo.

Dicho lo cual, es evidente que trazar una genealogía de la postpornografía que pretenda ser completa es una tarea que se presenta poco menos que imposible, plantear unos límites que la contengan es una empresa que está abocada al fracaso. En un rastreo que persiga sus comienzos nos encontramos con algunas producciones pornográficas lésbicas, con representaciones S/M, con drag kings, con las "casas" del Harlem y sus "drag balls", con *The Womanhouse Project* y sus performances, con Monique Wittig y con Michel Foucault, con Judith Butler y con Leslie Steinberg, con Donna Haraway y con Anne Fausto-Sterling, con LSD, la Radical Gai y ACT UP, con el cine underground estadounidense de los 60, con el New Queer Cinema, con los movimientos de prostitutas, el feminismo pro-sexo, el homocore, el SIDA y la administración Reagan.

El término postpornografía se lo debemos a Annie Sprinkle (trabajadora sexual, artista y performer) cuando en 1989 lleva a cabo, por primera vez, su performance: *Post Porn Modernist Show*. Aunque como ella comenta más tarde en una entrevista[823], el término no lo inventa ella, sí es quien lo pone en circulación. La performance consiste en un recorrido por su propia trayectoria como trabajadora sexual[824]. Este show ha sido modificado a lo largo de los años porque Sprinkle ha ido añadiendo su trayectoria al mismo, desde 1989 hasta 1996. El espectáculo juega con la deconstrucción de su propia vida como trabajadora sexual, deconstruyendo al mismo tiempo la historia del porno. Lo que hace Sprinkle es un ejercicio de relectura del discurso sobre el sexo que ha colonizado el porno, subvirtiendo los principales elementos que lo constituyen. Su estrategia es una relectura paródica y en primera persona, en la que se explicitan los mecanismos de teatralización de la representación pornográfica. Uno de las escenas de las que más se ha hablado es la *Public Cervix Announcement* [✪293]. En ella Sprinkle muestra al público el interior de su vagina ayudada por un espéculo, con ello está parodiando la obsesión por la visibilidad del sexo que ha tenido lugar dentro de los sistemas de representación del mismo.

El término postpornografía va a aplicarse a una nueva manera de hacer pornografía que aglutina diferentes estrategias de representación. Bebe de diferentes fuentes y proporciona nuevas maneras de abordar la representación pornográfica, asumiendo tanto planteamientos teórico-políticos como prácticas contraculturales. Partiendo de una crítica al porno convencional propone una nueva manera de hacer pornografía.

7.1.- Pornografía desde el margen. Las fisuras del sistema pornográfico.

"Las sociedades occidentales modernas evalúan los actos sexuales según un sistema jerárquico de valor sexual. En la cima de la pirámide erótica están

[823] Entrevista realizada por David Jay Brown y Rebecca McClen Novick, y publicada en: BROWN, David Jay; NOVICK, Rebecca McClen. *Voices From the Edge: Conversations With Jerry Garcia, Ram Dass, Annie Sprinkle, Matthew Fox, Jaron Lanier, & Others*. Berkeley, California: Crossing Press, 1995.

[824] Utilizamos en este contexto el término de trabajadora sexual como la propia Annie Sprinkle lo utiliza: una trabajadora sexual es toda persona que se dedica a trabajar con el sexo y con la representación del mismo. Así entrarían en esta categoría prostitutxs, actrices y actores porno, permorfers sexuales, stripers, artistas que trabajan con la representación del sexo,...

> *solamente los heterosexuales reproductores casados. Justo debajo están los heterosexuales monógamos no casados y agrupados en pareja, seguidos de la mayor parte de lo demás heterosexuales. El sexo solitario flota ambiguamente. El poderoso estigma que pesaba sobre la masturbación en el siglo XIX aún permanece en formas modificadas más débiles, tales como la idea de que la masturbación es una especie de sustituto inferior de los encuentros en pareja. Las parejas estables de lesbianas y gays están en el borde de la respetabilidad, pero los homosexuales y las lesbianas promiscuas revolotean justo por encima de los grupos situados en el fondo mismo de la pirámide. Las castas sexuales más despreciadas incluyen normalmente a los transexuales, travestis, fetichistas, sadomasoquistas, trabajadores del sexo, tales como los prostitutos, las prostitutas y quienes trabajan como modelos en la pornografía y la más baja de todas, aquellos cuyo erotismo transgrede las fronteras generacionales"*[825]

La industria pornográfica, desde sus inicios, constituyó no ya un sistema de representación del sexo, sino una plataforma de producción de subjetividades y sexualidades que se mantiene hasta el día de hoy. Hemos ido viendo cómo los discursos que se ponen en juego en la producción pornográfica van más allá de unas cuestiones de estilo. Esta combinación de políticas, representaciones e industria se ha mantenido sólida pero no ha podido evitar que proliferase un tipo de pornografía que ponía en cuestión los presupuestos del mainstreaming. De esta forma han convivido desde el principio el porno comercial/convencional[826] y un tipo de porno que no cumplía con los dictámenes de la industria. Este tipo de pornografía no planteaba conflictos a nivel formal sino a nivel de discurso. La causa por la que ha sido un tipo de producción relegada al margen ha tenido que ver con el carácter disidente de las representaciones en tanto que productoras de sexualidades no dominantes. Este tipo de marginalidad no se basa en criterios fijos, sino que fluctúa, igual que oscilan los discursos, para mantener el orden establecido. Como una biopolítica más, la pornografía gestiona la operatividad del margen. Así, a menudo incorpora representaciones disidentes mediante una estrategia de neutralización y resignificación que bloquea el carácter subversivo que dicha representación pudiera tener en un principio. Es el caso de, por ejemplo, el personaje de la lesbiana o de la transexual. A través de estas tácticas se invisibilizan las posibles representaciones alternativas de estas sexualidades o subjetividades.

7.1.1.- Porno LGTB

Cuando hablamos de la proliferación de géneros en pornografía mencionamos como uno de sus apartados la pornografía LGBT. En principio esta inclusión respondía más al hecho de remarcar las categorías en las que, desde la pornografía heterosexual, se habla de este tipo de cine y de prácticas. La función que cumple esta inclusión es obvia porque es necesaria desde el punto de vista de la elaboración de discursos que se fundamentan en la dicotomía como eje estructural de su economía semántica y productiva.

---

[825] RUBIN, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad." En: *Placer y peligro.Explorando la sexualidad femenina.* Op. cit., p. 136.

[826] Nos referimos a un porno acomodado a los discursos hegemónicos en relación al sexo, un porno que sostiene un discurso que basa su éxito en la homogeneidad en lugar de en la originalidad y la diversidad.

El porno tradicional heterosexual incorpora al mismo tiempo las figuras: gays, lesbianas, transexuales y bisexuales dentro de su narrativa de muchas otras maneras.

7.1.1.1.- Representaciones LGTB dentro del Porno Heterosexual.

A través de la especialización se asiste a menudo a la **visibilización de algunas sexualidades marginales**. Es el caso del porno gay que supone una importante contribución económica a las productoras. Asimismo, se ha integrado en los circuitos de festivales (como ya se ha comentado, los premios AVN en Estados Unidos, tienen su correlato gay en los GayVN Awards desde 1998 -durante el periodo de 1986-1998 fueron una categoría más dentro de aquellos-; en España se cuenta con el HeatGay, un anexo del FICEB). Esta inclusión no supone necesariamente una apertura en los planteamientos del porno comercial más que en el hecho de que la pornografía gay va a estar más accesible para el público.

Al entrar dentro del mainstreaming, las películas se homogeneizan atendiendo a los preceptos del marketing y a la propia lógica de funcionamiento de la industria del porno. De esta manera se generan unos productos que van a definir lo gay desde la pornografía, actuando de la misma manera que lo han hecho con la heterosexualidad. Supone **otra forma de generar marginalidad**: las subjetividades y sexualidades que adquieren el nivel de la representabilidad van a ser unas y no otras, supone una forma de control sutil dentro del sistema. Al generarse estos espacios específicos para el porno gay, se le está legitimando por un lado, pero se le está legitimando sobre todo como lo diferente, en relación al porno. Tal vez el ejemplo más superficial que podemos tener de ello es la propia denominación de los festivales: *Adult Video News Awards* para el porno heterosexual y *Gay Video News Awards* para el porno gay, en el caso de Estados Unidos; *Festival Internacional de Cine Erótico de Barcelona* y *HeatGay*, Festival de cine erótico gay de Barcelona en España. En ambos casos el porno heterosexual aparece sin marca, lo que resulta una estrategia política en sí misma.

La **representación lésbica** ha sido una constante dentro del porno heterosexual. Desde los comienzos de la imagen pornográfica de distribución masiva, se producían imágenes en las que la relación entre mujeres devenía más que amistosa. Es relevante el hecho de que mientras la mujer ha sido privada siempre de su sexualidad, patologizada por ella y reubicada en el espacio del sexo, sobre todo, por su anorgasmia (aún en 1960 resultaba problemático hablar de que la mujeres tuvieran orgasmos), dentro de la pornografía la combinación de dos mujeres se volvía terriblemente sexual. [✪294]

En realidad, esto se corresponde con las dicotomías harto comentadas entre la madre asexual y la zorra hipersexual, los dos polos entre los que se ha estado debatiendo la representación de las mujeres desde hace siglos. El porno heterosexual dedica mucho de su tiempo a la construcción de la lesbiana, lo que no deja de ser curioso. La subjetividad y, sobre todo, la sexualidad lésbica rompe el discurso del porno heterosexual, de hecho rompe el discurso del sistema heterocentrado que privilegia a los hombres en la gestión de la representación y de la producción de subjetividades. Si bien la mujer heterosexual es construida a partir del hombre heterosexual y en relación a él. La pregunta que sigue es ¿en relación a qué se puede producir la subjetividad lesbiana? y sobre todo ¿en qué régimen de sexualidad se la puede ubicar?

La hiperproducción de sexualidad lésbica responde a un movimiento de exorcismo en el que el porno heterosexual hiperproduce aquello que precisamente lo pone en evidencia. En la conjunción de mujer y lesbiana el sistema de representación reproduce, y así neutraliza, una sexualidad a la que no consigue acceder (recordemos que la mayor parte del porno heterosexual está realizado por y para hombres heterosexuales). Mediante este movimiento, el elemento amenazante se convierte en elemento cómplice, siempre con una misma estructura de cierre: la aparición en escena del hombre que viene a recordar no ya sus deseos, sino sus fantasmas.

En el caso de la **representación gay,** ésta sólo aparece de manera soterrada. Se produce un desplazamiento de la narrativa hacia las relaciones entre hombres en aquellas escenas en las que dos, o más, hombres mantienen sexo con la misma mujer. Así, mediante la figura femenina se produce un desplazamiento del centro de interés hacia la misma, cuando los planos nos devuelven una representación de sexo entre hombres. Escenas en las que esto se observa son aquellas de dobles penetraciones anales, vaginales, los famosos gang bangs,... en estos casos asistimos a encuadres que fijan la atención en la relación entre dos penes, bien sea simultánea o bien sea secuencial.

Como comentábamos en apartados anteriores, la mirada de los actores, así como el punto de vista de las escenas, son claves para ocultar este hecho. Las cámaras suelen privilegiar el punto de vista de uno de los actores, en el caso de penetraciones simultáneas, no obstante el espectador asiste a un plano en el que se privilegia la relación entre genitales masculinos que son los que mantienen la acción. Los planos en los que aparece, o bien el cuerpo de la actriz o bien su rostro, funcionan como neutralizadores de esa sexualidad entre hombres, de esa relación de los cuerpos de dos hombres dentro de un contexto erótico. La mirada funciona como el elemento principal de relación en las escenas de sexo del porno. La mirada de los actores/ actrices nos señala su objeto de deseo. Se puede observar cómo en este tipo de escenas los actores no se dirigen la mirada, no establecen ningún contacto visual entre ellos. Aunque sí que miran y observan el pene de otro durante la escena, siempre lo suficientemente cerca de algún fragmento femenino que permita una lectura superficial de heterosexualidad y reduzca la ambigüedad de la secuencia.

Exceptuando estos casos, la homosexualidad masculina sólo aparece en las películas pornográficas heterosexuales como un elemento de burla y paródico.

La **representación transexual** ha estado presente en la pornografía heterosexual desde los años 70, aunque no alcanzó visibilidad hasta los años 80. Algunos títulos producidos en esta década y la siguiente son: *Transsexual's Revenge* [✪295], *TV's Plaything* y *TVs by Choice* de la productora Bizarre Video Productions.

En los últimos años de la década de los 90 se dio una proliferación de este tipo de cintas. Trabajos como *Trannie Love* (1995) y *The Princess with a Penis* (1994), de los estudios *He-She*, empezaron a utilizar el humor en sus narrativas. En el momento actual algunos títulos han conseguido incluso premios, evidenciando que tienen un mercado que funciona.

La representación transexual es siempre del mismo tipo: MTF (de hombre a mujer) y con unas características corporales muy determinadas: Pechos operados y pene[827]. La representación de la transexualidad se articula en relación a las experiencias

[827] Existe un subgénero: post-op, que incluye a actrices que se han realizado vaginoplastias.

que los hombres pueden tener con las transexuales. Las escenas habituales implican relación con hombres. La lógica interna de estas representaciones niega la suficiencia del pene como elemento definitorio de masculinidad o de hombre. Las escenas son articuladas como heterosexuales y permiten al hombre heterosexual mantener relaciones con penes, sin que por ello se ponga en entredicho su heterosexualidad o su masculinidad. Se vuelve a producir una neutralización de la representación transexual al reubicarla dentro del espacio heterosexual.

Las estrategias puestas en marcha por la pornografía gay, lésbica o transexual se alejan de las elaboradas desde la pornografía heterosexual. Fuera de estos circuitos han circulado otras formas de representación que no han conseguido ser absorbidas por el porno comercial. Son estas **otras pornografías** las que suponen un antecedente más o menos directo de la postpornografía.

7.1.1.2.- Pornografía Lésbica

La pornografía hecha por y para lesbianas ha estado muy influida por los discursos anti-pornografía del feminismo. El movimiento lésbico se articuló como tal dentro de los movimientos feministas de las últimas décadas del siglo XX. La ola anti pornografía que impregnó los discursos del feminismo estadounidense, desde finales de la década de los 70[828], así como el hecho de que el movimiento feminista se hubiera convertido en un movimiento con exclusiones internas, propició la falta de un desarrollo de la pornografía lesbiana.[829]

Sería a mediados de los años 80 cuando emerge una pornografía producida por lesbianas y dirigida a lesbianas. La mayoría eran cintas no comerciales y realizadas con bajo presupuestos, con actrices no profesionales y con escasez de medios.

Las representaciones que se dan en este tipo de pornografía nada tienen que ver con las elaboradas dentro del porno hetero. Las actrices suelen ser de diferentes etnias y sus cuerpos se suelen alejar del estereotipo pin-up que copaba tanto el cine pornográfico heterosexual, como el cine de Hollywood. Las identidades de género son igualmente performatizadas en un amplio espectro que nunca alcanzó la pornografía convencional. Así aparecen butches, femmes, andróginas,...

Desde los colectivos, locales o productoras de **lesbianas** se producía un tipo de pornografía que no entraba dentro de los canales de distribución masivos de la pornografía convencional. Este tipo de material iba dirigido a lesbianas y ponían en juego sexualidades no validadas desde la industria pornográfica. La representación de la lesbiana que se había articulado dentro del porno hetero y la neutralización del carácter subversivo de la sexualidad lésbica, se enfrentaban a representaciones que desarticulaban las estrategias puestas en marcha. La representación de una sexualidad lesbiana que no pasase por los códigos heterosexistas hacía tambalear el sistemas de

[828] En 1979 se crea el WAP (Women Againts Pornography/ Mujeres contra la pornografía) en Nueva York. Una obra que participa de los discursos antiporno se puede encontrar en: JEFFREYS, Sheila. *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Madrid: Cátedra, 1996. A estos discursos se opondrían grupos como: Feminists for Free Expression (Feministas por la libertad de espresión) o Feminists Against Censorship (Feministas contra la censura)

[829] Para un análisis en profundidad de las políticas feministas en torno a la pornografía en Estados Unidos desde los años 80 se puede consultar: OSBORNE, Raquel. *La construcción sexual de la realidad.* Op. cit.

géneros y sexualidades que funciona en la representación cinematográfica (pornográfica o no) de la industria del cine[830].

El porno hecho por lesbianas implicaba una autorrepresentación en la que se apropian de los códigos cinematográficos para subvertir los discursos y las representaciones hegemónicos. Este carácter de autorrepresentación y representación para sí mismas implica un proceso de ocupación de espacios simbólicos (en este caso el de la representación visual) y un proceso de autoafirmación de la diversidad. Frente a la ola convencional que inundó los movimientos gays y lésbicos en occidente a partir de los años 80, y que se agravó con la crisis del SIDA[831], aparecerán voces disidentes que rechazarán las estrategias de asimilación del sistema dominante. Ante la heterosexualización[832] de los grupos de gays y lesbianas, van a surgir voces disidentes que rechazarán la concesión al sistema hegemónico y la normalización e incorporación a un sistema que de hecho les excluye.

En el caso de las series de películas realizadas en torno a clubs concretos como el BurLezk en San Francisco, los espectáculos entraban más dentro de la performance paródica que de la recopilación de espectáculos de striptease habituales. En este tipo de trabajos, se jugaba con los roles striper y cliente/a de forma tal que se evidenciaban los mecanismos de producción de la erótica dentro de un contexto que subvertía el código heterosexual. La parodia y el humor unidos a la subversión de géneros e identidades.

Algunas de las stripers aparecían en escena **performativizando la masculinidad o la femineidad** y rompiendo la lógica de los roles de género. Versiones *camp* de los mecanismos de producción de sexualidades. Una habitual de estos espectáculos en la década de los 80 era Shelly Mars [✪296]. Su show consistía en una performance de la masculinidad y el striptease, en un trabajo deconstructivo postpornográfico. Asimismo en este tipo de espectáculos se combinaba la representación del sexo con el sexo seguro, la parodia de diferentes estereotipos heterosexuales (Shelly Mars ridiculizaba al macho y otras lo hacían con Marilyn), utilización de juguetes sexuales y representaciones de S/M (una de las tipologías de sexo bizarro dentro de la industria heterosexual).

Una característica de todas estas producciones era el **carácter político** de las mismas. Existía un background en el que la militancia se combinaba con el sexo de manera que resultaban inseparables. Al mismo tiempo que se representaba sexo se sabía que se estaba haciendo política. Esto va a estar presente en la postpornografía en tanto que se evidencian las políticas implicadas en los sistemas de representación. Sería un paso más desde el eslogan feminista de "lo personal es político", del lésbico "lo sexual es político".

La aparición del vídeo, el consecuente abaratamiento de costes en la producción y el hecho de que no se contase con pornografía para lesbianas, cuando ya había grupos

[830] La industria del cine es la que ocupa nuestra atención en este momento, pero ese hecho es aplicable a todos los sistemas de representación, a través de la imagen o no, que articulan los códigos de comprensión y ubicación en la sociedad en su conjunto, y que mantienen el sistema de exclusiones a lo largo del tiempo.

[831] Con el Sida algunos discursos antiporno vieron confirmadas sus teorías en torno a los riesgos del sexo fuera de la relación monogámica impuesta desde los criterios conservadores del heterosexismo

[832] Esta heterosexualización tiene que ver con la asunción de roles de género acordes con el sistema heterosexista, poniéndose en evidencia cómo se gestiona la heterosexualidad a partir del género, de los contratos sexuales normativos, de la monogamia, y de todo un aparataje político social que pone el acento en las interrelaciones por las que la heterosexualidad se constituye a sí misma.

que reclamaban una pornografía diferente[833], hicieron que saliesen al mercado algunas películas hechas por y para lesbianas a partir de mediados de los años 80. Ya había aparecido *Private Pleasures and Shadows* (O.Wow, 1960) de la productora Fatale Media, el primer vídeo comercializado con este tipo de pornografía. De la misma productora surgieron otros títulos en la misma línea: *Suburban Dykes* (Debi Sundahl, 1991) [✪297], *Hungry Hearts* (Nan Kinney, Debi Sundahl, 1989), *How to Female Ejaculate* (1992), *Dress Up for Daddy*, *Clips*. En estos trabajos se combinaban películas con narrativas en torno al juego de roles, escenas de S/M, sexo seguro o grabaciones de los striptease y actuaciones del pub BurLezk de San Francisco, como *BurLEZk Live!* (Nan Kinney and Debbie Sundahl, 1987) y *BurLEZk II*. Producían, en cualquier caso, unas representaciones que sugerían subjetividades diferentes en torno a sexualidades disidentes.

Ya en la década de los 90, *Fatale Media* produce su mayor éxito *Bend Over Boyfriend* (1998), un vídeo realizado por dos educadores sexuales que explicaban una práctica hasta el momento inusual: una mujer penetrando a su pareja, hombre, con arnés y dildo. Posteriormente ha seguido produciendo cintas como *Take Her Down! Lesbian Erotic Oil Wrestling Party* (Sondra Goodwin, 2002), nominada en los AVN Awards en el 2004, en la categoría de "Mejor especialidad".

En el 2000 producen *Full Load* (Barbara DeGenevieve, 2002) [✪298], una cinta compuesta por diferentes cortos de corte Queer, que veremos más adelante y que evidencia la conexión entre la pornografía lésbica, gay y trans y la postpornografía.

La producción de pornografía lésbica ha sido, en cualquier caso, inferior a la gay. Aparte de las cuestiones en torno al feminismo antipornografía que hemos comentado, existen otras razones para esta diferencia: por un lado, el hecho de que las lesbianas han dispuesto de peores medios económicos que los gays[834] y, por otro, que la producción de cine pornográfico no sigue en este caso derroteros diferentes a los del cine no pornográfico, donde la producción de películas realizadas por mujeres es considerablemente inferior a las realizadas por hombres.

Otra característica de la pornografía lesbiana es la referida al **sexo seguro**. Desde comienzos de los 90 se integraron prácticas de sexo seguro y surgieron vídeos educacionales que eran también pornográficos. Un ejemplo de ellos lo tenemos en*: Well Sexy Women* (The Unconscious Collective, 1992), *Safe Is Desire* (Debi Sundahl, 1993), *She's Safe!* (1993). La razón de que desde los colectivos de lesbianas se asumiese esa función respondía al vacío gubernamental de información. Pasado el tiempo se ha visto cómo sigue siendo un colectivo que no es considerado en los análisis epidemiológicos ni en las campañas preventivas de los diferentes gobiernos[835].

Otra productora: House of Chicks, ha producido algunos **vídeos instructivos** como: *How to Find Your Goddess Spot* (1998) o *The Magic of Female Ejaculation* (1992), sobre el punto G o la eyaculación femenina.

---

[833] "Sex Issues", *Heresies*, vol. 3, num. 4, Issue 12, 1981. Este número de la revista Heresies se dedicó exclusivamente a la sexualidad y fue el primer manifiesto contra las posturas antipornografía del feminismo de grupos como WAP.

[834] Igual que lxs heterosexuales, lxs homosexuales sufren el sexismo a la hora del acceso al ámbito profesional o la remuneración por el trabajo realizado.

[835] En los folletos informativos que se reparten desde el Instituto de la Mujer para la práctica de sexo seguro no aparece ninguna información para lesbianas.

SIR Video es otra productora que comenzó con películas de porno heterosexual no convencional y que más tarde se pasa a pornografía lesbiana, llegando a ganar en el 2001, con *Hard Love/How to Fuck in High Heels* (Jackie Strano, Shar Rednour, 2000) [✪299], como mejor película de chicas en los AVN Awards.

El hecho de que este tipo de pornografía se esté incluyendo dentro de categorías específicas, en este tipo de eventos, refuerza la idea de que se trata dentro de un género más en el contexto de una industria pornográfica que es heterosexual. Pero lo cierto es que la industria pornográfica en la actualidad es heterosexual y el cine pornográfico comercial es heterosexual mayormente (aunque el porno gay ya ocupa una buena parte de los beneficios generados por la industria).

Los **recursos formales** puestos en juego por este tipo de pornografía comparten con el porno hetero algunos de los presupuestos en torno a la no simulación, a los encuadres o los primeros planos, pero no se podría hablar de un seguimiento exhaustivo del código que proponía Rimmer[836] en 1984. No existe una preocupación excesiva por la veracidad, de hecho, muchas de estas cintas se produjeron en blanco y negro. Los encuadres combinan fragmentos del cuerpo que no se centran en la genitalización estilizada del porno hetero, sino que proponen centros de interés diversos. Se siguen utilizando planos detalle y primeros planos para las escenas de sexo explícito, pero los ángulos de las tomas no privilegian hasta el extremo la visibilidad [✪300]. La inclusión de prótesis continuamente desestabiliza la construcción del sexo como algo natural, de hecho la performance que se pone en marcha muchas veces nos recuerda un poco a la empleada por el S/M. Los personajes suelen representar, en bastantes películas, juegos de roles, que además conllevan la identificación de la espectadora con ambos personajes, pues se suele acompañar con cambios en el punto de vista que lo faciliten. Las representaciones corporales son diversas, así como las relaciones sexuales que se dan dentro de los argumentos. La iluminación, por otro lado, genera centros de interés difuso en muchas de las escenas, permitiendo una percepción de los cuerpos en las que la fragmentación se desliza espacialmente y simbólicamente.

Los **canales de exhibición** de este tipo de pornografía difieren de aquellos utilizados dentro del cine pornográfico comercial, tal vez, esta circunstancia ha propiciado el que la postpornografía se genere a partir de las producciones localizadas en sexualidades que permanecen en el margen del discurso hegemónico de la sexualidad.

7.1.1.3.- Pornografía Gay

El cine pornográfico gay ha tenido una historia paralela al cine pornográfico hetero. Contó con escenas en las famosas Stag que se exhibían en reuniones o salas de teatros con público masculino. Generalmente estas escenas se correspondían con incidentes, dentro del contexto general de la representación de la heterosexualidad. En los años 60, dentro del cine underground, cuenta con films como *Scorpio Rising* (1964) de Kenneth Anger o *Blow Job* (1963) de Warhol, donde se daban representaciones explícitas de la homosexualidad. Y será en la década de los 70 con *Boys in the Sand*

[836] RIMMER, Robert M. Op. cit.

(1971), de Wakefield Poole, [✪301] una película hardcore, cuando dé comienzo la industria del cine porno gay. Al mismo tiempo se mantenían los loops en los teatros de porno especializados para gays. Productoras como Jaguar y P.M. Productions comenzaron a producir porno gay hardcore.

La estrategia del porno heterosexista en relación a la pornografía **gay** ha sido diferente a la seguida con respecto a la pornografía lésbica. En lugar de desarrollar mecanismos de asimilación y neutralización dentro del porno heterosexual, ha creado siempre espacios alternativos al porno hetero. Lo que nos confirma el carácter subversivo de la representación de la sexualidad gay. No obstante esos espacios reservados para lo gay han tenido el mismo efecto que para la representación lesbiana dentro del porno heterosexual: Se produce una asimilación a los mecanismos de representación heterosexuales. Los actores porno gay funcionarían de la misma manera dentro del porno heterosexual. De esta manera se excluyen, incluso dentro de la pornografía gay, algunas representaciones de la sexualidad gay y de la subjetividad gay.

El carácter político que podían tener algunas de las películas del comienzo de la producción del porno gay fue desapareciendo de escena y se han ido sustituyendo por versiones estilizadas y estetizadas que responden a la industria del sector y se venden como productos más asimilables por el sistema heterosexista. No obstante hay una parte de la producción gay que, aunque se ha ido incorporando a la industria y a sus requerimientos de homogeneidad, ha supuesto un planteamiento diferente a los dispositivos del sector. Así por ejemplo, la producción de representaciones de sexo seguro implica la inclusión de la enfermedad de manera metafórica (igual que en el porno lésbico), cuestión esta con la que el porno hetero no ha conseguido defenderse. No obstante la inclusión del sexo seguro tanto en el porno gay como en el lésbico y la ausencia en el porno hetero supone la representación moderna de la patologización de las sexualidades no normativas, es decir, no heterosexuales.

Películas como las realizadas por Andy Warhol o Kenneth Anger supusieron la inclusión en el imaginario colectivo de una sexualidad denostada e invisibilizada. Los mecanismos de representación además estaban siendo controlados por gays, con lo que la representación no era una representación del otro, sino de sí mismo, con el carácter autoafirmativo que ello conlleva.

El porno lésbico no contó con un proceso paralelo por cuestiones ya comentadas: por un lado la inclusión del movimiento lésbico dentro de los movimientos feministas paralizó parte de la producción pornográfica, implicadas como estaban en el debate contrapornografía-prosexo. Otra de las cuestiones que jugaron un papel importante fue la relación de las mujeres con la economía y la dificultad del acceso a los sistemas de producción que influyeron en el hecho de que las lesbianas no produjesen volúmenes considerables de pornografía.

La rapidez con la que se fue gestando una industria paralela a la del cine pornográfico hetero, tenía que ver, entre otras cosas, con el hecho de que la comunidad gay estaba muy fusionada desde los altercados de Stonewall en 1969. Ante los ataques policiales y la persecución gubernamental se habían creado redes, que suponían un entramado organizado, donde un producto como la pornografía podía prosperar[837].

[837] Las lesbianas en cambio, fusionadas como estaban en el feminismo con heterosexuales no acababan de tener una plataforma de acción mínimamente estructurada. Aparte de la exclusión de las mismas, por ser mujeres, de los espacios de decisión, gestión y producción públicos y económicos.

La comunidad gay había sido estigmatizada a partir de su sexualidad, por tanto la representación de la misma suponía un ejercicio de reconocimiento, de validación y de disidencia.

Los fuera de campo, las iluminaciones confusas, la justificación de la escena sexual en la narrativa, los planos medios,... fueron siendo sustituidos por elementos que ayudaban a conseguir representaciones más explícitas. Cuando el vídeo se instaló dentro de la industria del porno convencional, también lo hizo dentro del porno gay. Se abarataban los costes, se podía producir más material y se comenzaba a consumir en otro espacio: el doméstico. Una vez que el sexo vuelve al espacio privado a mediados de los 80, las productoras que habían trabajado con pornografía heterosexual invierten en el mercado del porno gay y los teatros desaparecen.

La pornografía gay fue variando las representaciones de los actores que trabajaban en sus películas. Al principio de los años 70 no existía un tipo de cuerpo estereotipado en exceso más que por el hecho de la edad, y que estuviera sano y que tuviera un pene grande, lo que eran características comunes al porno hetero. A partir de comienzos de los 80 aparece un prototipo de chico inspirado en los anuncios de Calvin Klein: jóvenes, elegantes, pulcros. Estos jóvenes musculados estaban muy cercanos a la representación del hombre heterosexual del porno. Chicos jóvenes que solían coincidir en escenas con hombres mayores, incidiendo en la figura del homosexual mayor rodeado por efebos. Se ha agudizado, asimismo, el prototipo de hombre rudo, protector, fuerte, con vello, que incide en la idea de virilidad, de héroe de película de aventuras urbanas, que viene a ofrecernos la protección necesaria ante la inseguridad general e informe (que es el argumento esgrimido por los gobiernos desde los años 80, agudizado en el 2001, para fortalecer el sistema de poder en el que nos hayamos insertxs).

Algunos títulos de mediados de los años 80 serían: *Sailor in the Wild* (William Higgins, 1983) [✪302]; *The Bigger the Better* (Matt Sterling, 1984) o *Powertool* (John Travis, 1986).

Para entonces ya se han establecido algunos roles **estereotipados** en la representación del cuerpo homosexual. Los actores musculados y con grandes penes suelen ser los que penetran. Era habitual que este tipo de actores fueran heterosexuales, y trabajaran "sólo por dinero" en la pornografía homosexual. Este argumento les redimía del hecho de mezclarse con homosexuales y la puesta en escena ayudaba a la configuración del homosexual como identidad pasiva, lo suficientemente poco hombre como para ser penetrado como una mujer.

Esto confirma dónde se encuentra localizada la falla del homosexual, en ser penetrado, valor que se va reconstruyendo, en parte, gracias a la pornografía. El cuerpo "viril" del porno hetero pasa al porno gay sin que esto produzca ningún desajuste en sus deseos. La representación del que hace el rol de hetero (no sólo concernía a los deseos de los actores, sino que también se actuaba la heterosexualidad dentro de la pornografía gay) es a partir de rasgos definitorios de la masculinidad, como los músculos o el tamaño del pene, que hemos comentado, el atractivo es algo que también le pertenece, así como su posición en las escenas sexuales, colocándose siempre en la parte superior. Aparece en pantalla como el hombre por antonomasia, el gran follador, al que no pueden resistirse ni mujeres, ni gays.

Lo que se produce con esta figura dentro del porno gay es la relación activo/pasivo dentro del sexo. La sexualidad se constituye así como un juego de poderes, poderes que se establecen en relación a una diferencia que o bien es de sexo o

bien de género. Lo que está de fondo es la asimilación de la representación gay a la representación femenina. El hetero que aparece en estas películas no está *follando* con un hombre, sino con un gay (algo muy parecido a la mujer, porque le gustan los hombres y pierde así su virilidad), por tanto, no se convierte en gay, no pone en evidencia su heterosexualidad. Es una manera de representar la sexualidad como un acto de poder y una forma más de evidenciar el pensamiento hetero[838].

En los **años 90** hay un nuevo cambio dentro de la producción de porno gay. Las políticas dentro de la comunidad van cambiando y a los años duros y conservadores de los 80 le sigue una década donde los movimientos queer planteaban cuestiones a los sistemas de representación de la sexualidad. Se diversificaron los tipos de cuerpos que aparecían en escena, volvió a aparecer el vello,...se abandonaba de alguna manera el cuerpo de héroe de Hollywood, que salvaría de la depravación a los valores de la moral más tradicional. No deja de ser paradójico el hecho de que este estereotipo se infiltrase dentro de una producción de sexualidades marginadas.

El rango de edad de los actores también se diversificó, igual que lo hizo la etnia de los mismos, los roles se intercambiaban y se relajaban. No obstante los estereotipos seguían funcionando y las productoras trabajaban con el prototipo de hombre fuerte, joven, blanco, sano,... y esto le reportaba importantes beneficios.

A partir del **2000** se multiplican los subgéneros del cine pornográfico gay e Internet proporciona una nueva plataforma de exhibición y producción. La interactividad va a ser la gran baza de esta nueva manera de representación y en el ciberespacio la estructura no deja de ser tan fija como lo ha sido dentro de los circuitos comerciales.

Un caso aparte de pornografía gay la constituye el S/M, del que hablaremos más adelante.

7.1.1.4.- Pornografía Transexual

La pornografía realizada por y para transexuales tiene un componente activista que la hace más cercana a la postpornografía que las revisadas hasta ahora. Estas producciones se realizan dentro de un contexto politizado y queer de transformación de la sexualidad a partir de su representación, con estrategias de reapropiación, citación y redefinición de lo que es excitante y de lo que no.

El primer vídeo pornográfico que contó con un transexual FTM fue el del director Christopher Lee, *Alley of the Tranny Boys* (1998) [✪303], ya a finales de los años 90. La estrategia del trabajo de Lee es mostrar actos que no han sido erotizados. En esta película de 1998, se reapropia de la estética del cine porno gay de 1970 para ofrecer una visión diferente de lo que un hombre transexual puede o no actuar en relación al sexo. Otra de sus películas *Sex Flesh in Blood* (1999) está rodada sólo con hombres negros. Lee rompe con los estererotipos de género, sexo, etnia, y hace una apuesta por la representación de los deseos desde la transexualidad.

Paralelas a estos trabajos aparecen propuestas como las de Del La Grace Volcano (*Pansexual Public Porn,* 1998) [✪304] o Charles Lofton (*Look of Love,* 1996) donde la fluidez de géneros y los posicionamientos abiertos plantean caminos

[838] WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Op. cit.

para escapar de la dicotomía de la representación y la sexualidad. Estos últimos ya dentro de los planteamientos de la postpornografía.

7.1.2.- Porno hecho por mujeres// para mujeres y parejas // Porno Feminista

Refería Williams en 1990, en el contexto de las guerras entre el feminismo antipornografía y el pro-sexo:

> *"(...) with mass-market romance fiction for women growing sexually more explicit; with hard-core film and video pornography aimed formerly only at men, now reaching a "couples" and even a new women's market; with women directors like Candida Royalle beginning to make a decidedly different kind of heterosexual hard-core video; and with the emergence of a renegade lesbian pornography celebrating sadomasochistic fantasy, these pat polar oppositions of a soft tender nonexplicit women's erotica and a hard, cruel, graphic phallic pornography have begun to break down."*[839]

Es en este contexto en el que se va a desarrollar un nuevo movimiento de porno para mujeres, desde presupuestos feministas y que parte de mujeres que trabajan dentro de la industria del sexo. Muchas han sido las que han participado en la gestación de esta nueva manera de hacer porno y quizá de las más relevantes e influyentes, aún a día de hoy, sea Candida Royale.

En 1983 se formaba un grupo de concienciación de mujeres pornógrafas llamado *Club 90*, grupo que se considera el comienzo del porno feminista. De las cuestiones abordadas dentro del grupo y la colaboración con el grupo feminista de arte *Carnival Knowledge,* surgió una performance que se denominó*: Deep Inside Porn Stars* (Franklin Furnace, Nueva York, 1984) [✪305]. Pero ¿qué era lo que hacía que estas mujeres se reunieran para hablar de sus experiencias en la industria del sexo y qué objetivos perseguían en aquellos momentos que les hizo emprender una pornografía diferente?

> *"Now that women are finally allowed to have a sexuality, we are looking for stimulus. Women are saying, "Okay, now let's look at a film." Well, now is the time to start making films for women. That doesn't just mean quality and scripts. It means what's the sex all about."*[840]

La empresa no era precisamente pequeña si de lo que se trataba era de darle la vuelta a décadas de una representación sexual que ha seguido desde los comienzos prácticamente los mismos preceptos en relación a de qué iba eso del sexo. Una empresa que además resultaba ser más política de lo que podía parecer en un principio. El movimiento antipornografía, que hizo confluir a la derecha más reaccionaria con el feminismo más conservador, se iba convirtiendo en un monstruo que trataría de llevarse por delante, no sólo cualquier representación pornográfica, sino a todas aquellas mujeres que trabajaban en la industria del sexo. En ese contexto surge un movimiento

[839] WILLIAMS. Linda. *Hard Core*. Op. cit., p. 6.
[840] Candida Royalle en: FUENTES, Annette; SCHRAGE, Margaret. "Deep inside porn stars. Interview with Veronica Hart, Gloria Leonard, Kelly Nichols, Candida Royalle, Annie sprinkle, and Veronica Vera." *Jump Cut*: *A Review of Contemporary Media,* 32 (April 1987), pp. 41-43.

contrario pro-sexo, al que van a pertenecer este grupo de mujeres feministas de la industria.

> *"We're not necessarily a political force, but we have our own political views, and each of us is a reflection of porn whether we're in or out."*[841]

La necesidad de una nueva aportación a la industria del porno se había hecho evidente, con la entrada del vídeo en escena.

> *"Video had made it possible to view sexually explicit movies safely at home, precipitating an explosive expansion of the audience for such movies among men, women and couples. This, in turned, fueled a new round of social hysteria, echoing that of a decade earlier, when porn first became legal, with both the religious right and the feminist "left" decrying its effect on society."*[842]

La audiencia cambió e incluyó dentro de sus filas a mujeres y parejas (de un estudio realizado por la AVN, ya al final de la década, en 1989[843], se desprendía que el 29 por ciento de la clientela son parejas y el 15 por ciento mujeres). La lógica de la producción también había cambiado, ya no hacían falta grandes presupuestos o contar con el respaldo de una gran productora para producir pornografía,... en este contexto ya se estaba consolidando el porno que se denominaría porno para mujeres, erótica para mujeres o pornografía dirigida a parejas. El negocio dio un giro que permitió poner en práctica otras políticas.

Candida Royalle[844], actriz porno desde 1980, en 1984 funda la productora *Femme Productions*, en orden a atender a la nueva clientela de la industria pornográfica que había surgido a partir de la aparición del vídeo y de los nuevos modos de consumo, distribución y exhibición a los que había dado lugar. Orientada a esta nueva audiencia, la pornografía que promueve Candida Royalle se nutre de historias donde sigue teniendo relevancia la narrativa, bandas sonoras cuidadas y una iluminación que la alejan a veces de los cánones del hardcore. Este tipo de productos se asemejan sobremanera a las producciones que tenían lugar en la década de los setenta y que se estrenaban en los cines públicos. Con buenas actuaciones y un presupuesto que la mayoría de sus competidoras convencionales se podrían permitir, su productora se anuncia como erótica, con una ausencia total de, por ejemplo, la clásica escena convencional de la eyaculación sobre el rostro de la actriz.

> *"I like to think that my work takes more of a holistic approach to sexuality and lovemaking. I like to pull away from the obvious hard-core and get to the more subtle nuances of lovemaking. And I like to avoid the word*

[841] Veronica Hart en: FUENTES, Annette; SCHRAGE, Margaret. "Deep inside porn stars. Interview with Veronica Hart, Gloria Leonard, Kelly Nichols, Candida Royalle, Annie sprinkle, and Veronica Vera." *Jump Cut*: *A Review of Contemporary Media*. Op. cit.
[842] HARTLEY, Nina; LEVINE, I. S. *Nina Hartley's Guide to Total Sex*. NewYork: Penguin Group, 2006.
[843] Citado en: MCELROY, Wendy. *XXX: A Woman's Right to Pornography*. New York: St. Martin's Press, 1995.
[844] http://www.candidaroyalle.com/ (Consultado 09/11/2011)

> *romance, because I want to get away from the conception that women need romance as part of having sex."*[845]

Candida Royalle ha apoyado, junto con otras trabajadoras de la industria del sexo como Gloria Leonard, Veronica Hart, Veronica Vera o Annie Sprinkle, los derechos del trabajo sexual en momentos en los que se estaban enardeciendo las luchas contra la pornografía. Con ellas ha colaborado en numerosas ocasiones, como cuando creó la Serie de cortos dirigidos por dichas profesionales.

Otra de las características de su productora es la lucha continuada y la participacion en diferentes campañas en promoción del sexo seguro. En su estudio ésta es una norma que no incumple más que cuando las personas que representan la escena son amantes en la vida real. Esta política del sexo seguro fue implantada en 1986 como una manera de proteger a su equipo y como una forma de educar en el sexo seguro, haciendo caso omiso al pacto de silencio que se produjo, entre el estado y parte de la industria del sexo, en relación al Sida.

Siempre intentando construir narraciones diferenciadas de la norma hardcore del porno convencional, Royalle ha evitado las obligatorias escenas lésbicas en su pornografía dirigida a mujeres y parejas heterosexuales.

> *"I reserve scenes between women for scripts where it has a purpose and between actresses who truly are lesbian or bisexual."*[846]

En 2007, la productora de Candida Royalle lanzaba Femme Chocolat "Erotica of a Different Flavor", una nueva línea pornográfica que intentaría ser étnicamente diversa. *Afro Dite Superstar* es su primera película, con Simone Valentino que ganó el *Best New Star* en los Feminist Porn Awards (Premios del Porno Feminista) en 2007 [✪306].

Royalle es también propietaria de una línea de juguetes sexuales: *Natural Contours* [✪307]. Como en su productora, sus objetivos se enmarcan dentro de una línea de creadoras que han dedicado sus esfuerzos y sus conocimientos de la industria del sexo para ofrecer información y estrategias que maximicen el placer de las mujeres.

> *"My inspiration is in giving women permission, and helping them really achieve sexual empowerment and fulfillment. I wanted to reach all those women who are afraid to go into adult stores. They deserve access to toys or movies that are great for them."*[847]

Otras de las mujeres que se ponen a trabajar en la misma línea fueron Bonnie Atlas, Svetlana, Roberta Finnley o **Nina Hartley**[848].

---

[845] Candida Royalle en: MCELROY, Wendy. *XXX: A Woman's Right to Pornography*. Op. cit.
[846] ROYALLE, Candida. *How to Tell a Naked Man What to Do. Sex Advice from a Woman Who Knows*. New York: Simon & Schuster, 2004, p. 10.
[847] Candida Royalle en: SEMANS, Anne; WINK, Cathy. *The Good Vibrations Guide to Sex. The Most Complete Sex Manual Ever Written*. San Francisco: Cleis Press Inc., 2002. (Primera edición: 1994), p. 159.
[848] http://www.nina.com/ (Consultado 10/11/2011)

Hartley, actriz porno y bailarina erótica, directora de porno y escritora, activista pro-sexo, formada en el feminismo intelectual de los setenta, comenzó a producir y protagonizar una línea de vídeos de educación sexual[849] para Adam & Eve en 1984 (*Nina Hartley's Guide to Better Cunnilingus* y *Nina Hartley's Guide to Better Fellatio* fueron sus primeras películas) [✪308]

> *"As a woman and a feminist, I developed my own sexual politics from the ideas of others and my own life experience. They're simple in theory but not always easily applied. They require rigorous honesty and a willingness to learn."*[850]

Aprender ha sido una de las palabras clave en la evolución de su trabajo, como terapeuta sexual hardcore. En su página, a través de vídeos y fotografías, muestra técnicas sexuales.

> *"Her goal is to infuse pornography with a fresh approach that provides it with a larger context of music and movement, body humor, and theatrical flair."*[851]

Nina Hartley, junto con otras trabajadoras sexuales, emprendían campañas anti-censura en lo que denominaron las guerras sexuales de los ochenta. Éstas habían creado un cisma en los movimientos feministas que perduraría a lo largo de las décadas, pero que se suavizó gracias a la pornificación de la cultura popular a lo largo de la década de los noventa.

> *"The censorious presence of feminist theorists telling you that missionary-position sex is patriarchal and oppresive is no more constructive in the bedroom than that of puritanical clerics telling you that anything else is lewd and improper. Just settle in and enjoy it."*[852]

Las propuestas de Hartley tienen que ver con la conexión emocional que proporciona el contacto físico. Un contacto sin límites y que va más allá de la piel de lxs participantes, una conexión con la propia existencia y el universo, como haría más adelante Annie Sprinkle.

> *"All through life, emotional connection starts with physical contact, though the dominant "romantic" conception of relationships as constructed by our culture insists otherwise. When we open up our exploration of sex, we find it infinitely more complex and nuanced than we ever imagined. Many forces are in play when we allow ourselves to be sexual, and we need to be aware of their influences. While sex itself may be "natural", in humans, all sexual behavior is learned."*[853]

---

[849] http://vivid-ed.com/ es la nueva línea de Vivid Entertainment Group, la versión convencional de la educación sexual desde el porno.
[850] HARTLEY, Nina; LEVINE, I. S. *Nina Hartley's Guide to Total Sex*. NewYork: Penguin Group, 2006.
[851] MCELROY, Wendy. *XXX: A Woman's Right to Pornography.* Op. cit
[852] HARTLEY, Nina; LEVINE, I. S. *Nina Hartley's Guide to Total Sex*. Op. cit.
[853] Ibidem.

7.1.3.- Alt Porn / Porno alternativo / indie / kinky

Las categorías de la pornografía que desafía algunos de los presupuestos del porno convencional y que se presenta como alternativa independiente comienzan a enmarañar el territorio claro de los géneros clásicos del porno y de las clasificaciones estáticas de la industria que ha gobernado su evolución hasta los años noventa.

Con la entrada en el nuevo siglo, con Internet instalado en el centro de una cultura de la información y la comunicación dominada por lo individual, el amateur y los visual, los territorios se vuelven confusos y resbaladizos. Definir lo que se nos presenta como Alt Porn, es complejo, sobre todo porque la etiqueta se aplica a producciones que están muy alejadas unas de otras, no ya en los modos de producción, en la estética o en la estructura económica, sino también en los presupuestos de los que parten.

Vamos pues a establecer dos polos que entendemos se encuentran opuestos en el prisma político-estético en el que nos venimos manejando. Uno de ellos quedaría establecido por páginas web como *Suicide Girls*[854] [✪309] y, en otro, nos encontramos con propuestas como las de la página *Indie Porn Revolution*[855].[✪310]

Para cada uno de estos polos nos encontramos con definiciones diferenciadas, que dan cuenta, por un lado, de la confusión terminológica, por otro, de la polivalente etiqueta que resulta ser lo alternativo; y de cómo la lógica del porno mainstream está omnipresente en todas las formulaciones que pretenden hacer algo "diferente". Asi:

> *"(...) "alt-porn" (alternative and often female friendly pornography channelled through the internet, born out of audience boredom with the predictability of industrial production values), performers tend to form part of subcultures such as skaters, Goths or punks (indicated through fashion, style and body modifications such as tattoos and piercings)."*[856]

En este caso tendríamos una definición que nos lleva a interpretar que el Alt Porn se apoya en una estética alternativa a la estética tipificada del porno convencional, una estética dirigida a la lógica de la tribu urbana (podríamos decir de la tribu virtual) y que tiene unos preceptos estéticos específicos que la alejan de lo que sería la estética "alternativa" del prolífico amateur que nos encontramos en la red. Entendemos también que en este contexto alternativa es indie, y que hunde sus raíces más en un concepto pop de la cultura de la música y de la nueva juventud informatizada.

Por otro lado nos encontramos con que se utiliza el término de *Alt Porn* para referirse a:

> *"The terms, "indie" and "alt" porn are regularly used to denote – and often to criticize- the ways in which queer, activist, and alternative sex cultures have increasingly become commercialized, and, as a result, less independent and less alternative."*[857]

---

[854] http://suicidegirls.com/
[855] http://www.indiepornrevolution.com/
[856] REES-ROBERTS, Nick. *French Queer Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, pp. 139-140.
[857] ATTWOOD, Feona (ed.). *Porn.com*: *Making Sense of Online Pornography*. Op. cit., p. 94.

Es complicado, por tanto, tratar de establecer las características que tienen en común el abanico de posibilidades que entran dentro de lo que se autodenomina *Alt Porn*. Dado que vamos a referirnos al porno queer más adelante, nos centramos ahora en la primera vertiente de este tipo de nueva pornografía que, sin dejar de ser del todo mainstream, se desplaza por los derroteros de la pornografía independiente.

Si rastreamos los comienzos de estas últimas propuestas, nos encontramos con un tipo de pornografía que, como hemos comentado, tiene mucho que ver con la estética de las tribus urbanas en muchos casos, y con una reapropiación de la figura de la *pin up* que se pusiera de moda en los años cincuenta y que se lanzó a la fama de la mano de Bettie Page, Alberto Vargas, Marilyn Monroe, Hollywood y las tropas norteamericanas. Pero las nuevas pin up no vienen de la mano del glamour, sino que incorporan una serie de mixtura estética que las hace un nuevo especímen dentro de la industria del softcore.

> *"A style that employed vintage fashions and the pin-up look mixed the punk and goth subculture of tatoos and piercing became increasingly evident among youth women in various alternative music scenes during the 1990s."*[858]

Esta novedad en la estética juvenil vino al mismo tiempo que la aparición del *alt porn*, que se convertiría rápidamente en un éxito gracias a Internet. En 2001 se inauguraba la página de ***Suicide Girls*** **(***Beautiful naked girls with tattoos*), un compendio de fotos y perfiles de chicas jóvenes, que se establece como un canto a la belleza alternativa (de chicas) y a la pornografía softcore convencional. Y que han sido el modelo para otras webs parecidas. [✪311,312,313,314,315]

La idea parte de una fotógrafa joven, Missy Suicide (Selena Mooney) [✪316], que comenzó a fotografiar a jóvenes de varias subculturas y escenas musicales y que admite estar influida por la estética pin up de Alberto Vargas. La empresa se pone en marcha en 2001 con dos socios: Sean Suhl y Selena Mooney.

Lo cierto es que todas las Suicide Girls tienen una estética alternativa, con su combinación de tatuajes, piercings, pelo de colores y, habitualmente, todas muy jóvenes, blancas y delgadas (lo que ha servido de argumento para muchas de las críticas que ha recibido en relación a su condición de alternativa).

Quizá es el funcionamiento de la propia página lo que sí resulta alternativo. Cada chica cuenta con un perfil extenso dentro de la página, donde podemos acceder a aspectos como qué les pone, su signo del zodíaco, cuándo perdieron la virginidad, qué intereses tienen o cuántos tatuajes y dónde, así como sus gustos sobre música, películas, libros, programas de televisión o artistas. Aparte de estas cuestiones referidas al perfil, la página funciona como una red social donde cada chica dentro de su perfil adjunta sus fotografías, vídeos, su blog, sus amigxs, los grupos a los que pertenece, sus chicas y fotos favoritas y los testimonios de aquellxs que han visitado su página. Estas secciones están plenamente controladas por las chicas, lo que no significa que no puedan ser expulsadas de la página principal si no cumplen con algunos de los requisitos exigidos.

Se presentan como la alternativa a *Playboy*, para un público femenino y masculino que está en desacuerdo con los ideales de la sexualidad de la cultura dominante. La página recibe del orden de cinco millones de visitas al mes, y dicen tener cientos de miles de subscripciones. También cuentan con una línea de ropa. En la página se puede acceder a información sobre el equipo de trabajo. Las chicas son

[858] MOORE, Ryan. *Sells Like Teen Spirit: Music, Youth Culture, and Social Crisis*. New York: New York University Press, 2009, p. 193.

suicide girls y tienen colgadas sus fotos y sus vídeos, donde las podemos ver desnudas o con poca ropa, mientras que los chicos no tienen este tipo de presentación.

Como señalan en su propia página:

> *"The site mixes the smarts, enthusiasm and DIY attitude of the best music and alternative culture sites with an unapologetic, grassroots approach to sexuality."*[859]

En la misma línea que *Suicide Girls*, ambas con sistema de cobro para acceder a todo el contenido de la web, estaría la página de *Gods Girls*[860] [✪317], su principal competencia en el mercado, que sigue prácticamente la misma línea que la anterior, en la presentación de las chicas, los perfiles, la red,..., con tres categorías específicas a la hora de buscar el perfil de una chica: *DIY*, *Hardcore* o *Sólo grupo de chicas*. El contenido de esta página es más sexualmente explícito que el anterior, que se mantiene dentro de lo que llamaríamos softcore [✪318]. Su carta de presentación en la red:

> *"We go from pretty girl next door to glam super vixen, from real homemade rock n' roll amateur porn to the most high-end, high-quality glamour and erotica photos of alt girls that you will find on the internet."*[861]

Las cuestiones que destacan en su página son: el tipo de chicas y su aspecto alternativo, con tatuajes, piercings, colores de pelo diferentes,... , la variedad de los contenidos, que los alejan del stándar de otras páginas, la interactividad, cómo las chicas participan en foros, en webcams, actualizan sus fotos diariamente, chatean, cuentan lo que sucede en sus vidas y se interesan por lo que les interesa a lxs miembrxs. Entrar en *Gods Girls* es entrar en una comunidad virtual de artistas, modelos, fotógrafxs,... Otro de los atractivos que presentan es contar con fotografías hechas por las propias chicas, "Raw. Real." como destacan en la web, así como una sección dedicada al fetichismo. Al mismo tiempo dicen diferenciarse del resto por ser una empresa pequeña, que se preocupa por lxs miembros de esta comunidad sexual. Como decimos, entre la pornografía maintream y las propuestas alternativas. De hecho en la misma página de la empresa se encargan de señalar que no son tan alternativas como para asustar a lxs posibles consumidorxs.

> *"Maybe you're not sure if you're really into girls with body mods or wild hair and you need to be eased into our crazy world. Don't worry. There's still plenty easygoing sweethearts here that the casual observer could mistake for the girl next door. "Alt" doesn't just mean piercings, tattoos and purple hair. For most, it represents a different way of life, a different way of thinking and a freedom of sexuality than "mainstream" culture might not be so keen upon. You don't have to have a tattoo to represent the alternative side of the street."*[862]

Otras páginas webs que se autodenominan porno alternativo serían:

[859] http://suicidegirls.com/about/ (Consultado 24/03/2012)
[860] http://www.godsgirls.com/ (Consultado 26/06/2012)
[861] http://www.godsgirls.com/ (Consultado 29/06/2012)
[862] http://www.godsgirls.com/ (Consultado 29/06/2012)

Abbywinters[863], desde el año 2000 y bajo la premisa de chicas reales, accedemos a un web de fotografías y vídeos de chicas jóvenes, con una cuidada iluminación natural en todas las escenas y localizaciones en exteriores e interiores bastante cuidados. Las categorías principales son: solo, girl-girl, masturbación o fetichismo (con las subcategorías de blondes, redheads, hairy, glasses, big bum, small bum[864]), categorías que nos recuerdan sospechosamente al porno mainstream.

Otra página que se anuncia como porno alternativo es *Burning Angel*[865], fundada en 2002 por Joanna Angel, ofrece fotografías y vídeos hardcore al estilo de la pornografía convencional, pero con actores y actrices con una estética en la que abundan los tatuajes, los piercings y estilismos indie. Una página donde se puede acceder al porno más convencional (al contrario que en éste, de nuevo asistimos a iluminaciones muy cuidadas, en clave alta, o con efectos como la noche americana) y a entrevistas con bandas de música alternativas. Como dice la fundadora de la página:

"Porn is more punk than most punk music."[866]

De lo que no podemos estar muy segurxs es de la ascendencia punk de una actriz porno que ha tenido (hasta el 2007) un contrato con una de las macroproductoras de la industria pornográfica, *VCA Pictures*. Y que es considerada por la CNBC (una de las cadenas por cable y satélite de Estados Unidos dedicada a la economía) como una de las doce estrellas del porno más populares[867]. Propietaria de su propio estudio, su red en internet se disemina en otras páginas web: JoannaAngel.com, CumOnMyTattoo.com, FuckMeInTheBathroom.com, HeavyMetalPussyParty.com, BigBoobsAreCool.com, PunkPorn.com, POVPunx.com o PunkSchoolGirls.com.

También dentro de la industria se encuentra Eon Mckai[868] [✪319], un director de porno que comenzó trabajando de fotógrafo en Suicide Girls, para ser contratado por la productora VCA Pictures, hasta que en el 2006 fue contratado por Vivid Entertainment Group para liderar un nuevo proyecto: *VividAlt*, la versión alternativa y *arty* del mainstream[869].

Algunas características van a ser comunes a estas propuestas que se mueven entre el porno convencional, softcore o hardcore y cierta estética alternativa que conecta con consumidrxs más jóvenes y que se relacionan de forma diferente con las nuevas tecnologías y con las comunidades virtuales y las redes sociales.

---

[863] http://www.abbywinters.com (Consultado 20/07/2012) La página ha sido en el 2012 ganadora del premio a la mejor Web de contenido adulto dentro de los Premios XBIZ.
[864] [rubias, pelirrojas, peludas (se refieren a que no llevan depilado el pubis), gafas, culito grande, culito pequeño]
[865] http://www.burningangel.com/ (Consultado 20/07/2012)
[866] Joanna Angel en: LANHAM, Robert. "Wearing Nothing but Attitude". *The New York Times,* May 1, 2005.
[867] http://www.cnbc.com/id/40909215/The_Dirty_Dozen_Porn_s_Most_Popular_Stars(Consultado 10/07/2012)
[868] http://www.eonmckai.com/ (Consultado 10/07/2012) Página donde se pueden ver sus producciones, así como acceder a noticias del mundo del porno "alternativo".
[869] http://vividalt.com/ (Consultado 10/07/2012)

Siguiendo a Attwood[870], podríamos citar lo que de común tienen aquellas páginas web que se presentan como *alt porn*, y hablamos de páginas web porque este movimiento nace en la red, y aunque podamos encontrar parte de sus referentes en otras manifestaciones entendemos que la red ha dado lugar a una producción suficientemente diferenciada y específica que es en la que nos interesa centrarnos para nuestros objetivos concretos. Hablamos pues de una serie de características que tienen que ver con:

La fusión entre la parte comercial y la parte de comunidad. Funcionan la mayoría de las páginas con la estructura de la red social. Perfiles personalizados con numerosa información (donde la edad de las chicas no suele superar los treinta años, estando la media muy por debajo de la de la industria pornográfica convencional), espacios de conversación e intercambio de impresiones, pensamientos, archivos (en algunos casos), actualizaciones diarias, chats en vivo, material fotográfico y audiovisual con actualizaciones continuadas, ... Al mismo tiempo se atienden las demandas del público-audiencia-miembros-clientela, con una dinámica interactiva acorde con la nueva filosofía dentro del ámbito del márketing y las ciencias del comercio.

Por otro lado, asistimos a la localización del sexo y la representación sexual en un contexto amplio que rompe las barreras entre lo sexual y lo que no lo es, donde los hobbies y las posturas sexuales preferidas se encuentran en un mismo nivel de la escala de identificación. La era de la pornificación de la cultura, a la que hemos venido siendo expuestos desde los años noventa, alcanza con estas nuevas formas de pornografía y de redes sociales un punto culminante en la construcción de la identidad y de la individualidad tan necesaria para una economía neoliberal globalizada. Las entrevistas a grupos de música aparecen en estas páginas al mismo tiempo que el último vídeo hardcore o la última entrada del blog de un artista emergente de moda.

> *"This combination of previously unrelated elements is a particular feature of new porn production; sexual and nonsexual content are mixed together and sex is located in a broader cultural context alongside music, art, and politics. In this way, sex and porn are repositioned as part of a mix of media, lifestyle, and sexual practices through which the self is expressed and community created, and in which neither is antithetical to commerce."*[871]

El trabajo sexual desempeñado a través de estas webs se convierte en una forma de expresión personal, de afirmación identitaria, de creación de comunidad y de mercado.

Como vemos, la etiqueta de "alt porn" o porno alternativo engloba un número importante de propuestas que van desde las más comerciales y convencionales como Suicide Girl (como hemos visto una página web comunidad que intervienen en la estética de las modelos tradicionales del porno softcore, que siguen algunos perfiles de tribus urbanas, y sobre todo la relación con las nuevas tecnologías de una nueva generación de pornógrafxs y audiencias/clientela. Una versión del Playboy más tradicional con un mayor control de las chicas del mes, adoptado a la nueva cultura puntocom), a las propuestas más arriesgadas como *Indie Porn Revolution*[872] (establecida en 2002 como *No Fauxxx*) que decididamente escapa a esta categoría y se impone como porno queer o postpornografía.

[870] ATTWOOD, Feona (ed.). *Porn.com*: *Making Sense of Online Pornography*. Op. cit.
[871] Ibidem, p. 95.
[872] http://www.indiepornrevolution.com/ (Consultado 19/08/2011)

7.1.4.- Porno S/M

Otro de los antecedentes de la postpornografía que podemos encontrar dentro de la producción de porno gay y lésbico es el **S/M**. El S/M como sistema alternativo de representación de la sexualidad ha configurado un importante precedente para algunos de los conceptos clave en postpornografía. El S/M supone un conjunto de prácticas en las que se desterritorializa la producción de placer y que no se limita temporalmente al momento de visibilización relativa del mismo (el S/M gay y lésbico se encuentra en estos momentos más visibilizado que el heterosexual, lo que es coherente con las categorizaciones de práctica sexual perversa y, por tanto, con mayor justificación dentro de otras prácticas "anormales").

> *"SM es un término comodín que incluye muchas formas de sexualidad. La definición que el diccionario da de sadomasoquismo resulta poco útil para nuestros propósitos porque es estrecha y sentenciosa. Los miembros de la comunidad del cuero, que saben más de este arte que los lexicógrafos, dirían que SM es cualquier actividad sexual de disfrute mutuo entre adultos consintentes que implique un juego de roles de dominación y sumisión, ataduras físicas o dolor erótico (es decir, placentero)"*[873]

El S/M erotiza la relación de poder y la performativiza a través de sesiones consensuadas donde el placer y el dolor tienen lugar a un tiempo.

> *"(...) en la sesión SM se pueden singularizar una serie de rasgos definitorios:*
> *-Una relación de dominación-sumisión.*
> *-Un proceso de dar y recibir dolor que es placentero para ambas partes.*
> *-Fantasía y/o juego de roles por parte de uno o dos compañeros.*
> *-Alguna forma de contexto fetichista.*
> *-La representación de una o más interacciones ritualizadas (bondage, flagelación, etc.)"*[874]

Las escenas sadomasoquistas incluyen narraciones de prácticas sexuales altamente controladas y marginadas dentro del dispositivo de normalidad sexual. Así, se representan, performatizan, relaciones incestuosas, con adolescentes, o cualquier otra que incluya relaciones de poder desiguales por diversas cuestiones (raza, clase, edad,...). Es el poder el que está en juego, la representación supone una serie de fantasías en torno a relaciones de poder del sistema social. Unas relaciones consensuadas donde se experimenta placer a partir de la representación, de la teatralización del poder y los roles.

Dada la producción de este tipo de sexualidades como perversas y los fuertes controles a los que se somete su representación, el S/M ha llegado a constituir comunidades en torno a esta práctica sexual. Comunidades que iniciaron fuertes campañas de prevención del SIDA en la década de los 80.

---

[873] CALIFIA, Pat. *Los secretos del sadomasoquismo*. Barcelona: Martínez Roca, 1994, p. 20.

[874] Martínez Pulet, José Manuel. "La construcción de una subjetividad perversa: el SM como metáfora política y sexual". En: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier y VIDARTE, Paco (eds.) *Teoría Queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Egalés, 2005, p. 218.

La producción pornográfica S/M supone un fuerte cuestionamiento de la lógica genitalizada del porno convencional. Los centros de interés de este tipo de representaciones se desplazan desde las supuestas zonas erógenas a otros territorios corporales que, en algunos casos, son considerados abyectos. El ano y la estimulación del mismo supone una de las prácticas habituales, una práctica sexual no sexualizada y donde los roles sexuales que se establezcan tienen que ser consensuados porque no están adjudicados de antemano. Si el S/M performatiza las relaciones de poder desiguales, es una de las prácticas donde los roles son intercambiables, porque dependen sólo y exclusivamente de la puesta en escena. Si a la representación de prácticas S/M se le añade la producción de identidades gays o lésbicas, se obtiene un código representacional que interfiere directamente con los códigos de representación de la verdad del sexo.

La directora independiente neoyorkina **Maria Beatty** ha sido una de las cineastas que se ha encargado de este tipo de representaciones dentro de la comunidad lésbica. Así, sus trabajos sobre el S/M aúnan elegancia y subversión a un tiempo, aportando elementos S/M a la pornografía lésbica, desde unos presupuestos cinematográficos de alta calidad. Más que un antecedente Beatty funciona como una influencia paralela que permite ser considerada como un precedente o como parte del propio discurso de la postpornografía.

The Elegant Spanking (1995), *The Black Glove* (1996) [✪320] o *Let The Punishment Fit The Child* (1997) son tres de sus primeros trabajos en los que aborda el fetichismo, el bondage o el SM como representación. La producción de Maria Beatty está influida a nivel formal y estético por los presupuestos del Expresionismo alemán, el surrealismo francés y el Film Noir americano, así como por el cine underground estadounidense de Kenneth Anger y por la obra de Jean Genet. Aunque en películas posteriores Beatty utilizará el color, las que hemos mencionado son en blanco y negro, alejándonos con ello del carácter de búsqueda de verdad que persigue a la pornografía convencional.

En las representaciones de porno S/M gay aparecen representaciones de dos culturas que han ido paralelas al desarrollo de las comunidades S/M gays: la *cultura* ***leather*** **y la** ***cultura de los osos***. La cultura leather hace un uso exclusivo del cuero como elemento de identificación. Esta estética potencia la masculinidad presente en este tipo de indumentaria, aprovechando al máximo el carácter simbólico de masculinidad asociado al cuero. La cultura de los osos [✪321], en cambio, no se basa tanto en el vestuario, sino en la potenciación, hasta el extremo, de los elementos supuestamente "naturales" de definición del hombre: el vello corporal, vello facial, cuerpos grandes y corpulentos, ausencia total de afeminamiento,... El nacimiento de esta subcultura, habría que ponerlo en relación con la crisis del Sida, de la masculinidad y de la homosexualidad que se dio a un tiempo, a partir de la primera.

Estas formas de representación parodian la construcción de la masculinidad del mismo modo en que el juego de roles Butch-femme dentro de las lesbianas parodia la heterosexualidad. Como afirma Sáez:

> *"(...) ambas estrategias suponen dos nuevas formas políticas de cuestionamiento de la masculinidad, a partir de una reinvención artificial*

basada en el exceso, estrategias que ponen en cuestión cualquier presunta ´naturaleza masculina`"[875]

7.2.- Arte desde el margen. Las fisuras del sistema artístico

A nivel **cinematográfico**, la postpornografía tiene uno de sus principales antecedentes dentro de la Nouvelle Vague francesa y, sobre todo, la reapropiación que se hizo por parte de ésta en el cine underground estadounidense de los años 60[876]. Algunos filmes van a estar repletos de citas cultas a este tipo de cinematografías, quedando unidas de nuevo la baja y alta cultura, y reapropiándose de la mirada experimental del cine convencional de aquellos años. Kenneth Anger, Jean Genet, Warhol, Casavettes,... van a tener su lugar en algunas de las producciones cinematográficas, como las de Bruce LaBruce, de la misma manera que el expresionismo alemán o el surrealismo francés se pueden apreciar en directoras como Maria Beatty.

7.2.1.- Cine. New Punk Cinema. DIY.

Este movimiento parte de la idea de que el cine es un tipo de mercancía más en las sociedades tardo-capitalistas. Sus planteamientos hacen confluir un conjunto de posicionamientos en torno a la economía, la sociedad y la estética. Convencidxs de que el cine es, o puede ser, arte, apuestan por permanecer fuera de los circuitos industriales del cine comercial dominado por los grandes estudios (que cada vez son menos y más poderosos y que han conseguido fagocitar un tipo de cine que se planteaba como independiente y que ha sucumbido al juego comercial), elaborando trabajos que giran en torno a temáticas relacionadas con tabúes sociales (o cinematográficos) y con una estética que trata de mantenerse fuera del lenguaje establecido de Hollywood y que hace que el producto final sea más difícilmente digerible por la industria.

Esta nueva tendencia cinematográfica hunde sus raíces en la música punk de los setenta. En un contexto musical dominado por la corriente dominante, el punk se propone como una música casi minimalista que cualquiera puede crear. El espíritu DIY (Do It Yourself / Hazlo Tú Mismx) será el eje vertebrador de la creación y su contexto.

A comienzos de los noventa, Rombes[877] detecta una tendencia en un conjunto de películas que comienzan a ser conocidas por el gran público, y que ponen en juego nuevas narrativas y estéticas que rompen con los dictámenes convencionales de la industria cinematográfica. Una de estas innovaciones relacionada directamente con la audiencia, una audiencia que es necesaria para completar las historias abiertas que se cuenta y que participa de las decisiones (ahora totalmente explícitas) de directorxs que exhiben su modo de hacer. Películas como *Gummo* (Harmony Korine, EEUU, 1997) [✪322], *Festen* (*The Celebration,* Thomas Vinterberg, Dinamarca, 1998), *Pi* (Darren

[875] SÁEZ, Javier. "Excesos de la masculinidad: la cultura leather y la cultura de los osos". En: Grupo de Trabajo Queer (ed.) *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de sueños, 2005, p. 137.
[876] La Nouvelle Vague francesa y su adaptación norteamericana combinaba el cine de autor con un interés por la experimentación a nivel cinematográfico. La innovación y la política al servicio de la creación de un cine underground.
[877] ROMBE, Nicholas (ed.). *New Punk Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

Aronofsky, EEUU, 1998), *Lola rennt* (*Corre Lola Corre*, Tom Tykwer, Alemania, 1998) [✪323], *Julien Donkey-Boy* (Harmony Korine, EEUU, 1999), *The Blair Witch Project* (*El Proyecto de la Bruja de Blair*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, EEUU, 1999), *Fight Club* (*El club de la lucha*, David Fincher, EEUU/Alemania, 1999) [✪324], *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, Méjico, 2000), *Dancer in the Dark* (*Bailando en la Oscuridad*, Lars von Trier, Dinamarca, 2000), *Requiem for a Dream* (*Requiem por un Sueño*, Darren Aronofsky, EEUU, 2000), *Elephant* (Gus Van Sant, EEUU, 2001) [✪325,326] o *Time Code* (Mike Figgis, EEUU, 2000). En todos ellos el guión, la historia que cuentan es tan importante, o en todo caso menos importante, que la manera de contarla, que la estética que se revela, como si de un atentado a las teorías de Bazin se tratase. La transparencia nos revela la inconsistencia de la representación, su construcción y las múltiples formas en que puede relacionarse con la realidad, si es que ésta puede tener alguna coherencia sin aquella.

Los mecanismos de producción o distribución alterados por una apuesta que tiene que ver con posicionamientos económicos, los mecanismos técnicos y estéticos alterados en un intento de escapar a la lógica de mercancía del cine, las temáticas abordadas de forma tal que destruyan los límites entre lo representable y lo que no,... en fin, un conjunto de técnicas al servicio de una nueva forma de hacer cine que pretende ubicarse en la genealogía de lo que fuera el movimiento punk de los setenta.

Los **temas** sobre los que van a girar estas producciones serán las drogas, el incesto, sexualidades alternativas a la norma, identidades excluidas de los sistemas de representación del cine comercial. La curiosidad de lxs directorxs hace que se aborden temas que no han sido tratados hasta ahora (aunque algunos no son suyos propios, lo que les separará de otros movimientos, como el New Queer Cinema). A veces se les ha comparado con Dogma 95, más en relación a los métodos de producción y a los riesgos asumidos con algunas temáticas tabú que con respecto a cuestiones de marginalidad. Algunas de las producciones iniciales conectaban con lxs directorxs de la "New Wave" y del cine avant-garde de los sesenta. De hecho, algunos movimientos de cine DIY se remontan a los trabajos realizados en 8 y 16 milímetros de los sesenta.

"This freedom from, and at times outright rejection of, commercial film-making practices allowed for the exploration of previously "taboo" subjects and images, frequently culminating in visually arresting reconsiderations of conservative notions of "obscenity" and "taste""[878]

Como afirma Stacy Thompson[879] **la música punk** se ha debatido siempre entre dos territorios: la estética y la economía y se ha situado en ambos estratégicamente en el margen. Son anticapitalistas y han conseguido a lo largo de su existencia, y de los cambios económicos sufridos en las mismas, mantenerse fieles a ese principio y no haber sido capitalizados por ninguna marca, productora o empresa multinacional. En el cine, que se mantiene el espíritu anticapitalista, ¿qué es lo que ocurre con la estética? En principio, si seguimos la lógica de la música punk deberíamos esperar producciones con ritmos trepidantes, editadas de formas experimentales y calculadas para ofender las nociones burguesas del gusto y la moralidad, sin embargo lo que nos encontramos es:

[878] McROY, Jay (ed.). "Italian neo-realist influences". En: ROMBE, Nicholas (ed.). *New Punk Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2005, p. 39.
[879] THOMPSON, Stacy. "Punk Cinema". En: ROMBE, Nicholas (ed.). *New Punk Cinema*. Op. cit., pp. 21-38.

> *"(...) To resist the easy commodification of their films, they slow their narrative pace to a crawl, scarcely move the camera, make infrequent cuts and, in general, forego most of the techniques that would lend their films commercial viability."*[880]

Algunos ejemplos de ello serían: *Blank Generation* (Ulli Lommel, 1979), *Rude Boy* (Jack Hazan y David Mingay, 1980); *Suburbia* (Penelope Spheeris, 1984). Algunas de estas características ya estaban presentes en movimientos como el nerorrealismo italiano, donde se usaban actores no profesionales, localizaciones naturales, reducción radical del uso de iluminación artificial, adelgazamiento de la historia,...

> *"In 2004, punk cinema continues as contemporary film-makers introduce new anti-capitalist aesthetics into film, while cleaving to a punk economics that has not changed."*[881]

Pero algunos **cambios se habían producido para finales de la década de los noventa**:

> *"In 1997, while totally disenchanted with making 'Hollywood movies', I saw a resurgence of punk rock and shot The Decline of Western Civilization: Part III. The new punks were virtual replicas of the originals in many ways — music, attitude, style and principals, except now so many more were living on the streets or in squats. If there was anything redeeming about their circumstances, it was the fact that they banded together and formed new families. Most of the kids came from broken homes with abusive parents. I had set out to make a feature documentary about the new music, but as documentaries often do, I was led down a different path. Decline III turned out to be about gutterpunks… squatters, just like in Suburbia."*[882] [✪327,328,329]

La aparición de nuevas formas digitales basadas en la red, extendió la lógica del punk de forma aún más profunda dentro del cine.

Las **audiencias** también han cambiado, quieren interactuar, los mecanismos de creación de Hollywood ya no son invisibles, y al mismo tiempo la proliferación de estudios sobre cine, los extras de las películas, los documentales y programas televisivos sobre cine, incluso las versiones ridiculizadas de géneros concretos del cine, dan lugar a una audiencia informada.

El DIY cine se ha potenciado con la entrada de nuevas tecnologías, un hecho que se puede apreciar en **páginas** como microcinemascene.com o thenewvenue.com donde se ofrecen foros donde subir las propias producciones, sino también guías que ayudan a crear cine con guías para las cámaras digitales y la edición del material.

Al mismo tiempo este tipo de tendencia o movimiento se apoya en **publicaciones** underground. Algunas de las más importantes serían: Film Thread (Detroit, 1985- 1997) y que posteriormente pasa a la red. Existe una Convención DIY que acoge, al mismo tiempo que otros eventos el DIY Film Festival. La otra publicación es *Filmmaker: The*

[880] Ibidem., p. 25.
[881] THOMPSON, Stacy. "Punk Cinema". En: ROMBE, Nicholas (ed.). New Punk Cinema. Op. cit., p. 31.
[882] Penelope Spheeris, en: http://www.thislongcentury.com/?p=2477&c=49 (Consultado 08/01/2012)

Magazine of Independent Film, fundado en 1992, menos underground que la anterior. Desde el punto de vista de la cultura punk, no sólo de cine, destacan las publicaciones Punk Planet y Bad Subjects: Political Education for Everyday Life.

7.2.2.- Cine. New Queer Cinema

En 1991 el Gran Premio del Jurado de Sundance se lo llevaba *Poison*, el primer largo del cineasta Todd Haynes. Este largometraje se compone de tres historias interconectadas e independientes a un tiempo: Hero, Horror y Homo. Títulos a los que no podemos acceder más que una vez vista la película, porque aparecen sólo en los créditos finales. Estos tres cortos pertenecen a estilos diferentes, con temáticas independientes y, en principio, no guardan ninguna conexión entre ellos aunque algunos elementos nos van llevando de uno a otro. El primero cuenta la historia, a modo de documental, de un chico joven que mata a su padre y huye de su casa instado por su propia madre [✪330]; Horror [✪331], que sigue la estética de una película de terror de clase B de los cincuenta, relata las aventuras de un científico que inventa el elixir del impulso sexual y que, al beber su invento por error, se convierte en un auténtico monstruo; por su parte, Homo [✪332], inspirada en los textos de Jean Genet, es una pieza dividida en dos escenarios: en tonos grises y tenebrosos tenemos la relación violento-erótica de dos presos en una cárcel de los años cuarenta y, por otro lado, las memorias de las experiencias en un internado que recuerda la luz con la que se recrean los escenarios idílicos de los espacios de la Europa exótica, tan presentes en la iconografía fotográfica gay.

Las historias se encuentran enlazadas en la estructura general de la película, como si de un montaje paralelo se tratara, pero con estilos diferentes, épocas distintas y facturas opuestas. Está clara la fragmentación a la que Haynes hacía referencia.

Por otro lado, si hay un tema común en las tres historias enlazadas ese es el de la marginación social de los personajes y el límite, tanto físico, como social, como identitario en el que estos personajes se mueven. Los tres son entendidos como monstruos en una sociedad que no pudo pasar por alto la representación de escenas sexuales entre dos hombres, motivo principal de la polémica que acarreara la cinta, aunque las escenas más sexuales estaban filmadas en un homenaje versionado, esta vez sonoro, del *Blow Job* de Warhol, donde la feminización del personaje (el clímax localizado en el rostro) y el fuera de campo componen la falta de contenido explícito que otros vieron en las escenas.

La violencia, la enfermedad, las identidades limítrofes (mitad humano, mitad monstruo, como si Cronenberg hubiera estado presente en la mente de Haynes), la sexualidad peligrosa, violenta, oscura, ... y enfermiza. En la parte de *Horror* se puede ver una alusión al Sida, sobre todo si, como refiere Geoff King[883], tenemos en cuenta el comienzo de la película: "*The whole world is dying of panicky fright*" (El mundo entero está muriendo de un pánico aterrador.)

La película tiene en algunas escenas comentarios sobre la propia representación pornográfica. Una de las escenas del internado de *Homo* es un ejemplo de ello. En la escena referida, uno de los chicos es forzado a mantenerse a una cierta distancia y con la

[883] KING, Geoff. *American Independent Cinema*. London: I.B. Tauris, 2005, p. 92.

boca abierta mientras el resto, que le están claramente violentando, le escupen por turnos en una imagen que recuerda demasiado al cum shot facial y, sobre todo, al bukkake, práctica de la que hablamos en apartados anteriores.

La película se convertía en un buen ejemplo de lo que iba a ser un nuevo movimiento dentro de la cinematografía. Bajos presupuestos, narraciones inconclusas, no lineales, montajes cuasi-paralelos, reapropiación de otros géneros cinematográficos y lecturas perversas sobre los mismos, experimentación, temas tabúes, personajes de identidades marginales presentados sin edulcorar, representaciones sexuales explícitas que se niegan a mantenerse en los límites establecidos entre lo pornográfico y lo no pornográfico,...

El término de "New Queer Cinema" aparece por primera vez en un artículo de B. Ruby Rich de *Sight & Sound* (September 1992, Vol. 2, p31-35), con motivo del Congreso internacional de New Queer Cinema en el Institute of Contemporary Arts en Londres (del 18 a 20 de septiembre de 1992)[884].

El año de 1992 fue un año muy especial para la producción audiovisual gay y lésbica independiente. Un año después de que Poison triunfara en Sundance, se dieron una serie de acontecimientos que conmovieron el mundo de la producción independiente y que parecía volverse más queer que nunca. Como señalabba Ruby, en el artículo citado más arriba, *Edward II* (Derek Jarman, 1991) [✪333] se presentaba en Nueva York, el *New Directors / New Films Festival* había estrenado cuatro películas queer: *The Hours and Times* (Christopher Münch, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1992), *The Living End*[885] (Gregg Araki, 1992) [✪334] y *R.S.V.P.* (Laurie Lynd, 1991). Los críticos comenzaron a darse cuenta de la aparición de una "nueva ola queer".

Esta nueva ola parecía haber comenzado en el Festival de Toronto del año anterior y se estendía a través de Sundance (con un panel específico dedicado al tema queer, donde se daban cita Todd Haynes, Isaac Julien, Tom Kalin o Derek Jarman)

Aunque todos estos cineastas y sus producciones no se podían resumir en una serie de directrices de producción, estética, lenguaje, sí existía una convergencia en sus trabajos.

> *"(...) there are traces in all of them of appropiation and pastiche, irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind. Definitively breaking with older humanist approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive. Above all, they're full of pleasure."*[886]

Pero no todo era color de rosa, había producciones independientes que no aparecían en estos macro-eventos, producciones en vídeo (los grandes festivales no acogían vídeo), que tenían que ver con etnicidades marginadas, representaciones lésbicas o la amplia producción de bajo presupuesto que se había venido desarrollando a lo largo de los años en las comunidades queer. El Gay and Lesbian Film Festival de Amsterdam de ese mismo año era el sitio, más activista, donde encontrar esa producción, películas lésbicas de terror, producciones donde prácticas bondage son

[884] Patrocinado por el Arts Council y Channel 4. Acompaña a este evento la publicación de *Sight and Sound.*
[885] Los protagonistas son seropositivos.
[886] RICH, B. Ruby. *Sight & Sound*, Vol. 2 (September 1992), p. 32.

servidas sin reparo (*Mano Destra*, Cleo Uebelmann) [✪335], fábulas surrealistas entre el cómic y la ciencia ficción (*Flaming Ears*, Angela Hans Scheirl, DIetmar Schipek, Ursula Puerrer),... pero este festival no tuvo gran repercusión en la prensa.

> *"But will lesbians ever get the attention for their work that men get for theirs? Will queers of colour ever get equal time? Or video achieve the status reserved for film? (...) if only the doors stays open long enough. For him, for her, for all of us."*[887]

La mayoría de estos cineastas se han criado, no con la influencia de Hollywood, sino con el avant garde de los sesenta. Esto, unido a la necesidad de trabajar con bajos presupuestos ha hecho que su producción tenga más de vanguardia independiente.

Derek Jarman admite el desnivel que existe entre la producción gay y la lésbica, una discriminación contra la que habrá que tomar medidas en este nuevo movimiento. Pratibha Parmar, es más crítica con la emergencia de un nuevo movimiento queer cinematográfico:

> *"Queer cinema has been going on for decades, although not in its current manifestation - that is, a marketable, collective commodity produced by white gay men in the US."*[888]

Al mismo tiempo avisa del peligro que puede suponer esa búsqueda excesiva en la mirada queer, que acabe convirtiéndose en una imposición de esencialismo identitario y/o creativo. Como queer e india, su posicionamiento la mantiene siempre en plena reconstrucción de su identidad, permitiendo que su obra adquiera diversas referencias que vuelven sus representaciones aún más inestables.

7.2.3.- Perfomances del Cuerpo. Performances feministas.

Las performances producidas dentro de contextos artísticos relacionados con las **Artes Plásticas**, comenzaron a hacer un uso del vídeo y de los discursos en torno al sexo, que influirían de manera decisoria dentro del carácter performativo con el que se trabaja en los discursos postpornográficos. El contexto contracultural que se generó en los años sesenta fue el caldo de cultivo no ya de los movimientos sociales, sino de una nueva manera de trabajar dentro del ámbito artístico. Fue sobre todo dentro del feminismo, que emergieron artistas que reivindicaban una resignificación del término mujer y un cambio en las políticas de género y sexuales. La performance fue el lenguaje elegido para dar forma a muchas de estas reivindicaciones. La contracultura de los sesenta había puesto en primer plano al cuerpo del artista, y la performance se estructuraba en relación al cuerpo en el espacio, con un grado de inmediatez, que corría paralelo con el espíritu de los nuevos tiempos.

De este modo, los setenta vieron la emergencia de un arte del cuerpo que teatralizaba, descontextualizaba, reiteraba, ritualizaba y parodiaba los actos cotidianos que, de esta manera, quedaban resignificados en un contexto que obligaba al cuestionamiento de los mismos. Las cuestiones identitarias se ponían en primera línea de fuego en estas estrategias que exigían una reconsideración de las cuestiones de género, de sexo, de raza,... cuestiones todas relacionadas con el cuerpo y con la

[887] Ibidem, p. 34.
[888] Ibid., p. 35.

construcción de identidades fijas que se revelaban ahora porosas e inestables. Ya mencionamos en el apartado 1.5.4 (Performatividad o la Representación de la Representación) el caso del *Womanhouse Project*. Este proyecto que comenzó en 1971 y abrió sus puertas al público el 30 de enero de 1972, formaba parte de *The Feminist Art Program*, el Programa de Arte Feminista que había sido fundado por Judy Chicago en 1970 en Fresno, California; y que se trasladó al CalArts (California Institute of the Arts) en 1971, con Miriam Schapiro como codirectora. El *Womanhouse Project* fue considerado de hecho la primera exhibición pública de *Arte Feminista*. El proyecto consistió en la reconstrucción de una casa en Los Angeles, donde las estudiantes del programa junto con las directoras del mismo se instalaron después de la misma, creando 17 ambientes donde reflejaban la discriminación de las mujeres en el espacio privado. Una de las performances llevadas a cabo fue *Cock and Cunt Play* [✪336], escrita por Judy Chicago, con trajes diseñados por Shawnee Wollenman e interpretada por Jan Lester y Faith Wilding. Esta performance, a través del humor y la parodia, desestabilizaba la relación causal entre la división del trabajo y el sexo dentro del hogar. Aun dentro de una perspectiva esencialista que más adelante sería superada, estos primeros trabajos planteaban interrogantes a las categorías de género y a las políticas sexuales que imperaban en aquellos momentos.

> *"By the 1970s, liberation movements –women's, Chicano, Native American, gay, and lesbian- had begun to emerge in California, as elsewhere, bringing with them a set of issues about the intersection of representation and identity."*[889]

Esta tendencia pronto se convirtió en un movimiento que encontró en la fórmula de la performance la herramienta perfecta para desarticular al mismo tiempo el ámbito artístico y las políticas identitarias. La performance además, se situaba en un territorio confuso entre las artes escénicas y las artes plásticas, lo que hacía de ella, junto con las características comentadas más arriba, una herramienta híbrida perfecta. Si bien la mayoría de las performances se resistían a ser documentadas (formaba parte de su intento por no entrar dentro de la economía del museo y del negocio del arte), con la aparición del vídeo en los ochenta, y las posibilidades que ofrecía, se vio la posibilidad no tanto de utilizarlo como medio para la documentación, sino como una forma de generar representaciones que seguían insistiendo en la inmediatez, pero ahora con una relación con la intimidad y la individualidad que no se conocían hasta entonces.

A lo largo de los apartados anteriores hemos ido refiriendo la importancia de la performance en la relación con el cuerpo, la representación del mismo y sus límites. Baste señalar los trabajos de Marina Abramovic en relación a los límites físicos del cuerpo (Bruce Naumann y Bob Flanaban se sumarían a esa corriente), las acciones feministas de Valie Export [✪337] o el juego entre lo abyecto y las identidades no representadas de Adrian Piper [✪338,339]. La experimentación con el cuerpo y sus límites, la relación entre lo abyecto y la ampliación de espacios de representatividad o la descontextualización y focalización y la parodia. Todas ellas van a ser líneas de tensión que se van a poner en marcha en la postpornografía, desde un punto de vista político, y heredando de la tradición de la performance la relación con el cuerpo, lo teatral y lo vivo.

---

[889] CHADWICK, Whitney. "Reflecting on History as Histories". En: BURGESS FULLER, Diana; SALVIONI, Daniela (eds.). *Art/Women/California, 1950-2000: Parallels and Intersections*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2001, p. 21.

Los trabajos de Carole Schneemann también son importantes en cuanto a la recuperación del sujeto de la enunciación. En *Fuses* (1964-1967), como se ha referido anteriormente, Schneemann utiliza los códigos pornográficos y artísticos y plantea un trabajo autorreferencial en el que se graba con su pareja en ese momento, tratando de establecer los límites entre pornografía y arte o cuestionando que existan como tal.

7.2.4.- El arte obsceno. De Mapplethorpe a McCarthy.

Ya en el apartado 5.3. vimos cómo en el clima de las "Guerras Culturales", la obra de Robert Mapplethorpe y Andrés Serrano aglutinaron parte de la rabia y mucho de las estrategias de censura que dominaban el ambiente conservador y extremista de la sociedad de Estados Unidos del momento.

La obra de ambos artistas fue puesta en el mismo centro de la polémica por varias cuestiones que, por otro lado, no pueden ser separadas. Una de ellas, era el hecho de la temática tratada. Es obvio que en un espacio socio-político reaccionario, se acude siempre a los mismos planteamientos para salvaguardar un orden social que no puede, por otro lado, ser entendido, sin el margen al que, aparentemente, tratan de asfixiar. La hiperproducción de discursos sexuales en momentos de mayor censura social, ha sido ya analizada en apartados anteriores y no vamos a insistir sobre ello. El sexo, la muerte y la religión encarnan el ranking de temáticas tabú, que sirven de excusa para imponer un control férreo sobre las identidades y las conductas de una población. Tanto la obra de Mapplethorpe como la de Serrano abordaban estas escabrosas representaciones que harían arder los corazones inflamados de los patriotas defensores de la moralidad y la decencia.

Una segunda cuestión relevante en este caso era el hecho de que ambos artistas gozaban de un reconocimiento social que los había hecho merecedores de becas y ayudas públicas para el desarrollo de su trabajo. El dinero público tiene una particular manera de ser articulado por los discursos conservadores y su destino sirve de argumento para quienes apuestan por modelos económicos de capitalismo agresivo.

En los casos de Serrano y Mapplethorpe, que tienen lugar a finales de la década de los años ochenta, además, el propio contexto de reestructuración de políticas identitarias (en plena alianza con políticas sanitarias), completarán el puzzle de la censura sobre su obra. El SIDA marcará un punto de inflexión en la gestión de la economía identitaria. Servirá de argumento vital para el desarrollo de nuevas estrategias aplicadas a los márgenes identitarios, esta vez (¿cuándo no?) relacionados con el sexo, la condena de la homosexualidad, la peligrosidad del "otro" y la ira de Dios. Y ¿qué mejor lugar para la confluencia de tales discursos productivos que la obra de un gay y la de un hispano?

> *"It is not difficult to understand the reasons for the work of Mapplethorpe and Serrano coming under fire by conservatives; it challenges the puritanical, patriarcal and heterosexist views of the dominant culture."*[890]

Ambos artistas suponen amenazas radicales para la sociedad conservadora. Mapplethorpe es sinónimo, no ya de homosexualidad, sino de enfermedad. Su nombre quedará ligado para siempre al SIDA y su obra, que se nutre de la representación de su

[890] MCDOWELL, Kelly. "Censorship and the Radicalitazion of the Body in the Photography of Mapplethorpe and Serrano", *Cultura, Lenguaje y Representación: Revista de Estudios Culturales de la Universidat Jaume I*, vol. 1 (mayo, 2004), p. 8.

deseo, supone una apropiación del insulto que la sociedad conservadora se niega a admitir. De alguna forma, las fotografías de Mapplethorpe utilizan estrategias queer de representación y agenciamiento del insulto. Con series como *X Portfolio*, de 1978 [✪340,341], donde retrata el ambiente S/M gay, Mapplethorpe planteaba un serio problema a las estructuras censoras del país. Dentro de los numerosos intentos de definición de los obsceno, el acuerdo general, que por otro lado resultaba evidentemente productivo, era que el valor artístico de una obra "redimía" a la misma de su consideración de obscena. Un argumento que, por otro lado, ha sido utilizado hasta el día de hoy. Si hay una característica que recorre toda la obra de Mapplethorpe es su carácter artístico más clásico. La factura de sus imágenes, la construcción de sus representaciones han sido, siguen siendo, y lo eran en los censores años ochenta, la quintaesencia del manejo del lenguaje clásico de la fotografía.

> *"Mapplethorpe, as a connoisseur and collector of nineteenth-century photography, was familiar with the formal repertoire of classical beauty. He combined his sense for symmetry, balanced tension, crisp and clear tonal contrast in a highly controlled and stylised, and thus quite cerebral and formally sanitised language. Such a style of expression speaks of the power of reason and artistic will of the male creator that runs contrary to the libidinal excess of many of the pictures contents."*[891]

Mapplethorpe, era un artista clásico. Y esto fue precisamente lo que puso en jaque su obra. Una sociedad conservadora es capaz de admitir la representación del sexo obscena, cruda, vulgar, ordinaria. Pero no es capaz de asimilar una representación de lo obsceno asociado a valores como la belleza, el espíritu, lo elevado, lo noble. El gran problema de la producción de Mapplethorpe no recae sobre una iconografía de porno gay, de escenas de S/M, de explotación del estereotipo del cuerpo masculino negro hipersexualizado. La controversia se sitúa en las escalas de grises que modelan esos cuerpos, en la sutileza con la que es utilizada la luz en la piel, la factura impecable de los torsos acariciados por las tonalidades que han elevado el hecho fotográfico a la altura de lo sublime. No obstante, la estrategia iniciada por Jesse Helms continúa siendo efectiva. Michael Govan, director de LACMA (Los Angeles County Museum of Art), ante la próxima exposición de Mapplethorpe que tendrá lugar en dicho museo (*Robert Mapplethorpe: XYZ* (21.10.2012–3.02.2013)), señala:

> *"The context has changed (...) People understand that while there's quite provocative content, the focus on the human body and the human form is quite classical."*[892]

Casi tres décadas después de las polémicas suscitadas por la obra de Mapplethorpe, lo que podemos decir de nuestras sociedades occidentales es que, o bien avanzan con gran lentitud, o que las políticas de la representación se mantienen sin grandes cambios. Ya podemos acceder a la obra de Mapplethorpe, pero aún parece que sea necesario justificar la selección de su iconografía, aún con los esfuerzos realizados para conectar su obra con el Renacimiento y el Barroco. Es ese marco de redención artística el argumento que se sigue utilizando con una obra que aún se mantiene en los límites de lo asimilable por la institución artística y por la sociedad en general.

---

[891] MEY, Kerstin. *Art & Obscenity*. London, New York: I.B. Tauris, 2007, p. 88.

[892] Michael Govan en: CEMBALEST, Robin. "L.A. "X"". *ARTnews* (Versión online) 28/08/12. (Consultado: 28/08/2012)

> *"Thus it is not the contents within the frames but the decided nature of the frames themselves that "artify" or "pornographize""*[893]

Pero a la obra de Mapplethorpe no le basta con estar dentro del marco artístico, hay algo que la sigue manteniendo del lado de lo obsceno, de lo no artístico, del margen. Para intentar localizar qué es lo que ocurre con esta obra vamos a echar un vistazo a otra obra que se exhibe, con mucha menos polémica, en los mismos momentos de la demonización de Mapplethorpe: *Made in Heaven* (1989-1991) de Jeff Koons.

Made in Heaven es una serie de fotografías, esculturas, en formatos varios que ha sido descrita en algún momento como la más grande historia de amor de todos los tiempos[894]. Inaugurada en la Sonnabend Gallery, donde llegaron a acudir importantes personalidades políticas, el punto de partida de la serie tiene lugar en el encargo del cartel para la exposición *Image World*, del Whitney Museum a Koons. En dicha exposición se abordaba la relación entre el arte y los medios de comunicación. Un tema especialmente relevante para los artistas de los años ochenta que habían visto cómo la imagen de los medios de comunicación, de la televisión, del cine, había ganado protagonismo. A Koons se le ocurre hacer un cartel con referencias a las películas de Cicciolina (diputada y actriz porno italiana de origen húngaro, que se convertiría en la esposa de Koons), incluyéndose el propio artista en las mismas [✪342,343]. Esta imagen dio lugar a otras muchas en las que ambos se presentan practicando sexo en diferentes posturas sexuales. Todo un repertorio de representaciones de sexo a imagen y semejanza de aquellas que inundan la pornografía convencional [✪344,345]. Estas piezas se complementaban con otras de bustos en mármol de los protagonistas, así como piezas en cristal que representaban escenas de sexo. Un conjunto de elementos florales completaban el puzzle porno-kistch al que Koons había dado forma. Las representaciones eran tanto más explícitas que aquellas comentadas de Mapplethorpe. Y la estrategia utilizada era la misma por ambos artistas. La conexión entre un contenido sexual explícito y una forma clásica.

> *"Pese a los numerosos soportes utilizados, Made in Heaven presenta una estética homogénea, que retoma la senda de exploración y reinterpretación del arte barroco y rococó, además de un romanticismo general. Muchos de los escenarios recrean un paraje idílico, que podría corresponder a los bosques de Baviera (...)."*[895]

Pero la censura no afectó a Koons, o al menos, no en el sentido en que lo hizo con Mapplethorpe. Aunque la obra se exhibió en la *Bienal de Venecia* de 1990, fue excluida de la *documenta 9* en 1992 (circunstancia que acabaría por dar a luz a Puppy). La razón no fue otra que la alianza que Koons había establecido con los gustos y valores de la clase media. Cierto desdén se produjo con una obra que el ámbito artístico consideró que se alejaba del giro político que afectaba a la imagen de comienzos de los noventa. Una cierta nostalgia de la década anterior parecía desprenderse de sus producciones, una especie de revitalización de los años ochenta, pero desde un punto de vista superficial y pop que no acababa de encajar con los discursos coetáneos de sus

[893] SCHNEIDER, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. New York: Routledge, 2002, p. 15.
[894] ROSEMBLUM, Robert. *The Jeff Koons Handbook*. London : Thames and Hudson, Anthony d'Offay Gallery, 1992, p. 23.
[895] HOLZWARTH, Hans Werner (ed.). *Jeff Koons*. Koln: Taschen, 2009, p. 307.

producciones. De alguna forma Koons aplicaba la estrategia de producción de imágenes y de relación con el contexto que ya aplicara Warhol en los sesenta y setenta. Una revisión de principios de reapropiación de iconos de la cultura popular, pero matizados a partir de cierto manierismo, más que tecnológico, como fue el caso de Warhol, clásico. Bebiendo de fuentes del mal gusto, aplicando estilos de la alta cultura y elevando sus producciones al nivel de emblemas trascendentales de una sociedad consumista y edulcorada. Desde un punto de vista mucho más crítico trabajaban desde Francia Pierre et Gilles, en una línea de estilo paralela a Koons pero con planteamientos que incidían en la artificiosidad de la realidad a través de estrategias camp, e insistiendo en una iconografía homosexual [✪346,347].

La similitud de las posturas sexuales representadas en *Made in Heaven* con aquellas representadas en la pornografía convencional, ubicaban este trabajo alejado del espíritu trasgresor con el que se trabajaba la representación del cuerpo y el sexo a finales de los ochenta. Una tendencia que había sido fruto de las políticas identitarias agresivas que emergieron durante la crisis del SIDA. En un momento en el que el mundo artístico había vuelto la mirada hacia el compromiso y el activismo, la obra de Koons era un comentario anecdótico en la línea de las políticas de la representación del sexo de una cultura conservadora. Más cerca de la corriente general de la época que de los planteamientos marginales de la misma, Koons siempre ha pertenecido y se ha ubicado en el centro de la vorágine de nuestro tiempo. Aunque podamos advertir el tono irónico e incluso mordaz y dramático de su devoción por lo vulgar, nos queda siempre la duda de si tenemos ante nuestros ojos al Warhol de la postmodernidad o al broker del neocapitalismo.

> *"Vista con la perspectiva del tiempo, la serie Made in Heaven (...) anuncia y quizá inspira en cierta medida la estética "sexo y arte" de principios de los años noventa, que encontramos por doquier, desde Madonna hasta las revistas de moda."*[896]

Volviendo a la obra de Mapplethorpe entendemos que ambos artistas participan de una misma fórmula que, en cambio, no ha reportado los mismos resultados. Un alto contenido sexual, en el marco de un clasicismo formal que, de alguna manera subvierte el grado de provocación que puede tener el primero. Un comentario más acerca de la obra de Koons hace evidente los diferentes modos de encarar el trabajo de la representación del sexo.

> *"Here, the cinemascopic baroque universe that would fuse heaven and earth, flesh and spirit exorcised the lurid parts, which, at least as far as La Cicciolina was concerned, were so thoroughly depilated, cherubically pink, and spotlessly clean, that they almost would have been at home in an exhibition of 19th-century academic nudes, at once wanton and idealized, by the lides of Bouguereau or Cabanel."*[897]

Estos cielos idílicos evocados, según la crítica, al mismo tiempo que nuestra vista pasea por imágenes de planos de eyaculación y cunnilingus [✪348]. Todo un conjunto de asociaciones que deberían llevarnos a revisar las producciones de San Fernando Valley, por si se ha perdido allí el espíritu romántico del Segundo Imperio. O

[896] SIEGEL, Katy. Ibidem, p. 310.
[897] ROSEMBLUM, Robert. *The Jeff Koons Handbook.* Op. cit., p. 25.

al menos, a reconsiderar la persecución de la obra de Mapplethorpe desde una óptica diferente.

Dos estrategias similares que desembocan en procesos diferentes y opuestos en torno a la representación del sexo, a la obscenidad, a lo permitido y a lo repudiable. En uno de los casos el formalismo neutraliza lo pornográfico, y en el otro, lo hace aún más pornográfico. Ya que en el caso de que Mapplethorpe hubiera ubicado sus imágenes en los espacios marginales de lo pornográfico no hubiera suscitado ninguna controversia, incluso si así dichas imágenes hubiesen estado más accesibles al conjunto de la sociedad. ¿Qué estrategias de censura se producen entonces? ¿Es acaso una cuestión de representación de lo homosexual versus la celebración de la heterosexualidad? ¿Una sociedad conservadora, como eran los Estados Unidos en ese momento, se podía permitir enaltecer de ese modo visible la pornografía convencional? En ese caso ¿qué significados de lo obsceno son lo utilizados para separar diametralmente la obra de Mapplethorpe y la de Koons? Y, lo que realmente nos interesa, ¿qué políticas identitarias entran en juego?

Con *Made in Heaven* la única censura se produjo desde el mundo artístico, y no precisamente por la temática abordada. La gran diferencia entre la representación explícita de sexo hardcore de Koons y las insinuaciones, a veces más explícitas a veces menos, de Mapplethorpe, es que éste último reescribió la historia del arte y la representación estableciendo genealogías para unas identidades que no tenían derecho a inscribirse dentro de la historia de la humanidad. El barroco y Cicciolina sí pertenecen a una misma tradición pictórica, fotográfica, iconográfica; pero no se puede consentir el mismo tipo de asociaciones si de lo que hablamos es de gays vestidos de cuero. La estrategia política se exhibe de esta forma desplazando al margen a aquellas identidades que pueden, y deben, ser representadas sólo y exclusivamente a través de las formas reservadas para el margen. Y la tradición no puede, ni debe, nunca mezclarse con ese margen. Ese fue precisamente el "error" que cometió Mapplethorpe.

Un error que fue acompañado de una estrategia de agenciamiento, de aseveración en primera persona, de localización. Mapplethorpe representaba aquello que le era cercano, el mundo al que pertenecía, y ese espacio era marginal. Esa apropiación de la forma excelsa era contraria a las normas de representación. Cuando en 1996 Serrano exhibe su *A history of Sex* [✪349], está inaugurando una nueva forma de trabajo que se mantiene entre dos vertientes. Por un lado trabaja con representaciones de identidades o prácticas sexuales marginales, inscribiendo el tratamiento que le da a su trabajo dentro de la corriente tradicional del arte, en concreto de la fotografía. Con facturas impecables, y tamaños considerables, Serrano nos introduce en representaciones que fluctúan por entre las imágenes periféricas de las sociedades. El tratamiento formal eleva estas representaciones al grado de lo respetable. Pero, Serrano no pertenece a los márgenes que representa, manteniendo de esta forma la separación entre objeto y sujeto que ha sido tan productiva dentro del mundo visual.

> *"(...) actually, like I am a so-called established figure, I do value the opinions of people like yourselves (the underground press types) because you're more on the edge and I identify with the edge, as always, I put myself on the line, and I want to take chances, that's what it's all about."*[898]

[898] Andrés Serrano, en la inauguración de la Gallery Beat TV. Paul H-O. "Andres Serrano at Paula Cooper". En: http://www.artnet.com/Magazine/FEATURES/ho/ho3-11-97.asp (Consultado: 03/05/2012)

De esta forma, Serrano se desvincula de lo que serían las estrategias de producción de imágenes desde perspectivas queer, no integrándose en la corriente que hemos venido a aglutinar bajo el nombre de Post-pornografía. Las imágenes de Serrano pueden ser, y de hecho son, consumidas desde el afuera, permitiendo un grado de seguridad para el status quo. Son representaciones de lo extraño, de lo peculiar, de lo extravagante, el mismo repertorio que podemos encontrar en las estanterías del catálogo de la pornografía convencional, y que no altera, en ningún caso, las políticas dominantes de representación.

Volviendo a la obra de Koons, como decíamos, se produjeron algunas reacciones dentro del mundo artístico. Una de ellas fue por parte de Cindy Sherman, y su serie *Sex Pictures*, de 1992 [✪350,351]. Un conjunto de fotografías en las que se representaban prácticas sexuales, esta vez llevadas a lo grotesco. Dichas representaciones no se basan en cuerpos, sino en prótesis, maniquíes desmembrados, muñecos articulados que se debaten entre la representación de la fantasía última de fragmentación pornográfica, y el desmembramiento del cuerpo muerto. Una crítica, no ya a los valores de la pornografía convencional que Koons había exaltado, sino a la censura que había estallado con la obra de Mapplethorpe y el miedo al SIDA que se había instalado en las sociedades occidentales.

> *"Sherman's sex pictures reflect a fear of the body and suggest the degeneration and dehumanization of sexual desire. In opposition to the use of the body as a direct instrument of action in art of the 1960s and early 1970s, the bodies in Sherman's sex pictures are empty receptacles that funcion as signifiers for death, power, and agression."*[899]

Pero el desplazamiento de Sherman no es ya conceptual o político solamente, sino que su obra se desliza hacia el territorio fructífero del arte abyecto y obsceno.

> *"Obscenity as the "dark" side of established cultural categories has been employed in practices of representation as a potent instrument of transgression and resistance against dominant social norms and hierarchies, and oppressive regimes of discipline and control."*[900]

La trasgresión, lo obsceno y lo abyecto que ya estaban presentes en la obra de Sherman inmediatamente anterior. Así, de sus series *Disasters* (1985) y *Disgust Pictures* (1986-1990) se ha dicho:

> *"En todos los casos se trata, en una línea similar a las reflexiones de Julia Kristeva y sus exégesis sobre la religión, la antropología y el psicoanálisis en autores como Céline, Borges y Artaud, de imágenes asociadas a lo materno femenino entendido como monstruoso, imágenes repletas de materiales abyectos (desde sangre menstrual, pelo o comida podrida) que en último término buscan incidir en los aspectos tabúes relativos a cuestiones de género y sexualidad."*[901]

---

[899] RESPINI, Eva. "Will the Real Cindy Sherman Please Stand Up?". En: NORMENT, Kate (ed.). *Cindy Sherman*. New York: MoMA, 2012, p. 38.
[900] MEY, Kerstin. *Art & Obscenity*. Op. cit., p. 2.
[901] GUASCH, Ana Mª. "Una lectura de la posmodernidad: de la simulación al discurso del trauma." En: HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.). *Estéticas del Arte Contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 106-107.

Lo abyecto y lo obsceno siempre asociados a la trasgresión. Anthony Julius[902], hablando del arte moderno defendía la existencia de tres tipos de trasgresiones: Un primer tipo que consiste en infringir las propias reglas del arte, y que formaría parte de la evolución misma de lo artístico. Un segundo tipo de trasgresión se produce cuando el arte viola tabúes sociales. Este tipo de trasgresión puede ser ejecutada desde el convencionalismo formal, o ser realizada desde planteamientos formales también rupturistas. Piero Manzoni, Gilbert & George, Chris Ofili, o los Hermanos Chapman estarían dentro de esta categoría.

> *"Su violencia va dirigida a su público más que al canon artístico. Más que hacer crecer o retar el arte, lo que pretende es hacer crecer o retar al espectador."*[903]

Una tercera trasgresión artística sería aquella propia del arte de oposición política.

Es obvio, por los planteamientos vertidos hasta ahora que la distinción que Julius hace entre la segunda y la tercera categoría se ha vuelto insostenible, pues los planteamientos sobre los tabúes se encuentran atravesados siempre (sea la voluntad de quien produce la obra o no) de lo político. De hecho, hemos de admitir que el concepto de tabú tiene en la base el límite de lo permitido y lo no permitido, lo representable o no representable, y se desplaza por cuestiones de tecnología política e identitaria en los múltiples flujos a los que da forma. El tabú mezcla lo que debería mantenerse alejado, nos acerca a aquello que ha sido construido en el margen, produce un terremoto en las jerarquías del dentro-afuera, fusiona y crea híbridos allí donde la política ha establecido regímenes carcelarios insalvables.

En su revisión y reflexiones sobre la abyección, Kauffman[904] se va a detener en dos campos que nos interesan especialmente: lo posthumano, a través de la performance, y la confluencia entre el terror y la pornografía, a través de lo cinematográfico. Dos espacios reflexivos que desembocan directamente en lxs dos artistas seleccionadxs como representación de las prácticas híbridas que se han venido desarrollando en el espacio fluido de lo postpornográfico.

> *"Posthumano significa el impacto que la tecnología tuvo sobre el cuerpo humano. Cualquier candidato a marcapasos, prótesis, cirugía plástica o Prozac, cirugía de cambio de sexo, fertilización "in vitro" o terapia genética puede definirse como posthumano."*[905]

Una versión del cyborg de Haraway y que Kauffman localiza en la producción de Flanagan y Orlan. Lo posthumano representado a través de imágenes y acciones que desembocan en un continuo cuestionamiento de los límites del cuerpo. Si Flanagan explora la resistencia del mismo, al modo en que lo hicieran en los setenta desde un punto de vista de deconstrucción de lo femenino, artistas como Gina Pane o Marina Abramovic; explora al mismo tiempo, y pone en jaque la masculinidad, introduciendo el

---

[902] JULIUS, Anthony. *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona: Destino, 2002.
[903] Ibidem, p. 107.
[904] KAUFFMAN, Linda S. *Malas y Perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 2000. (Primera edición: *Bad Girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998)
[905] Ibidem, p. 14.

sadomasoquismo en el arte desde un punto de vista vivencial. Pero quizá lo obsceno de su obra, aquello que lo desplazaría hacia el territorio limítrofe del arte es su exploración de la enfermedad, del cuerpo enfermo y, sobre todo, la relación entre éste y lo sexual. Para Kauffman, tanto Flanagan como Orlan, junto con otros artistas como Chris Burden, Marina Abramovic, Gina Pane o Ron Athey:

> *"Exploran los tabúes que ningún pornógrafo tocaría: las intersecciones entre sexualidad, vejez y enfermedad, entre el masoquismo y la medicina, entre la muerte y el deseo."*[906]

Con la postpornografía nos daremos cuenta de que ciertxs pornógrafxs sí que exploran dichas intersecciones, acercándose al arte de lo abyecto, en algunos casos, más que a la pornografía convencional. El caso de Flanagan se acerca a algunas de las producciones que más adelante veremos de Annie Sprinkle, no sólo en el uso de la performance como lenguaje principal para sus representaciones, sino por las asociaciones imposibles que establecen:

> *"Los dos tabúes más grandes que Flanagan infringe se refieren al sexo y a la muerte. Flanagan nos fuerza a especular sobre lo impensable: la sexualidad de los cuerpos enfermos."*[907]

De Annie Sprinkle señala:

> *"Sprinkle es una satirizadora cachonda y obscena que evoca conscientemente el legado de Sophie Tucker, Mae West y lo burlesco femenino, un modelo que algunas feministas de la performance han acentuado. Pero es ella misma – en vez de cualquier otra especie exótica- el objeto de su escrutinio, a menudo con el tono de voz de una profesora de ciencia de enseñanza secundaria (...)"*[908]

No será precisamente la exploración de sí misma lo que destacaremos de esta artista, performer, actriz porno y responsable del uso que se le da al término de postpornografía.

En relación al cine, Kauffman revisa las conexiones entre el terror y la pornografía, como la asociación imposible que desemboca en lo abyecto. Los fluidos corporales del deseo y del desecho, de la vida y la muerte, como podemos apreciar en la amplia filmografía de Cronenberg. *Body Double* (Brian de Palma, 1984), por otro lado, es un ejemplo de cómo no realizar una película pornográfica. A través de la inclusión de tabúes que conectan el placer con lo abyecto, el empleo de elementos temáticos que no son permitidos en la pornografía, como el tabú de la menstruación, se bloquea la producción de placer en el espectador. Aunque la abyección está presente en muchas de las producciones de pornografía convencional, no obstante existen una serie de recursos que impiden la apropiación de la imagen por las vías habituales del porno mainstream. Kauffman, citando algunas de ellas, nos adelanta lo que serán algunas de las estrategias de producción de la postpornografía:

---

[906] Ibid., p. 32. Es evidente que no conocía las prácticas postpornográficas de finales de los 80, o al menos no desde el prisma desde el que se hace en la actualidad.
[907] Ibid., p. 52.
[908] Ibid., p. 85-86.

1. *"Exponer la mecánica de la producción de la pornografía.*
2. *Planear el argumento y los personajes creando un película-dentro-de-una-película, o utilizar otros medios visuales, como la fotografía o las películas caseras.*
3. *Feminizar al héroe, haciéndolo pasivo, impotente, prófugo o fracasado.*
4. *Hacer que el pasado- bajo la forma de la historia de uno de los padres – sea opresivamente omnipresente."*[909]

Si bien Cronenberg, que participa de algunos de los supuestos que acabamos de referir, encarnará como ningún cineasta la combinación de lo pornográfico, el terror, lo posthumano, la tecnología, la ciencia y la imagen espectacularizada como elementos abyectos, **McCarthy** nos sorprende con un repertorio que pasea por el espectáculo, los medios de comunicación y la publicidad.

Trasgresor de tabúes, utiliza la imaginería de Hollywood y Disney atacando desde el centro de la cultura pop al americano medio. Como Koons, McCarthy también va a utilizar el repertorio de lo popular de la clase media, pero esta vez, más que elevarlo a los altares de la tradición artística, denigrándolo a las cloacas de la abyección iconográfica[910]. En la línea de los trabajos más arriba comentados de Cindy Sherman, McCarthy se vale de la máscara, el simulacro, la hipérbole, los fluidos, y ataca de forma sucia, irónica y salvaje, las convicciones que dan forma a una sociedad decadente.

McCarthy trabajó con la performance desde finales de los años sesenta, una de sus primeras piezas más conocidas es *Sailor's Meat* (1975) [✪352], la primera de una serie de performances donde aparecen marineros, se juega con la transexualidad y la trasgresión de límites morales y ciertos rasgos de violencia. El personaje principal es un marinero que se traviste de mujer con elementos como pelucas, lencería, pero también usando ketchup, mayonesa y harina, evocando sangre, semen y flujos corporales. Este marinero imita la postura del fotograma publicitario de la película softcore *Europe in the Raw* (Russ Meyer, 1963).

> *"The Sailor's Meat performance similarly destabilizes standard distinctions by establishing an opposition between ordinary transgression and a new, more perverse incarnation. It enacts a shift of categories that underscores their fundamental relativity. By thrusting the traditionally abnormal into a position of normality, the dirty effectively becomes clean."*[911]

Sus obras, que se han ido haciendo cada vez más complejas, insertando y fusionando diferentes capas de significados y transparencias y referencias, reaccionan ante los elementos constitutivos de nuestras sociedades. A veces atendiendo a iconos clásicos, como *Tokyo Santa* (1996) [✪353], una metáfora sexual de un Santa Claus abyecto sucio y sangriento, un pornógrafo postmoderno; o a acontecimientos populares, como el éxito mediático y cinematográfico de *Piratas del Caribe* (*Pirates of the Caribbean*, Gore Verbinski, 2003), ante el que McCarthy responde dentro de su

[909] Ibidem, p.156.
[910] En Michael Jackson, de 1998, McCarthy copia la obra de Koons de 1988, que representa al ídolo del pop norteamericano. Con esta apropiación, un tanto caricaturizada, pues el zapato de Jackson y el mono que lo acompaña resultan excesivamente grandes y desproporcionados para la pieza, McCarthy no sólo está ironizando sobre la estrella del pop, sino sobre el artista que se había convertido para entonces también en una estrella popular.
[911] LEVIN, Cary S. *Pay for Your Pleasures: Cultural Critique in the Work of Mike Kelley, Raymond Pettibon, Paul Mccarthy*. Tesis doctoral, CUNY, 2006, p. 155.

proyecto *Pirate Project* (2001-2005) [✪354,355], un proyecto complejo centrado en el género de películas de piratas de Hollywood, y que integrará la iconografía del éxito de 2003. Una pieza compleja donde se dan relaciones zoofílicas entre un marinero y un cerdo, y donde abundan las imágenes pornográficas, escenas de mutilación, sangre y pintura que lo llenan todo.

No sabemos si buscando el valor redentor de su trabajo, a McCarthy se le ha comparado con el *Accionismo Vienés*, ante lo que él mismo responde:

> *"The use of ketchup and masks grew out of my work and not out of being conscious of their work. I was pretty aware that certain artists were doing stuff like that. I think I found out about the Viennese in the early 1970s. Vienna is not Los Angeles. My work came out of kids' television in Los Angeles. I didn't go through Catholicism and World War II as a teenager, I didn't live in a European environment. People make references to Viennese art without really questioning the fact that there is a big difference between ketchup and blood. I never thought of my work as shamanistic. My work is more about being a clown than a shaman."*[912]

Un payaso que en los 80 comienza a utilizar máscaras y referencias al cómic y la cultura popular en sus performances, en los noventa aparece con grandes escenarios escultóricos (*The Garden*, 1992) junto con videoinstalaciones (*Bossy Burger*, 1991). Unas producciones cada vez más espectacularizadas, pero que no pierden la impronta de la performance, de la interacción con el espacio, con las fantasías y con las tecnologías de producción estilizadas de las sociedades hipertecnologizadas. Un arte "sucio", que ha sido aceptado por la institución artística, y que comparte formas de producción representacionales con la postpornografía[913].

7.3.- Contracultura y Activismo. Los Movimientos Sociales.

En este juego paródico de roles, de identidades, se encuentran también los movimientos de ***drag queens*** **y** ***drag kings*** que van a plantear maneras alternativas de representación del sexo y el género y que van a hacer estallar los esquemas dicotómicos de la representación. Los actos performativos de las drag balls (donde no sólo se performativiza el género, sino también el sexo, la raza, la clase) y las performance drag king (donde se cuestiona la masculinidad y su construcción en torno a la heterosexualidad) proporcionaron el caldo de cultivo para los desarrollos teóricos y académicos de la teoría queer y supusieron su correlato inmediato como práctica política. La postpornografía va a beber de estas performances, así como de las producciones teóricas, combinando la alta cultura con la baja cultura y siendo éste uno de sus rasgos definitorios. Los desarrollos de *talleres de masculinidad*[914]*,* puestos en

---

[912] RUGOFF, Ralph; STILES, Kristine; DI PIETRANTONIO, Giacinto. *Paul McCarthy*. London: Phaidon, 1996, p. 134.

[913] Estas estrategias del arte de lo abyecto, de lo sucio, junto con otras herederas del punk, nos las vamos a encontrar en artistas como Diana Pornoterrorista, dentro de la corriente postpornográfica que se ha ido desarrollando en los últimos años alrededor de Barcelona, y de las propuestas lanzadas desde el MACBA.

[914] Talleres donde una mujer enseña a performativizar la masculinidad, deconstruyendo así la supuesta naturalidad con la que se presenta. Son famosos los de Diane Torr.

marcha desde los 90, ponen en práctica y amplían las sesiones de los clubs como el BurLezk donde la masculinidad y su parodia constituían uno de los espectáculos principales. [✪356,357,358,359]

Los movimientos de **transexuales e intersexuales**, que se desarrollan con más fuerza a partir de los años 90, son el aldabonazo definitivo para la destrucción del sistema sexo-género, cuestionando la misma naturaleza de eso denominado sexo. Del LaGrace Volcano[915], terrorista del género, como suele denominarse, ha desarrollado una importante producción visual en torno a la intersexualidad, la transexualidad y el transgénero [✪360,361], consiguiendo dar visibilidad a sexualidades que, a día de hoy, no han conseguido aún librarse del lastre de la patologización. Hay que señalar que dentro de la pornografía lesbiana han tenido lugar representaciones de una sexualidad que se salía de los presupuestos ortodoxos de lo lésbico. Así: sexo entre lesbiana y transexual masculino, representación de la intersexualidad, identidades y sexualidades transgénero. Todo esto refuerza la idea de una construcción fluida de la sexualidad en torno a límites flexibles y cambiantes.

Los planteamientos teóricos sobre sexualidades e identidades y la producción de las mismas contenidos en los textos de Michel Foucault, Donna Haraway, Anne Fausto-Sterling, Judith Butler, Monique Wittig, Gayle Rubin, más los movimientos sociales, que junto a los planteamientos teóricos reconvirtieron la cultura queer en la teoría queer, más el propio agotamiento de los discursos asimilacionistas y el acceso a los medios de producción, gracias a una abaratamiento de los mismos, constituyen un panorama diverso desde el que emerge la postpornografía como sistema de representación complejo y no uniforme de sexualidades alternativas.

7.4.- Presupuestos postpornográficos o cómo hacer de la contracultura un dildo high tech.

La postpornografía va a plantear una nueva manera de hacer pornografía. Esta nueva forma parte de diferentes discursos y precedentes que hacen que no esté establecido un código postpornográfico como tal. Precisamente esa va a ser una de sus especificidades. Un nuevo código que, aunque juega con la inteligibilidad, no lo hace con la normalización. Donde la fluidez va a ser una de las claves, en continuo proceso de experimentación, sin pretender establecerse como norma, sino en permanente desestabilización de las normas que se vayan creando.

El sexo como territorio a experimentar, como laboratorio de ensamblaje, reciclaje, parodia y cita, donde el humor tiene un lugar importante como estrategia desestabilizadora de las grandes verdades del sexo. Ante grandes preguntas, respuestas múltiples; ante respuestas únicas, infinitas preguntas. La contaminación como principio, la experimentación como metodología y la conciencia localizada de que el sexo es política y como tal ha de producirse con responsabilidad. Se desarrollarán vías no excluyentes de trabajo teniendo como objetivo desestabilizar el sistema hegemónico de representación del sexo y la identidad y planteando representaciones de sexualidades e identidades invisibilizadas y/o excluidas. Una ardua tarea que se maneja a partir de claves como las siguientes:

[915] Artista queer, fotógrafo y activista, cuyos trabajos autobiográficos cuestionan los constructos en torno al sexo. http://www.dellagracevolcano.com (consultado: 29/10/2011)

7.4.1.- Políticas de representación queer.

Frente al sistema pornográfico tradicional se producen una serie de cambios que enlazan con los presupuestos en torno a la representación de la cultura y teorías queer.

En primer lugar la representación no se va a gestionar como un **sistema sujeto-objeto**, sino que subvierte la mecánica del enunciado. Desaparecen los absolutos y retoma la escena el sujeto de la misma. Objeto y sujeto se autorrepresentan desempeñando ambos roles. Esto significa un giro importante dentro del sistema de representación tradicional. En un mecanismo de reapropiación del discurso, se toma la palabra y se produce una autoafirmación de subjetividades.

En este caso, el porno pierde su carácter objetivo o denotativo y reclama para sí una individualidad que lo acerca a otros géneros cinematográficos como el documental con implicación o el diario. La misma Annie Sprinkle utiliza esta estrategia en la performance en la que aparece por primera vez el término de postpornografía: *Post Porn Modernist Show* (1989-1996) [✪362], donde ella performatiza lo que ha sido su propia trayectoria como trabajadora sexual, dándonos una visión del background de ese proceso.

La **narración en primera persona** también aparece en los vídeos de Richard Fung, a medio camino entre el documental y el ensayo. En *Chinese Characters* (1986) [✪363] analiza la relación de los hombres asiáticos-canadienses gays con la pornografía gay y cómo ésta es un medio positivo para conseguir obtención de placer y autoafirmación.

La manera en que cambia el sujeto de la enunciación no recurre simplemente al recurso de la narración en primera persona, lo que es un elemento bastante usado en cinematografía, aunque con otras intenciones. Otra manera en que esto tiene lugar es a partir de la construcción de la representación de un colectivo a partir de un miembro del mismo. De esta manera diferenciaríamos entre la representación lésbica desde la óptica heterosexual y la óptica lesbiana politizada. Esta variación en el sujeto enunciativo evidencia la no neutralidad del punto de vista desde el que se produce el discurso. Es un ataque directo a la pretendida objetividad del lenguaje y de los puntos desde los que se construyen las representaciones. Como apuntaba Haraway, es una llamada a la localización desde todos los discursos, puesto que el no lugar se ha demostrado no existente en ninguno de los casos. La contextualización de las representaciones se vuelve indispensable para la construcción de un código descifrable y no totalizador.

En segundo lugar, la postpornografía va a producir **representaciones excluidas de la pornografía heterosexual convencional**. Las formas de sexualidad y las identidades que son representadas dentro de la postpornografía se reinscriben en el espacio de la representación desde posiciones centrales y no marginales, deconstruyendo el sujeto uniforme y normalizado de la pornografía.

> *"Todos estos cineastas y videoartistas plasman con sus imágenes numerosas formas de sexualidad al margen de la norma, desde el sexo en grupo a la transexualidad, pasando por el sexo anónimo, la promiscuidad más descarada, el sexo en lugares públicos, el sadomasoquismo y fetichismos varios."* [916]

[916] SUÁREZ, Juan Antonio. "Corpo/realidad, pornografía, vanguardia." En: VIÑUALES, Olga; GUASCH, Oscar. (eds.) *Sexualidades. Diversidad y control social*. Barcelona: Bellaterra, 2003, p. 139.

La cultura queer, además, al incluir *"nuevos sujetos de disidencia y la resistencia al modelo gay conservador, que excluye a otros gays y lesbianas por su raza, edad, procedencia, corporalidad, clase social, estado serológico o conducta sexual"*[917], está incluyendo no ya categorías en torno a la sexualidad, sino la manera en la que la representación, dentro de la pornografía convencional, lleva implícitas cuestiones de raza, clase social, edad, corporalidad,...

Estas inclusiones dentro del sistema de representación del sexo no suponen el establecimiento de códigos cerrados, sino la posibilidad de identidades nómadas y fluidas que resignifiquen su propia representación en tanto que abren nuevas posibilidades en las mismas.

La **reapropiación del insulto** va a ser una de las estrategias con las que se parodie el sistema de producción de identidades y sexualidades hegemónico, convirtiéndose en uno de los mecanismos de producción queer. La cita descontextualizada, no creando un nuevo lenguaje sino recitando los ya existentes en un contexto que los evidencia como verdades construidas y politizadas, reduciéndolos a la parodia como práctica cultural.

El **carácter político de la representación**, así como de la **pornografía como tecnología sexual de producción de verdad** adquiere en algunos trabajos su propio carácter paródico. Así, en *Raspberry Reich* (2004), de Bruce LaBruce, las consignas políticas inundan un filme que está por otro lado planteando las políticas de la representación del sexo, de la violencia y de lo abyecto.

Annie Sprinkle en sus performances lee manifiestos y lucha por los derechos de las trabajadoras sexuales o por la práctica del sexo seguro. De esta manera se está ideologizando el contexto pornográfico más allá de la propia deconstrucción de los códigos del porno tradicional. En la postpornografía no se pone en ningún caso en duda que la imagen es política y que la pornografía es un espacio especialmente reservado para hacer biopolítica.

Esta **resignificación de la representación de las identidades y las sexualidades** no se limita a cuestiones corporales, sino que se extiende al espacio de la representación. En algunos trabajos se da una apropiación del espacio público, como es el caso del trabajo de Del LaGrace, *Pansexual Public Porn* (1998) y en otros se sexualizan espacios universales como es el caso de *Otto; or, Up with Dead People* (2008) de Bruce LaBruce, que juega con el mito de la muerte y la vida más allá, a través de la reapropiación de la figura cinematográfica del zombie [✪364,365]. Igual que el placer se desfocaliza en el cuerpo, se descentra de espacios reservados para el sexo y se extiende a través de los mismos, mostrando por otro lado cómo todos los territorios se encuentran sexualizados.

Otros de los aspectos que van a aparecer con la postpornografía es la **violencia como lugar de resistencia**. La violencia y la sexualización de la misma, y cómo se permite la construcción de ésta en relación a unos sexos y no a otros, en unos contextos y no en otros. *Baise Moi* (Virginie Despentes, Coralie Trihn Thi, 2000) [✪366] fue censurada en Francia y clasificada X, aunque se inscribe dentro de la representación de violencia y sexo de otras películas exhibidas en salas comerciales. La polémica suscitada con este filme, como ya hemos apuntado, ha llevado a numerosos análisis sobre a quién le está permitido representar la violencia y bajo qué presupuestos. Parece ser que el problema de *Baise Moi* era que el personaje violento eran un par de mujeres que además se excitaban con ello, aunque se apunta al tema de la violación como

[917] NABAL, Eduardo. "La hora de los malditos. Hacia una genealogía imposible de algo llamado New Queer Cinema". En: *Teoría Queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Op. cit., p. 230.

elemento propiciatorio de la censura con la que se la recibió. Filmada con una factura pornográfica y cercana al anarco-punk[918], supone un ejemplo perfecto para el análisis de la sexualización de la violencia y cómo la censura resulta un arma eficaz para ello.

Los roles de objeto-sujeto de la representación, como decíamos, van a ser trastocados. Aquellxs que se han construido como los objetos tradicionales del imaginario pornográfico van a colocarse como sujetos productores de imágenes. Así, prostitutas, mujeres, actores y actrices porno, gays, lesbianas, transexuales, transgénero, intersexuales, perversxs,... van a generar sus propios discursos sobre el sexo. De esta manera se cuestionan los discursos sobre el género y el sexo y se accede a una representación que produce grietas en el discurso cerrado sobre la sexualidad y la propia representación.

El **público** al que va dirigido esta nueva manera de hacer pornografía también cambia, rompiendo con el tradicional papel de hombre heterosexual y blanco como principal consumidor de estas representaciones.

7.4.2.- De la enunciación a la mirada. Mulvey y el público impreciso.

No pretendemos invocar a Laura Mulvey y su *Placer visual y cine narrativo*[919] más allá de lo necesario, pero sí llamar la atención sobre el **espectador de la pornografía**. Y decimos el espectador porque la pornografía comercial ha estado definida por un discurso dirigido a un espectador masculino, bien heterosexual (y por tanto dentro de la norma), bien homosexual (y por tanto fuera de la norma) y ha excluido de su sistema a otro tipo de público: mujeres heterosexuales, lesbianas, transexuales, transgéneros, intersexuales,... Como señala Nabal:

> *"Quien tenga la mirada en el cine es un asunto capital. El que mira tiene el poder de nombrar, ya que controla los mecanismos lingüísticos que producen el discurso fílmico."*[920]

Haciendo una relectura de tales palabras, quién tenga la mirada en el cine es esencial porque nos habla de quién enuncia el mensaje, quién elabora el discurso y bajo qué presupuestos. Es obvio que el cine convencional ha estado dirigido a un público masculino heterosexual, lo que no excluye los procesos de identificación de las mujeres heterosexuales dentro de tal sistema representacional. Las estrategias discursivas visuales son versátiles y se insertan dentro del sistema social independientemente de a qué mirada va dirigido el filme. En ese sentido, aquellas individualidades no representadas se van produciendo justamente a partir de ese vacío referencial, lo que no deja de ser una de las estrategias más efectivas de la cultura visual.

A partir de la postpornografía entran en escenas los elementos que han quedado al margen, las identidades y corporalidades que se han ido inscribiendo dentro de la ausencia. Las miradas se dispersan, no existe una posición segura desde la que mirar porque los mecanismos de lectura que tenemos integrados han parcelado la realidad en dicotomías [✪367]. La postpornografía se encarga de disolver esos espacios estancos y

[918] Movimiento musical y político que combina el punk con ideas anarquistas.
[919] MULVEY, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema". En: EVANS, P. (ed.) *Film Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
[920] NABAL, Eduardo. "La hora de los malditos. Hacia una genealogía imposible de algo llamado New Queer Cinema". Op. cit., p. 231.

de señalar los intersticios por los que se comunican y a través de los que se perciben los mecanismos por los que se constituyeron como diferentes. Cuando Del LaGrace en *Pansexual Public Porn* (1998) presenta a un grupo de transgénero y transexuales en busca de sexo con hombres en espacios públicos, relata no ya cómo se encuentran "generados" los espacios públicos sexuales, sino cómo podemos situarnos en un espacio donde la lectura dicotómica pierda sentido.

Al cambiar el sujeto que produce, se cambia también la mirada de quien consume. El consumidor/ espectador hombre, heterosexual u homosexual estereotipado, de clase social media, blanco,... va a quedar excluido porque la mirada interpelada ahora se vuelve queer. La producción desde identidades lésbicas, transgénero, transexual, queer,...da lugar a un nuevo material y a una nueva manera de trabajar donde el objeto de la cámara se pasa al lado de la producción. Quien quiera consumir este tipo de material se expone a asumir una identidad que no es la reclamada por la pornografía tradicional. Lxs transexuales, las prostitutas, los chaperos van a producir su propio discurso en relación a la sexualidad y a la pornografía.

Las dualidades de género, sexo, raza, clases sociales,... se disuelven en el postporno. Se pretende una huida de la dicotomía a partir de generar cortocircuitos en los sistemas de representación ya existentes.

7.4.3.- Alta cultura de las representaciones marginales. Y representaciones marginales de la alta cultura.

Al introducirnos en este trabajo hemos hecho referencia a una serie de fuentes, antecedentes, relaciones e interconexiones en las que se han dado cita un amplio abanico de elementos. Como si en un proceso de ensamblaje estuviésemos insertxs hemos ido articulando una serie de puntos a partir de los que trazamos un recorrido ilegítimo.

En ese trazado convergen Judith Butler y Xtravaganza, M. Wittig y el BurLezk de San Francisco, Gayle Rubin y los guantes de látex lubricados, M. Foucault y un cocktail de KY, B. Preciado y la mano masturbatoria, D. Haraway y el sexcyborg, la academia y los urinarios, los sex shops y las salas de conferencias, el cine de ensayo y los ensayos SM,... sin que aparentemente existan problemas de convivencia.

Los movimientos culturales que tuvieron lugar a finales de la década de los 80 fueron recogidos por la academia porque se dio una conjunción política de ambos espacios. La calle y la academia se volvieron abiertamente políticas y coincidieron en gran parte en la necesidad de acción y análisis de la situación.

La teoría no podía permanecer impoluta si pretendía fondear en algunas cuestiones y la práctica sexual y social se evidenciaron como actos políticos donde se cuestionaban los planteamientos teórico-productivos sobre la sexualidad, la subjetividad, la identidad y la representación.

En la postpornografía coinciden espacios aparentemente contradictorios gracias a un desarrollo de políticas de producción que parodian el modo en que la alta cultura y la marginalidad han ido siempre de la mano. Ya hemos puesto de relevancia la relación existente entre dos discursos aparentemente contradictorios y excluyentes: el discurso sobre la sexualidad y el discurso pornográfico. Cuando se ponen en relación se hace evidente cómo se retroalimentan mutuamente a partir de políticas concretas dirigidas al control de los cuerpos y las sexualidades, pero que se relacionan con otras políticas en torno a los territorios, la ocupación de los mismos, las fronteras, la economía o el sentimiento nacional.

De este modo los dildos con los que Annie Sprinkle realiza algunas de sus performances ocupan el espacio museístico, universitario o galerístico, contaminando los mismos y generando fisuras en la ordenación del espacio. Asimismo se ha llevado el SM a espacios académicos para ser analizados por la alta cultura en relación a lo que ha sido y continúa siendo una práctica sexual perversa, aún incluida dentro de las parafilias del DSM-IV[921].

Con estas estrategias se desestructuran los púlpitos del saber, pues el discurso académico no va a venir de un lugar aséptico y no contaminado, sino que se produce en contacto con la práctica perversa, con los espacios del margen de la cultura y de la representación. Esta combinación de elementos diversos y de contextos diferentes se hace necesaria porque urge preguntarse:

> *"(...) de qué manera nuestros cuerpos, nuestras conductas cotidianas, nuestros comportamientos sexuales, nuestros deseos, nuestros discursos científicos y teóricos se vinculan a numerosos sistemas de poder, que a su vez están ligados entre sí."*[922]

7.4.4.- Otras corporeidades sexuales. Otras sexualidades. Otras realidades.

> *"El porno es un género (cinematográfico) que produce género (masculino/femenino). El posporno es un subgénero que desafía el sistema de producción de género y que desterritorializa el cuerpo sexuado (desplaza el interés de los genitales a cualquier parte del cuerpo)."*[923]

La corporeidad y las tecnologías puestas en marcha para la producción de la misma se ven cortocircuitadas por la producción postpornográfica. La desterritorialización desplaza el centro de interés de la genitalidad a la dispersión fragmentaria del cuerpo. El placer no va a estar localizado y no se van a privilegiar unos fragmentos sobre otros, o al menos no de manera estable.

La representación del porno S/M ya había jugado con la idea del territorio difuso, pero es ahora, en este tipo de producciones, donde la ubicación espacial del placer se disuelve en múltiples primeros planos que hacen una relectura del cuerpo.

> *"(...) podemos decir que la práctica del fist y cierto tipo de cine porno gay S/M son formas de resistencia a los sistemas de orden sexual, que imponen criterios heterocentrados, que intentan naturalizar la sexualidad y el género, y que regulan los cuerpos y las formas de placer. Esta resistencia hace proliferar otras identidades basadas en nuevos criterios que disuelven o al menos cuestionan los discursos dominantes, incluido el discurso cinematográfico."*[924]

---

[921] American Psychiatric Association (APA). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-IV). Op. cit.

[922] FOUCAULT, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Op. cit., p. 64.

[923] SÁEZ, Javier. *El macho vulnerable: pornografía y* sadomasoquismo. Conferencia dentro del marco de La Maratón Posporno *Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual*, MACBA, 6 y 7 de junio de 2003.

[924] Ibidem.

Así, la reordenación del cuerpo, la disolución de privilegios de fragmentos corporales hipersexualizados y la citación del fragmento descontextualizada produce una sexualidad que difiere políticamente de la proclamada por el cine pornográfico.

En este punto hemos de introducir la **prótesis** como un elemento que ayuda a expandir esa parcelación corporal del placer más allá del territorio del cuerpo. Los primeros planos vienen a establecer, en estos casos, un recorrido visual que dispersa los puntos de interés de la imagen y concentra la mirada en placeres descentralizados. El fragmento en la imagen, y en concreto en la imagen del cuerpo, funciona a partir de la cita. Pero la cita tiene un carácter perfomativo a través del cual se sustenta a sí misma. La prótesis funciona como una cita que tampoco tiene ninguna verdad que la sustente.

Se producen de esta manera cuerpos reconstituidos, naturalezas rediseñadas que desarticulan la capacidad de acción del sistema naturaleza-cultura.

> *"A finales del siglo XX –nuestra era, un tiempo mítico-, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs. El cyborg es nuestra ontología, no otorga nuestra política. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material, centros ambos que, unidos, estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica."*[925]

El dildo, cuya iconografía ha estado asociada a la imposibilidad de la mujer de tener orgasmos por sí misma primero (histeria psicoanalítica) y más tarde, en el inconsciente heterosexista colectivo, a la incapacidad de las mujeres a tener orgasmos sin la presencia del hombre, se retoma generando una producción de sexualidades protésicas donde los centros de placer se multiplican, el cuerpo se reinventa y los orgasmos se pueden encontrar lejanamente conectados al cuerpo. El dildo y el resto de juguetes sexuales se convierten en centros de placer sin que se les conceda referente alguno corporal, la carne y el látex se vuelven fractales. [✪368]

> *"El corrimiento provocado por el dildo no equivale a una sustitución del centro, incluso vacío, mediante la imitación de un modelo original. Es la conversión de cualquier espacio en centro posible lo que traiciona el origen. Hay que desterritorializar el sexo. Entonces todo es dildo. Todo se vuelve orificio."*[926]

El cuerpo aparece así reconstituido, reformulado en términos de sexualidad dispersa y múltiple, donde la representación sugiere posibilidades y abre el camino a nuevas representaciones. Se da también en la postpornografía una asimilación de lo **abyecto**. Los valores de la corporalidad se multiplican en cuanto a variables como edad, etnia, formas, sexos, sexualidades, prácticas,... y se incorporan experiencias de lo corporal que han sido invisibilizadas o representadas como marginales.

La **enfermedad** va a ser una de estas apropiaciones de la postpornografía. La introducción de lo abyecto, no como abyecto, sino como placer. Se resignifica y se evidencian los mecanismos por los que se ha construido como tal. Es diferente del porno bizarro, que se crea a partir de lo abyecto y reforzando esa idea de margen, de excluido, validando la dicotomía.

---

[925] HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Op. cit., p. 255. Para un análisis de la inserción de la high tech en la corporalidad, revisar el trabajo de Haraway al respecto.
[926] PRECIADO, Beatriz. *El manifiesto contrasexual*. Op. cit., p. 69.

El trabajo de Annie Sprinkle [✪369] nos habla de ello, igual que hiciera Hanna Wilke de manera menos sexualizada. Si Wilke nos remite a la idea de la mujer como modelo y la contrapone a la idea de cuerpo enfermo [✪370,371], Sprinkle lo que hace es erotizar el propio proceso de la enfermedad. A través de diferentes performances Sprinkle hace una resignificación del propio proceso de la enfermedad y desplaza el placer y el sexo a espacios que han sido construidos a partir de la exclusión del sexo: la quimioterapia, la cirugía del cáncer, la pérdida de cabello[927],...

> *"Lo que estos trabajos defienden es pues una sexualidad completamente móvil, sin centros, jerarquías, ni polaridades. Las dualidades de género se desdibujan (...) Emerge en su lugar una sexualidad posgenérica (...), que, más que un modismo o una frivolidad, es la condición que mejor define la sexualidad de una cultura donde la capacidad de identificación transgenérica, el transvestismo, conceptual o real, y las posibilidades de modificar y suplementar el cuerpo a través de la tecnología, la práctica biomédica e incluso la praxis cotidiana, han aumentado exponencialmente."*[928]

7.4.5.- La performance del sexo, el carácter teatral de la pornografía.

Otro de los pilares en los que se apoya la postpornografía es en la afirmación de que **la sexualidad es siempre representación, siempre performance**. No existe una verdad que esté prohibida en los sistemas sociales donde se dan los discursos pornográficos, sino que la verdad de la sexualidad y del sexo se produce, entre otros, dentro del discurso pornográfico. Y esa producción es siempre teatral y performativa y, como afirmaría Butler, produce su propia realidad. A través de este carácter performativo exhibe los mecanismos bajo los que se produce la apariencia de realidad de la representación pornográfica. A veces los recursos utilizados son los de la descontextualización, otras el humor, otras la utilización inversa de elementos como el tiempo, la duración de las secuencias en el medio audiovisual, los enfoques-desenfoques en la fotografía o la narración.

> *"La postpornografía afirma que la sexualidad es siempre representación, siempre performance. La postpornografía, ni anti-pornográfica ni abolicionista, trata, en definitiva, de crear representaciones de la sexualidad divergentes, minoritarias, alternativas a las propuestas por la pornografía dominante. Se afirma así una nueva estética de representación de la sexualidad que, lejos de renunciar puristamente a posiciones políticas, emerge precisamente de una politización de la mirada pornográfica."*[929]

Es esa politización la que la postpornografía no va a dejar de lado. Consciente de la manera que tienen de articularse los discursos en torno a la sexualidad, va a retomar esa politización y va a producir nuevos discursos, nuevas políticas, nuevos placeres, nuevas identidades y nuevas representaciones.

---

[927] Este trabajo puede ser consultado en la red, en la página a través de la cual Annie Sprinkle desarrolla su trabajo vital con su pareja y también artista Elizabeth M. Stephens: http://loveartlab.org

[928] SUÁREZ, Juan Antonio. "Corpo/realidad, pornografía, vanguardia." En: *Sexualidades. Diversidad y control social*, p. 140.

[929] PRECIADO, Beatriz. "La movida postporno". *Zero* (Madrid), 72 (2005), p. 85.

> *"(...) en el fondo, Occidente no niega realmente la sexualidad – no la excluye-, sino que introduce, organiza a partir de ella todo un complejo dispositivo en el que se juega la constitución de la individualidad, de la subjetividad, a fin de cuentas, la manera en que nos comportamos, en que tomamos conciencia de nosotros mismos."*[930]

Se sustituyen las estrategias de creación de verdad por la recreación de lo construido. El porno pasa de ser la verdad del sexo a ser la performance del sexo, descubriendo su carácter de cita y de producción.

El porno tradicional se basa en algo supuestamente real, mientras que el postporno incide en el carácter construido: Construye la sexualidad no la verdad. Se pone en énfasis en la interfaz, en la mediación, en la mediatización. Se asume que no existe el contacto directo, la representación fiel. Se presupone un vacío tras la misma. Se acepta el juego de representaciones como lo único a lo que se puede acceder. La representación ya no va a pretender capturar una verdad, sino proporcionar mecanismos de fuga, variaciones representacionales de ficciones que permitan la contaminación y no determinen un diseño único de subjetividad.

La performatividad como recurso de producción de verdades, de verdad localizada, de ahí que la cita tenga tanta importancia como procedimiento en esta nueva producción de sexo.

7.4.6.- Vanguardia y pornografía. Representación experimental y producto comercial.

Como ya se ha comentado, la postpornografía está cercana a los presupuestos del underground americano de los años 60. Si la hibridación y contaminación van a ser uno de los presupuestos de sus propuestas, no podía abandonar en tal empresa la experimentación, tanto a nivel formal como a nivel de discurso, junto con un formato (el pornográfico) que es totalmente comercial.

En la postpornografía se producen comentarios de la narrativa y de los medios de producción de la cinematografía no pornográfica, especialmente el cine de ensayo. Son abundantes las citaciones en los trabajos de LaBruce, por ejemplo. Una combinación entre cine de vanguardia y documental, donde la audacia y la experimentalidad se aplican a la narrativa y a los elementos de producción de la misma. Como las cintas experimentales de Peggy Ahwesh, donde la reapropiación de trabajos pornográficos anteriores se unen a un montaje donde se van creando diferentes capas semánticas que pervierten la idea de accesibilidad a la verdad del sexo y multiplican los elementos de lectura. El bricolaje va a estar presente en esta confluencia de métodos, citas y reciclaje de géneros, que pone en relación discursos que han sido productivos en la medida en que han permanecido separados.

La **parodia** se utiliza a veces a la hora de poner en juego sistemas de representación de géneros clásicos del cine comercial no pornográfico, en un movimiento de apropiación *camp*. En *The Rocky Horror Picture Show*, dirigida en 1975 por Jim Sharman, se produce una resignificación del musical como género clásico

[930] FOUCAULT, Michel. *Estética, ética y hermenéutica.* Op. cit., p. 147.

asociado a todo un sistema iconográfico que se deprava dentro de la narrativa perversa de este filme. [✪372]

> *"(...) los fenómenos que enmarcan, y en cierto modo explican, esta combinación de vanguardia y pornografía son la vuelta a una estética del bricolaje similar a la practicada por el cine underground de los años sesenta, el desarrollo del discurso queer, y, finalmente, los debates en torno, por un lado, a la pornografía, y, por otro, a la sexualidad y el sida, desarrollados en medios militantes tanto feministas como gay y lésbicos."*[931]

Se producen comentarios a la iconografía pornográfica dentro de un proceso de decontextualización o resignificación que cobran, en ese desplazamiento, todo su poder subversivo.

7.4.7.- Performance cinematográfica y sex shop artístico.

La confusión de géneros dentro de la producción de trabajos audiovisuales no atañe sólo al espacio cinematográfico, sino que surgen producciones de difícil ubicación. El discurso cinematográfico absorbe la performance, género tradicionalmente artístico, pero además se descubre él mismo como performático y performativo. Todo un proceso de construcción de la veracidad y credibilidad del espacio narrativo cinematográfico cede su lugar a la teatralización y el reciclaje de puestas en escena que no le son propias. Como se comentó en apartados anteriores, la postpornografía se construye a partir de espacios de simulación y simulacro en los que la teatralidad y la puesta en escena no se pretenden obviar. Recicla y combina estrategias de representación artísticas, cinematográficas, audiovisuales y culturales.

La galería de arte acoge productos postpornográficos, de la misma manera que estos productos aparecen en festivales de cine comercial o pornográfico [✪373,374]. El sex shop se descubre como un espacio de intervención y la galería como un espacio de sexo.

Lo político y lo estético se confunden y utilizan estrategias contraculturales de representación y producción. La cultura del DIY (Do It Yourself/ Hazlo tú mismx) como metodología cercana a los movimientos anarquistas punk, antiglobalización y feministas, que produce un abanico de producciones en diferentes marcos, de carácter siempre colectivo, y donde las posiciones de autoría y público son intercambiables. Sin olvidarnos del discurso académico que se ha convertido en otro de los espacios de intervención política del discurso postpornográfico, como viene haciendo la cultura queer, desde que conectase el espacio de la alta y baja cultura.

Como afirmaba Gayle Rubin,

> *"Una teoría radical del sexo debe identificar, describir, explicar y denunciar la injusticia erótica y la opresión sexual. Necesita, por tanto, instrumentos conceptuales que puedan mostrarnos el objeto a estudiar. Debe construir descripciones ricas sobre la sexualidad, tal y como ésta existe en la*

[931] SUÁREZ, Juan Antonio. "Corpo/realidad, pornografía, vanguardia." En: *Sexualidades. Diversidad y control social*. Op. cit., p. 126.

> *sociedad y en la historia, y requiere un lenguaje crítico convincente que transmita la crueldad de la persecución sexual."*[932]

Un lenguaje multidisciplinar e interdisciplinar de espacios contaminados y discursos múltiples.

Las prácticas de resistencia que se van a producir a partir de estos planteamientos, se van a dar dentro mismo del discurso pornográfico. Mediante procesos de asimilación, deconstrucción y construcción se producen representaciones que pretenden dinamitar los presupuestos de la pornografía tradicional. La contrasexualidad que propone Preciado en su *Manifiesto Contrasexual* sería un ejemplo de ello:

> *"La contra-sexualidad busca generar una contra-producción de placer y de saber en el marco de un sistema de contra-economía contra-sexual. Por esta razón, la publicación de imágenes y de textos contra-sexuales (contra-pornografía), así como la contra-prostitución, se considerarán como artes y disciplinas. Se prevé la formación de centros universitarios destinados al aprendizaje de las diferentes disciplinas contra-sexuales."*[933]

7.5.- Algunas Propuestas Postpornográficas. Del Tantra Porno de Sprinkle al Terrorismo Queer de LaBruce.

Algunas propuestas de postpornografía se han venido comentando a lo largo de este último apartado, pero vamos a detenernos aquí en algunas que nos parecen relevantes en cuanto a que presentan diferentes estrategias para la puesta en marcha de esos presupuestos postpornográficos.

Una de las divisiones que se suelen hacer dentro de la postpornografía es en relación a si los trabajos se realizan en el ámbito del **celuloide** o del **vídeo**. Esta división tiene sentido en cuanto que como lenguajes diferenciados, nos llevan a discursos diferentes o a una puesta en escena peculiar para cada uno de ellos, afectando también a los mecanismos de distribución, exhibición y recepción, y por tanto, los mecanismos de intervención política.

El vídeo, más relacionado con ambientes underground, permite un trabajo más cercano al diario o al documental en el que lxs espectadorxs se relacionan de un modo más directo con la representación. La manera de grabar y producir este material es mucho más íntima y no permite el virtuosismo técnico que proporciona el celuloide. Por su parte, éste produce una distancia entre la recepción y la emisión más espectacular y especular. La identificación en el caso del cine se establece en torno a unos modelos y en el producto vídeo se produce en torno a la cercanía con el proceso de creación.

En cuanto a la distribución y exhibición el vídeo ocupa territorios donde el cine no puede entrar como galerías, museos o espacios académicos, mientras que la exhibición en algunos de estos espacios está vetada para el celuloide, a otros en

[932] RUBIN, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad". Op. cit., p. 130.
[933] PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto Contra-sexual*. Op. cit., p. 36.

cambio puede acceder pero mediante un proceso más mediatizado que en el caso del vídeo.

En nuestro caso, y aun sin participar de este criterio de selección, vamos a reflexionar en torno a la obra de Bruce LaBruce que trabaja en celuloide y Annie Sprinkle que lo hace en vídeo (entre otros muchos formatos).

Algunas de las **características formales** de las que participan ambos, y que son comunes a la producción postpornográfica tienen que ver, sobre todo, con la deconstrucción de los códigos de la pornografía tradicional. La producción de verdad del sexo es sustituida por la construcción de representaciones en las que se evidencia que la pornografía es tan construida como lo es el sexo. En relación a ello se articulan los recursos formales puestos en marcha. Así, los encuadres fragmentan los cuerpos sin privilegiar los genitales, sino territorializando el placer de manera fluida y cambiante; los planos detalle o primeros planos nos proporcionan un nuevo concepto de acercamiento al sexo. Existe en general una desgenitalización en el sentido de que el placer se va a ir ubicando en diferentes espacios, tanto corporales, como externos al cuerpo. La lógica de elaboración de los primeros planos o bien se mantiene, resignificando el cuerpo o estableciendo la prótesis como el elemento principal del placer (son obvias la relaciones al cyborg de D. Haraway), o bien se contaminan en una reubicación del sexo que incorpora parte del fuera de campo que quedaba excluido de la pornografía tradicional.

La iluminación no vuelve a estar al servicio de la verdad, sino de la hiperrealidad o de la puesta en escena. Desde los focos casi de naturaleza muerta de Sprinkle (muy similares a la iluminación practicada por artistas como Pierre et Gilles) a la iluminación estilizada que a veces practica LaBruce. [✪375,376,377]

El uso del tiempo es redefinido desde parámetros que dificultan la absorción de los códigos temporales del porno tradicional. Las escenas sexuales se incorporan dentro de la narración participando del ritmo de la misma. Desaparece la estructuración del tiempo en torno a la ficcionalización del tiempo real. Las escenas, sean sexuales o no, no rompen con el ritmo narrativo, y pueden ser interrumpidas en cualquier momento. Todo es ficción, así que no existe empeño en parcelar y separar la parte documental de la ficción de la película.

La performance es otro de los elementos esenciales de este tipo de producciones, llegando a veces hasta extremos de teatralidad (un ejemplo de ello son los vídeos de Sprinkle, donde el artificio comprende la estética, la narración y la lógica del argumento).

Los personajes de las películas responden a representaciones de identidades diversas y fluidas, sin que existan estereotipos en las mismas más que para ser deconstruidos. La estética pin-up y de superhéroe dejan paso a corporalidades en las que se dinamitan las dicotomías que hasta el momento sirven para generar el control sobre los cuerpos: hombre-mujer, masculino-femenino, sano-enfermo, joven-viejo,... A través de esta carnalización, de la contaminación la representación da paso a identidades contaminadas, permitiendo una resignificación de las sujeciones políticas a través de las que se construyen las mismas.

Los argumentos se politizan y los actos sexuales representados dinamitan las relaciones unívocas entre sexo-género-deseo-práctica sexual. Las citas son continuas, tanto al activismo político, como a las teorías sobre sexo o a la propia pornografía. La baja y la alta cultura se contaminan mutuamente y la fusión de géneros hace inclasificable algunos de los trabajos: *The Sluts and Goddesses Video Workshop – Or How To Be A Sex Goddess in 101 Easy Steps* (Maria Beatty y Annie Sprinkle, 1992)

[✪378] se sitúa entre el documental, un vídeo educativo y una película porno; *Otto the zombie* (Bruce LaBruce) es una película de terror, pornográfica o una comedia en clave *horror-porn,* o todo a la vez, o ninguna de esas cosas.

Nos detenemos ahora en el trabajo de Annie Sprinkle que, como ya sabemos fue la que popularizó el término de postpornografía.

7.5.1.- Annie Sprinkle. Del Deep Throat al Laboratorio Artístico del Amor.

Annie Sprinkle (actriz porno, trabajadora sexual, performer, artista multimedia,...) va a inaugurar una nueva forma de representación del sexo, crítica con la representación pornográfica tradicional. Lo que ella propone es romper con los códigos tradicionales de consumo del sexo femenino, de la pornografía y de la prostitución. Va a establecerse como la "nueva pornografía", en ruptura con la anterior y con los códigos de producción de la misma. Para ello empezaría a dirigir películas para mostrar el orgasmo de la mujer.

Annie Sprinkle ha sido actriz del porno convencional (realizando más de 200 películas), portada de la mayoría de las revistas softcore y hardcore del momento: *Penthouse, Playboy, Hustler, High Society, Chic, Qui, Cheri, Stag, Starlet* [✪379],..., prostituta, performer, fotógrafa, directora de filmes eróticos y postpornográficos, activista en la lucha por los derechos de las trabajadoras sexuales, educadora sexual implicada en la prevención del SIDA, artista multimedia, activista feminista porno y Doctora en Sexología. Un compendio de ámbitos, discursos, espacios a través de los cuales fluye su producción.

Su trabajo dentro de la postpornografía comienza con el espectáculo *Post Porn Modernist Show* (1989-1996), una de cuyas escenas más comentadas ha sido *The Public Cervix Annoucement*[934] [✪380]. Lo que Annie Sprinkle se proponía en esa escena era revelar la verdad del sexo. Si la pornografía poseía esa verdad, si lo que se buscaba en la pornografía era lo más verdadero de la sexualidad, ella iba a ser la más porno. En realidad lo que Sprinkle hacía era una representación de lo sexual, una performance de lo real de la sexualidad, que al quedar evidenciada como performance deconstruía sus pilares discursivos. Con esta acción Sprinkle comienza la andadura de la postpornografía. Cuando decide romper con los códigos de la pornografía tradicional acude a la performance (ella había tenido contacto con grupos performance como Fluxus desde la década de los 70). Lo que va a dinamitar van a ser las estrategias de consumo del sexo femenino, llevando al absurdo la idea de la "*verdad del sexo"*.

La estrategia epistemológica que subyace es que el objeto pasivo de la representación pasa a ocupar el lugar de sujeto activo de la misma. Sprinkle como mujer, como prostituta, como actriz porno realiza ese movimiento mediante una estrategia en la que va a visibilizar la maniobra discursiva que subyace a la pornografía (hasta entonces se consideraba que la pornografía no era discursiva, era el grado 0 de la representación del sexo).

The Public Cervix Annoucement

A partir de estos argumentos en torno a la pornografía se la va a considerar como género, por tanto con discurso. Un discurso que estará ahí para ser deconstruido, reapropiado, reutilizado, atendiendo a diferentes politizaciones del mismo. En la línea de la contra-sexualidad de Preciado:

[934] Performance en la que la artista se encuentra abierta de piernas con un espéculo en el interior de su vagina e invitando a lxs espectadorees/as a mirar al interior de la misma.

> *"Las prácticas contra-sexuales que van a proponerse aquí deben comprenderse como tecnologías de resistencia, dicho de otra manera, como formas de contra-disciplina sexual."*[935]

El **humor** también va a estar presente en algunas representaciones (*Teenage Mermaid FantaSea*), donde se evidencia el carácter de construcción y performance de la sexualidad y el porno. Las prácticas sexuales van a ser diversas, pero no exhibidas para ser consumidas desde el exterior. No se van a leer como bizarras porque quien las consuma va a estar igualmente implicadx en la misma; sin que se puedan establecer criterios de normalidad o anormalidad. La reconstrucción del cuerpo y el límite difuso entre el cuerpo y la prótesis construirán un cuerpo protésico donde la reconceptualización del mismo y sus diferentes usos se hace necesaria.

Los elementos estructurales de la pornografía se utilizan subvirtiéndolos y aportando lecturas nuevas o difusas que colisionan con la interpretación normativa de la sexualidad. No ya los contenidos, como se hace dentro del discurso artístico-pornográfico[936] van a ser retomados en estas prácticas culturales, sino los propios elementos de producción del material pornográfico. Los medios utilizados para la producción de films, fotografías,... son híbridos y múltiples, sin atender a los límites entre diferentes disciplinas o contextos.

Annie Sprinkle se dedica a la parte más pedagógica de la pornografía, o a redefinir a la Pin-Up posmoderna de estética lésbica (opuesta a la estética de la *falsa lesbiana* construida para consumo del hombre heterosexual en el porno tradicional).

Teenage Mermaid Fanta-sea (1998) [✪381] es una performance artística interactiva en la que se instruye al público en cómo realizar su propia película pornográfica. En este filme Sprinkle representa a una sirena mayor que muestra los tesoros de su sexualidad a una sirena adolescente. La puesta en escena es una mezcla de barroquismo de Walt Disney y ciencia ficción de película de clase B. La excesiva teatralización, así como el vestuario, maquillaje, iluminación,... incide en la idea de la pornografía como espectáculo y teatro. En este sentido, la estructura formal potencia la propia narrativa en la que se desarrolla el discurso pornográfico como representación consensuada y arbitraria con alto componente performativo.

Otro de los trabajos de Sprinkle que es interesante señalar es *Linda/Les & Annie: The First Female to Male Transsexual Love Story* (1992) [✪382]. Este filme es un documental pornográfico sobre Les Nichols, un FTM (transexual masculino) y Sprinkle, donde ella y Les exploran y explican las funciones de la doble genitalidad de Les. En este trabajo se combina la explosión del sistema sexo/género así como los sistemas de representación del sexo. Sprinkle utiliza la didáctica para hacer nuevas propuestas pornográficas donde el discurso pornográfico se torna estratégico sólo en la medida en que es deconstruido y paródicamente citado.

En los últimos años Sprinkle está trabajando en un proyecto con su actual pareja, la artista Elizabeth M. Stephens cuyo desarrollo puede seguirse a través de la red[937]. En este proyecto, cuyos primeros siete años están basados en los temas y colores de los

---

[935] PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto Contra-sexual.* Op. cit., p. 19.

[936] Esta es la manera en que trabajan artistas como Andrés Serrano, en la serie *A History of Sex de* 1996, donde introduce imágenes propias de la pornografía dentro del ámbito artístico, pero bajo los códigos de la alta cultura, que reinterpretan la representación en relación a claves artísticas, validando de esta manera la separación entre representación artística y representación pornográfica.

[937] http://loveartlab.org/ (Consultado el 08/07/2012)

chakras[938], los medios utilizados son variados: performance, fotografía, teatro, intervenciones en espacios como hospitales, activismo,... Todos los años crean una performance artística de su propia boda. Como señalan en su espacio web:

> *"The Love Art Laboratory grew out of our response to the violence of war, the anti-gay marriage movement, and our prevailing culture of cynicism."*[939]

Trabajan como otras parejas de artistas, dentro de un proyecto autobiográfico que desde el año 2005 incluye espectáculos, intervenciones y performance, en relación al cáncer, a partir de que a Annie Sprinkle le detectaran cáncer de mama [✪383]. En sus performance resignifican la enfermedad como erótica y el cuerpo enfermo como pornográfico, performativizando la caida del cabello o las sesiones de quimioterapia en un contexto sexual que rompe con la representación de cuerpos sanos dentro de la pornografía.

De ella ha dicho John Waters que le había escandalizado y el American Theater Magazine la situaba en relación a Duchamp o Genet.

Annie Sprinkle ha conseguido generar una forma de política híbrida a partir de la cual se tambalean no ya los presupuestos de la pornografía tradicional, sino los presupuestos que sustentan todo el conjunto de biopolíticas.

7.5.2.- Bruce LaBruce. El Cronenberg que Warhol llevaba dentro.

LaBruce (cineasta, fotógrafo y escritor candiense) se enmarca dentro de la postpornografía desde el lugar concreto del HomoCore o QueerCore. Un movimiento cultural y social que surge a mediados de los años 80 y que es a su vez un espacio híbrido de cultura queer y punk y principalmente ligado a la música. Dentro de éste los fanzines (LaBruce, junto a G.B.Jones coedita *J.D.s*) fueron muy importantes porque, a través de redes no comerciales, consiguieron poner en contacto a comunidades internacionales y llegar a espacios más reducidos. Otra de las bases del QueerCore es la estrategia ya comentada del DIY (Do It Yourself).

Formado académicamente en cine, pronto abandona los presupuestos del mismo para introducirse en el punk. Empezó haciendo cortos en super 8 con contenidos homosexuales con la intención de producir una fractura en el movimiento punk de la época. Lo que LaBruce comenzó haciendo en sus producciones fue señalar la conformidad a la que se sometía un movimiento aparentemente radical. Algo parecido al conformismo introducido dentro de la escena de los movimientos gays y lésbicos en los 80, y la irrupción que lo Queer supuso.

Su primer largometraje *No Skin Off My Ass* (1991) [✪384] fue rodado en super 8 y el argumento gira en torno a un estilista homosexual que se enamora de un neo-nazi skinhead mudo. Desde el comienzo de su trayectoria audiovisual van a coexistir mundos aparentemente contradictorios y personajes que se enfrentan a sus propios enemigos en un contexto relacional opuesto al habitual. Así el gay y el skinhead guardan en la realidad una relación bastante diferente a la del enamoramiento.

LaBruce juega todo el tiempo con la subversión de las relaciones de poder, utilizando para ellos unos personajes que bien podrían estar representando una escena SM. Es más, le podemos atribuir a LaBruce el haber producido una nueva manera de

[938] Estructura inspirada en el trabajo de Linda Montano: *14 Years of Living Art*.
[939] http://loveartlab.org/ (Consultado el 08/07/2012)

representar las relaciones de poder dentro del contexto pornográfico propio del SM, pero con una iconografía propia de la representación de cine independiente de los 90.

Sus siguientes películas fueron rodadas en 16 mm. Este interés por este tipo de metrajes lo asemeja a las estrategias de experimentalidad del underground de los años 60 y al mismo tiempo suponen un mecanismo de acercamiento en la lectura de la representación, un movimiento hacia el documental en primera persona. Estos filmes, *Super 8 ½* (1993) y *Hustler White* (1996), suponen un paso más dentro de sus estrategias deconstructivas. *Super 8 ½* es una biografía peculiar del propio autor, donde llegan a aparecer algunas de sus primeras producciones. Con *Hustler White* LaBruce produce una citación paródica de la comedia romántica que pretende parodiar a un tiempo la exclusión sexual. LaBruce aborda el tema de la prostitución masculina, la representación de cuerpos no normativos, sadomasoquismo, travestismo,...

El **humor** junto con la **violencia** [✪385] van a estar presentes de una u otra manera en su repertorio iconográfico. Una violencia resignificada donde el porno *destroyer* se combina con un humor ácido y paródico que se reapropia de los mecanismos de exclusión sexuales, para devolvernos un producto de factura artística y de discurso marginal. Quizá LaBruce encarne como nadie esa combinación postmoderna en la que las contradicciones de la representación nos devuelven nuevas lecturas de identidades y sexualidades relegadas al ostracismo. De hecho el propio LaBruce llama la atención sobre la **paradoja** como elemento esencial en su trabajo. Paradoja en el sentido de decir dos cosas aparentemente contradictorias a un tiempo, mientras que ambas permanecen como verdaderas.

Otra cuestión que se repite a lo largo de su trayectoria es el **empoderamiento de sus personajes**. Pertenecientes al margen, las identidades o sexualidades que aparecen en escena lo hacen en torno no ya a su propia especificidad, sino en una narrativa que sugiere centros de interés en otro tipo de cuestiones parodiadas. Así, no representa la homosexualidad sino la revolución homosexual, lo que supera en principio la idea de la identidad excluida como elemento que conduce la narración.

LaBruce no es ajeno a la representación pornográfica tradicional, de hecho sus cintas se podrían reinterpretar al amparo de su relación directa con elementos concretos de la representación pornográfica. Cuando produce *Skin Flick* (1999, version hardcore: *Skin Gang*) hace una parodia del gang bang del porno heterosexual, con un grupo de homosexuales skins racistas y xenófobos que montan orgías entre ellos.

Con su trabajo redefine el porno desde la representación de sexualidades no normativas (sadomasoquismo, fetichismo). La hibridez formal que utiliza, remite a un discurso autobiográfico y permiten la apropiación de otros discursos, así como su perversión. La fusión discursiva de los proyectos queer va a ser uno de los pilares de producción.

Las **técnicas** utilizadas son una combinación de las del cine independiente y la pornografía gay. Sus personajes son más queer que gays, estando siempre en un espacio impreciso en el que es difícil proponer una identidad fija. Identidades además que se construyen a partir de sus sexualidades y a partir de la asimilación de la identidad del enemigo. Es quizá esta mezcla la que contamina el discurso y produce poder allí donde éste parece ausente. Su factura plantea una pornografía con rasgos estilísticos amateur, con humor y violencia, así como una alta carga política.

LaBruce es el primero en señalar su afinidad con el cine underground de los años 60 (Fassbinder, Warhol, Anger, Cassavetes). Sus **citas** a Warhol son continuas, como en la aparente impasibilidad de los personajes que, no obstante, se vuelven

hiperactivos en las escenas sexuales. Estas escenas suelen no guardar la lógica temporal propia del cine pornográfico convencional. Las escenas a menudo son interrumpidas por la narración, produciendo una discontinuidad que no tiene lugar en el porno convencional. El uso del espacio rompe también con los códigos pornográficos presentando escenas en espacios de tránsito que no permiten la recepción de la misma más que en términos de inestabilidad y ruptura.

LaBruce fue muy criticado a partir de una imagen donde presenta una escena de sexo en la que una de las personas implicadas está amputada. Acusado de sensacionalismo o de pretender el escándalo, LaBruce se defiende haciendo referencia al contexto romántico de la propia escena. El desplazamiento se produce desde la representación de la amputación hasta la ternura y el romanticismo. Como él mismo asegura, lo que realmente constituye un tabú es esa ternura. La estrategia puesta en marcha se asemeja, desde otra perspectiva, a la adoptada por Annie Sprinkle.

En *Raspberry Reich* (2004) el argumento se desarrolla en torno a un grupo de terroristas de Berlín que pretenden la revolución gay. Liderados por una mujer, las escenas de sexo están representadas combinando los códigos de visibilidad de la pornografía convencional con el cine experimental tipo diario, produciéndose continuos cortocircuitos en dicha representación (sexo y humor, sexo y absurdo, el uso de los tiempos,...). El filme está repleto de slóganes políticos que hacen referencia a la revolución sexual y al sistema marxista: "*The revolution is my boyfriend*", "*Join the homosexual intifada*", "*Put your marxism where your mouth is*", "*Heterosexuality is the opiate of the masses*", etc. Ganó el premio a la mejor película del *Melbourne Underground Film Festival* en el 2004.

Si con *Skin Flick* reflexionaba sobre la extrema derecha dentro del mundo gay, con *Raspberry Reich* analiza la extrema izquierda tratando de descubrir si las dinámicas sexuales que se dan en ambos lados son similares.

Tal y como él define este filme[940]:

> *"an art/porn film that, like all my films, uses pornography as a starting point to examine sexual politics and homosexual radicalism. (For me, working in pornography is like a genre exercise.)"*[941]

En estos momentos se encuentra embarcado en un proyecto de película gerontofílica: *Gerontophilia*, 2013, donde vuelve a darle la vuelta a los límites de lo admisible y lo representable, pero que estamos segurxs que incluirá nuevos planteamientos sexuales. En postproducción se encuentra otro proyecto suyo: *Ulrike's Brain* (2012), donde vuelve a contar con Susanne Sachße, una razón más para que nos planteemos analizar *The Rapsberry Reich*, con cierta profundidad.

Esta nueva manera de hacer pornografía plantea cuestiones en torno a la productividad, no ya de los discursos, sino de la representación visual como elemento político. Las reflexiones puestas en juego corroboran el carácter biopolítico de la cultura del espectáculo y de los productos que en ella se encuentran insertados. En una sociedad donde la hiperrealidad es la única realidad posible, se hacen necesarios análisis que den cuenta de las estrategias puestas en marcha a través de los productos culturales. La

[940] http://www.brucelabruce.com/ (Consultado el 23/07/2012)
[941] http://www.brucelabruce.com/ (Consultado el 07/08/2012)

postpornografía, consciente del poder difuso de los discursos del sexo, se sitúa en el límite del territorio del porno para producir una representación localizada y que apela a la responsabilidad en la elaboración del porno. Una nueva pornografía que posibilita la producción de nuevas sexualidades, de nuevas representaciones que se ubican en el flujo ininterrumpido de discursos sobre el sexo para dinamitar las tecnologías totalizadoras que los producen. Un espacio nuevo que no debe olvidar que la fisura está en continuo movimiento y que sólo la producción estratégica y nómada evitará la neutralización de su puesta en escena.

7.5.3.- Aspectos Formales-Técnicos. Recetas revolucionarias.

7.5.3.1.- Argumento

Plagado de referencias revolucionarias, el argumento se centra en la actividad de un grupo de terroristas, que, sintiéndose impelidos a poner en práctica sus teorías, deciden secuestrar al hijo de un banquero millonario en el Berlín actual.

El propio título de la película hace referencia a las teorías sexuales de Wilhem Reich y al grupo terrorista de los setenta RAF (*Red Army Faction*) [✪386], también conocido como *Baader-Meinhof Gang*, que sirven, entre otras, del background teórico de la propia historia. Ambientada en el Berlín de hoy, las peripecias de este grupo son narradas con sus ilusiones y sus contradicciones, mientras intentan liberar a las masas de los imperativos de una burguesía esclava del capital y de la represión sexual. La única salida es la Intifada Homosexual, pues como se encarga de explicitar la protagonista, líder del grupo:

> *"Es verdad que no hay ninguna revolución sin una revolución sexual. Pero es igualmente verdad que no hay ninguna revolución sexual sin una revolución homosexual."* (Gudrun, 38:27)

La ideóloga y despótica Gudrun planea el secuestro del hijo de un millonario alemán que se dedica a la banca, pero en mitad del secuestro descubren que aquel es repudiado por su padre por ser gay, y no pagará el rescate. Enamorado el prisionero de uno de sus captores, se une al grupo y finalmente tienen que huir cuando el grupo se desmembra ante la desarticulación del plan que iba a dar comienzo a la revolución. Finalmente, el grupo disuelto cada uno sigue su camino: Patrick (el hijo del banquero) tras escapar con uno de sus secuestradores termina asaltando los bancos de su padre, Che se une a un campo de entrenamiento terrorista de Oriente Medio, donde les enseña tácticas terroristas occidentales (a través de la filmación de vídeo de un fingido secuestro); y Gudrun y su novio tienen una niña a la que ponen de nombre Ulrike Meinhof, el nombre de uno de los primeros miembros de la RAF.

7.5.3.2.- Estructura narrativa o cómo dinamitar el porno y la revolución en un mismo movimiento.

El plano que abre la escena es un primerísimo primer plano de un hombre de piel oscura que recita versos del Corán en árabe [✪387], sentado en lo que creemos que es un columpio, porque el plano no llega a abrirse más allá de un primer plano de su rostro. La persona que aparece es un amigo del director, musulmán en Toronto, con quien

LaBruce decide abrir la película, para darle un punto de entrada que, en principio, desestructura lo que vamos a ver después. Los versos que recitan hablan de paz y de esperanza, lo que produce el primer juego de superposiciones: en el 2004 la imagen de una persona de piel oscura y que escuchásemos hablar en árabe era todo menos pacífica.

Un primerísimo primer plano del ojo de este rostro se funde con un primerísimo primer plano de una boca masculina que está chupando un arma[✪388]. (Esta primera escena fue inspirada por un vídeo que LaBruce ve en la cadena CNM, donde alguien chupaba y tenía sexo con un rifle, mientras llamaba a la revolución).

Ya desde el comienzo las alianzas discursivas están establecidas: el sexo, el porno, la revolución y la violencia.

La construcción en paralelo de gran parte de la película hace que tengamos que hablar continuamente de escenas que se superponen y que acaban confluyendo en elementos comunes.

Así, la escena del chico con la pistola, Che, se funde con otra más: un personaje masculino joven, después descubriremos que es Patrick, que pasea en un ambiente idílico por las calles de Berlín. Los planos de ambas escenas se abren y mientras el primero le practica una felación a la pistola, el otro se desplaza en monopatín por las calles. En el primero nos encontramos con una foto gigante del Che Guevara [✪389], donde se apoya, mientras la escena sexual se desarrolla al ritmo de la música. Los cortes son continuos y rápidos y comienzan a aparecer los créditos sobreimpresionados en rojo y flasheados.

Una leyenda, GUDRUN, da paso a la presentación de la protagonista de la película. Este personaje femenino pasea por las calles. Se la sigue cámara en mano, mientras se desliza en suaves movimientos, emulando la estética de las películas románticas de sesenta [✪390]. Las flores, la luz, el montaje..., todo hace sobrevenir a su novio y el encuentro con el que la mayoría de estas películas finalizaban. Pero ellos continúan el paseo hasta que se encuentran ante un escaparate de armas donde ella entra a comprar una. [✪391,392] Una bonita versión del diamante.

La siguiente escena nos muestra a Gudrun en un cementerio, donde se detiene a leer una serie de libros que nos ponen sobre aviso del sostén ideológico en el que nos vamos a mover: si bien *Mss. Dalloway* termina en la papelera, no ocurre lo mismo con Wilhem Reich ni el *Manifiesto Comunista* de Marx. [✪393]

De nuevo la sobreimpresión de su nombre nos anuncia, en este caso, que termina la presentación del personaje y de su pasado.

La siguiente escena es un primer plano de la protagonista [✪394] mientras practica sexo con su novio en el interior de un piso que, según se van abriendo los planos, está forrado con imágenes pop de personajes revolucionarios como el Che Guevara y miembros del RAF (Andreas Baader, Ulrike Meinhof y Gudrun Ensslin), con dianas en cuyo centro se puede encontrar el rostro de Putin o de George W. Bush. Toda una declaración de intenciones. Esta escena se suma a las dos anteriores (Che que se masturba con las armas y Patrick que pasea por las calles de Berlín). Dos escenas de sexo en la que abundan los primeros planos, la experimentación estética con los colores, los tiempos, los desenfoques, los movimientos de cámara, la fusión con los títulos de crédito, y el *meat shot* [✪395]. Las consignas revolucionarias ya han hecho su aparición, mientras tiene sexo y gime, Gudrun grita cosas como "*Fuck me for the revolution.*"

Volvemos a la escena de Che. Se ha puesto un pasamontañas y se mira al espejo mientras dispara. Montaje al ritmo de la música, mientras la imagen gigante del Che Guevara en la pared sobre la que se recuesta el personaje se nos impone como paisaje. Se masturba con los sonidos de los otros en la habitación de al lado. Al mismo tiempo,

nuevos planos de Patrick en un parque [✪396]. Se alternan planos de las tres escenas, mientras se introduce un nuevo elemento, una nueva escena:

Exterior. La cámara se desplaza desde un coche y vemos la Puerta de Brandeburgo, una imagen icónica, turística y política del Berlín donde se ubica la acción. Lo que aparenta ser un recorrido por las bellezas de la Alemania urbana se convierte en el contexto de un secuestro. Interior del coche, B/N, un grupo de tres chicos jóvenes con medias en el rostro, buscan al objeto de su acción terrorista [✪397]. Esta escena se combina con la de la pareja que sigue su maratón sexual por el recorrido de la casa, intentando alcanzar quizá el límite último de la represión sexual que confina a los amantes oprimidos a la cárcel del dormitorio. Che, con su homónimo en la pared, sigue con su actividad onanista. La pareja sigue su actividad frenética, ahora en el ascensor. Mientras las proclamas políticas se suceden, se encuentran con una pareja de ancianos que los cuestiona.

Sobre unos primeros planos de penes erectos aparece sobreimpresionado el título de la película.

Otra escena se une a una trama que parece no tener un hilo conductor coherente. La pareja de ancianos del ascensor comienza a tener sexo en la cocina de su casa.

Con un ritmo trepidante, nuevas escenas completan el caleidoscopio: el coche cuyo interior se nos presentaba en blanco y negro se encuentra con Patrick, el chico que pasea por las calles. El ritmo se acelera y vemos a la pareja de jóvenes y a Che cada vez más exaltados. Los primeros planos del pene se confunden con primeros planos de pistolas, y , entonces, en el clímax narrativo: el orgasmo. Un plano de eyaculación de Che y un primer plano del rostro de Gudrun en éxtasis. Un fotograma del semen detenido y un disparo al techo que "vierte" polvo blanco de arriba sobre la cabeza de Che. [✪398,399,400]

Comienza de esta forma la película invirtiendo desde el principio las normas de construcción de la representación del sexo en general y de la pornografía en particular. Se empieza con dos escenas sexuales, tiempos paralelos, escenas con duración excesivas para la representación del sexo, para lo que tolera el porno, y con cierres diegéticos un tanto confusos, aunque jugando con las convenciones pornográficas: rostro de la chica, eyaculación del chico. Pero espacialmente diferidas. La eyaculación que vemos es la del chico que se masturba con las armas, el rostro de la chica se encuentra en otro espacio, en otra práctica, no son correlativas, no se relacionan más que a través del montaje, como ocurre, aunque se encubre, en la representación pornográfica.

Hasta aquí la presentación de la película, la exposición del eje ideológico que va a guiarla y el elemento central de la misma: el sexo y la revolución terrorista. Ya tenemos el conflicto planteado: el secuestro. Ya tenemos el contexto: la revolución, el marxismo y Reich. Ya tenemos unos agentes: un grupo revolucionario terrorista, y a su líder: Gudrun.

La siguiente escena es la escena del secuestro. Un compendio de gags humorísticos y de parodia terrorista. Una vez que el secuestrado acaba en el maletero con uno de los secuestradores, tienen sexo [✪401]. Un salto atrás nos permite acceder al encuentro de estos dos chicos y el sexo que ya mantuvieron entonces en el exterior. De nuevo volvemos a la escena en el interior del maletero donde siguen practicando sexo.

Una nuevo conexión se establece en la siguiente escena. Gudrun, su novio y Che están en la misma casa, y finalmente se encuentran, donde Gudrun muestra que es la líder del grupo, revisando la actividad sexual de su compañero. Los tres salen de la casa y, bajo la dirección de su líder roban en una tienda de comida, en el camino, Gudrun

continúa con sus doctrinas políticas, exponiendo su versión de unos hechos acontecidos en 1977 con miembros del RAF.

La siguiente escena toma forma casi de documental. Sobre un fondo obrero, el primer plano de un hombre joven mira a cámara, una voz en off nos habla de la explotación laboral desde un punto de vista marxista [✪402].

De nuevo en la casa, Gudrun, su novio y Che, aquella se impacienta por la tardanza de los compañeros.

La siguiente escena nos muestra a los secuestradores comiendo en un Burger, mientras refieren cómo si Gudrun supiera dónde se encuentran les mandaría un comando disuarorio.

Nueva escena de sexo, esta vez entre Holger (el novio de Gudrun) y Che. Ante el requerimiento de Gudrun ambos tendrán que mostrar que realmente son revolucionarios, estando dispuestos a abandonar los preceptos de la heterosexualidad y monogamia opresoras [✪403]. La práctica que tienen es sexo oral, y la escena se resuelve sin el consabido plano de eyaculación.

Una escena parecida a la del discurso sobre la explotación laboral, esta vez en primer plano aparece Gudrun y el discurso gira en torno a los roles asumidos y la alienación de los mismos.

En la escena siguiente los secuestradores llegan a la casa de Gudrun con el chico secuestrado.

Una nueva escena en un nuevo escenario, un espacio donde Gudrun practica su puntería con las armas de fuego, mientras sigue proclamando la revolución sexual para liberar a las masas del opio heterosexual.

Volvemos de nuevo a la escena de la casa donde se reúne todo el grupo terrorista, incluyendo el secuestrado.

De nuevo la escena anterior, mientras la líder sigue proclamando la intifada homosexual.

En la escena siguiente vemos el vídeo que han realizado con el secuestrado para enviarle a su padre [✪404]. Es la pantalla dentro de la pantalla, cuando termina la grabación se ve una peli porno, que también es contra-revolucionaria [✪405]. Se intercala con escenas de cereales, Bin Laden, ... La escena culmina con los dos chicos que veían la peli teniendo sexo. La escena se intercala con otras de Gudrun disparando, el secuestrado bajo una imagen de Bush, los chicos que siguen teniendo sexo,...

La siguiente escena también es sexual. En este caso entre Patrick, el secuestrado, y Clyde, uno de los secuestradores.

En la siguiente escena todos se reúnen en torno a Patrick, que está maniatado en el centro de la habitación. Gudrun de nuevo imparte lecciones revolucionarias sobre el caso de América y Afganistán, Nicaragua, El Salvador,... La segunda parte de la escena es una escena de sexo en la que uno de los chicos es llamado a la revolución. Una videocámara aparece en plano, de la mano de Che y deciden grabar la escena, y celebran hacer una película pornográfica [✪406,407]. El secuestrado es ya uno de ellos. Se explicita su situación con el padre: repudiado por el mismo por ser homosexual. El secuestro ha sido un fracaso.

En la escena que sigue uno de los chicos les comunica que Holger quiere tener hijos y no ser homosexual y deja escapar a Patrick y Clyde. En la siguiente escena el grupo se ha desintegrado. Gudrun llora el fracaso. “La revolución está prorrogada.” Mientras, en la televisión, una señora proclama nuevas consignas, esta vez para unirse a la “red psicológica”. Seguimos la huida de Patrick y Clyde hasta que consiguen escapar del todo, en el coche con el que se había realizado el secuestro. Gudrun se quita una peluca rubia que ha llevado durante toda la película.

La penúltima escena tiene lugar en un bar gay de temática terrorista, dos años después. Tres de los secuestradores se encuentran en él y en la conversación se ponen al día de qué ha pasado con el resto: Clyde y Patrick se dedican a robar los bancos del padre de éste [✪408], Che está en un campo de entrenamiento terrorista en Oriente Medio, donde enseña las tácticas de terrorismo occidental [✪409,410] (entre otras la simulación y el uso de la cámara de vídeo); Gudrun y Holger no saben dónde se encuentran.

La escena final es presentada con una leyenda: "Ulrike la nueva generación." Gudrun y Holger pasean con un cochecito y una niña por las calles. Gudrun vierte sobre aquella, nueva enseñanzas políticas. Cuando la cubre con una manta, y mediante un cambio al plano subjetivo que nos convierte en bebés, se funde en negro y concluye la película. [✪411,412,413,414]

La estructura narrativa se divide en dos historias paralelas que confluyen: por un lado Gudrun, Che y Holger, bien en la casa, bien en exteriores; y por otro las escenas referidas al secuestro. No obstante la estructura se complica a través de un montaje paralelo, de insertos continuados que rompen el ritmo de la acción. El conjunto resulta totalmente fragmentario e inconcluso. Aunque la estructura general se cierra, la segmentación generada a través de múltiples recursos visuales se impone. Bruce LaBruce no ha trabajado hasta la fecha fuera de los estándares de presentación, nudo y desenlace, no obstante, muchas de sus producciones parecen inacabadas, como si faltara la última pieza que complete, no ya la historia, sino las escenas que la componen. Ese espacio de falta es lo que le da a las escenas de sexo el punto de fuga necesario para resignificar lo que aprendimos con el porno.

7.5.3.3.- Intertextualidad conceptual y capas estético-narrativas.

La intertextualidad en esta cinta es literal. De principio a fin los planos se encuentran fusionados, primero con los créditos y más adelante con las consignas políticas que proclama el grupo terrorista de izquierdas, y su líder en particular. La película está saturada de capas, lo que la convierte en una pieza que transita entre diversos géneros cinematográficos. Es al mismo tiempo una parodia política y una comedia que gira en torno a la sátira, y una película de porno gay con escenas hetero. Un pastiche de imágenes, textos, y un video clip en flashes sexualizados.

El conjunto de discursos a los que nos conducen los continuos comentarios, las lecciones revolucionarias y los textos que invaden la imagen de manera continuada producen un sinfín de capas que complican la lectura de la imagen [✪415]. No obstante la película permite diferentes grados de lectura, lo que no significa el desbordamiento discursivo que le da forma. A través de detalles en las escenas, en el vestuario, en la puesta en escena, en los comentarios, ..., se van acumulando significantes que relacionados entre sí producen infinitos puntos de fuga.

La crítica, la parodia, se dirige a la banalización de la revolución, a la superficialidad de las consignas políticas que se han convertido en fetiches (y aquí retomamos a Marx) de una cultura neocapitalista que reinventa sus símbolos revolucinarios, para dejarlos en la sección de moda.

La intertextualidad no sólo se refiere al discurso, sino que las capas estéticas también se superponen una a otras: desde el texto en formato de video-clip, que más adelante referiremos, hasta el juego con la estética de la comedia romántica [✪416] de los sesenta o los juegos formales de las películas de acción de los setenta [✪417]. Un

pastiche que no olvida referencias al arte: en las reproducciones de iconos pop-revolucionarios de la cultura al estilo de Warhol, las tipografías del constructivismo ruso o los textos luminosos de Jenny Holzer.

7.5.3.4.- Las escenas de sexo ya no son documentales.

Uno de los elementos clave de la película, y de toda la producción de Bruce LaBruce es la inserción de las escenas de sexo dentro de la estructura narrativa de cada una de sus producciones. Las escenas de sexo están presentes del mismo modo que en la pornografía convencional. Los números sexuales impregnan toda la cinta. Pero a diferencia de la construcción del porno comercial, las escenas no funcionan como islotes aislados del resto de la narración. De hecho, son parte esencial y crítica de la misma y la forma en que se relacionan con las escenas donde no se representa sexo, se distancia diametralmente de la construcción de verdad alrededor de la cual gira toda la industria del sexo.

En relación a esto, pero también relacionado con la iluminación, el sonido, el montaje o la puesta en escena, el sexo es representado de forma tal que subvierte las normas de producción documental del mismo. Las escenas de sexo comienzan en cualquier momento en que la narración da lugar a ello. Normalmente anunciadas, porque, si excluimos la escena de la pareja mayor, las de la masturbación y las que tienen lugar entre los personajes Clyde y Patrick; el resto son prácticas que se representan para conseguir un fin que viene especificado e integrado en la propia narrativa. O bien para servir a la revolución [✪418], para mostrar que se está dispuestx a implicarse en el movimiento, para mostrar que se es lo suficientemente hombre como para atreverse a liberarse de la opresión heterosexual, para liberar al sexo de la tiranía del dormitorio,... Las escenas de sexo no sólo están integradas y forman parte de la ficción, sino que son consecuencia de una ficción que tiene tanto peso como el sexo. De hecho la representación del sexo en esta película (y en realidad queremos decir que en toda la producción de LaBruce) muestra cómo las categorías de verdad no se relacionan tanto con el hecho de que los actores estén siendo penetrados, penetren, se corran o tengan un orgasmo y eyaculen, sino con la propia construcción de dicha representación.

En ese sentido tenemos que decir que en *The Raspberry Reich* no hay sexo "real". Las escenas de sexo son interrumpidas, se dan fuera de campo [✪419], se congela la imagen justo antes de lo que intuimos que podría ser el clímax, se sobreimpresionan con proclamas marxistas,..., confirmando que lo que tenemos delante es una representación. Y, al mismo tiempo, evidenciando que la verdad del sexo tiene más que ver con el fragmento dirigido, el ritmo narrativo, la iluminación descarnada y jerarquizada, que con la erección, la lubricación o la eyaculación.

Todo un revulsivo para décadas de planos probatorios y eyaculaciones externas.

7.5.3.5.- Tiempo fílmico. Tiempo "real" vs Manipulación del Tiempo.

Siguiendo con la lógica aplicada al apartado anterior, LaBruce dinamita la economía del tiempo aplicada a la pornografía convencional. El tiempo "real", ese espacio temporal hiperproducido y postproducido que tiene que funcionar como si las escenas se grabasen en una sola toma, sin corte de tiempo, sin cámara (no estamos pensando en Stagliano ahora), sin equipo, con el cámara dirigiendo en tiempo la escena

(ahora sí pensamos en Stagliano), sin Viagra, ni ayudas, ni lubricantes, ni bocadillos en medio porque hay que parar,... Ese tiempo ¡tan real! desaparece por completo de escena.

El proceso que tiene lugar en este trabajo es un proceso de desplazamiento continuo entre el discurso político y el sexo. Lo que en una película pornográfica es el sexo aquí sería el discurso lingüístico. Las escenas en las que asistimos a lecciones pseudomarxistas, o a proclamaciones de sexo libre en nombre de Reich, o a apuntes marcusianos, son tratadas casi en tiempo "real". Se silencia la banda sonora y la voz ocupa todo el escenario. Es como si el propio tiempo diegético se detuviera y nos quedáramos suspendidxs entre lo contra-revolucionario y el terrorismo liberador. En este tipo de escenas, cuando incluyen la representación de alguna práctica sexual, se activan mecanismos cercanos a la estética del videoclip. La música sigue los movimientos de los cuerpos, la cámara sigue a la música, los cortes se hacen significativos, la imagen se detiene, o se ralentiza, o se acelera,...

El juego con el tiempo detenido, con el fotograma suspendido es especialmente relevante cuando se produce como solución narrativa a la escena sexual. Se destruye la relación masturbatoria directa entre la representación pornográfica y la figura de lxs espectadorxs. Éstos están obligados a volverse activos en la propia lectura de la representación, porque ésta es libre y no sigue los criterios prefijados y previsibles de la representación pornográfica convencional. La mirada no se dirige a la localización y fragmentación del sexo, sino que se congela en el momento secundario, en la composición incompleta, dejando abierto el flujo de significantes.

7.5.3.6.- Espacio fílmico.

La cinta está grabada tanto en interiores como en exteriores. Y presenta algunas peculiaridades con respecto a la representación del espacio. De las primeras escenas de la película, que al comenzar de entrada con el sexo rompe también lo esperable de una estructura narrativa convencional, una de ellas gira explícitamente en relación a una búsqueda de espacio.

La representación del sexo que se da entre Gundrun y Holger se desplaza desde el dormitorio, a través de toda la casa, buscando la revolución. Y la revolución, eso nos dicen, está en la liberación del sexo, y esa liberación es la liberación de la opresión heterosexual que está amarrada al dormitorio. La pareja se desliza por paredes y muebles, por las puertas y el suelo, buscando esa liberación, buscando la revolución.

"NO PRIVES A LA JUVENTUD DE SU DERECHO AL SEXO PÚBLICO", reza una consigna mientras se deslizan por el ascensor y se encuentran con una pareja de ancianos [✪420,421]. El sexo va a estar en la calle, en la casa, en el maletero de un coche,..., va a ser liberado del territorio burgués de una sociedad decadente que lo relega a una cama y una habitación cuya razón de ser es un contrato económico-sexual.

La representación de exteriores, en muchas escenas es casi idílica, con colores suaves, parques luminosos, sombras atenuadas,... Pero lo que más llama la atención es el interior central de la trama: la casa. Este espacio compartimentado se presenta como un lugar difícilmente asimilable a la casa-tipo. Aparecen espacios-dormitorio, espacios de estar, espacios comunes, habitaciones cuasi vacías,... pero no es una casa burguesa, ni una casa obrera. Es lo más parecido a una casa de jóvenes que comparten piso. De líneas limpias, con referencias pop, la casa es, sobre todo, un lugar político. Una mezcla de hogar y sala de reuniones chic, muy en la línea de la estética glamurosa y alternativa de comienzos del siglo XXI.

7.5.3.7.- La fragmentación y los planos dislocados. Campo y fuera de campo.

Si ya hemos comentado que la película comienza con primeros planos y va abriéndose a planos más amplios en una lógica inversa a la representación del sexo en la pornografía convencional, lo que nos podemos esperar es un uso alternativo del fragmento.

Efectivamente, la fragmentación del encuadre en esta producción no va encaminada a la localización y sexualización de partes privilegiadas del cuerpo, que se leerán a partir de un mecanismo de significación espacial. El fragmento, que lo hay, es confuso porque no responde a una fórmula que se mantenga constante. Tenemos primeros planos de penes en erección, meat shots y planos de eyaculación; pero están estructurados de forma que rompen con la lógica pornográfica.

Un ejemplo de ello es que el primer plano se utiliza para un pene erecto, pero para un plano de eyaculación se utiliza un plano medio, lo que dificulta la visibilización de la prueba definitiva del sexo [✪422]. Este tipo de planos, los planos medios, son más utilizados o igual de utilizados que los primeros planos en las escenas sexuales, explicitando que la visibilidad no es el objetivo que se persigue en estas escenas.

Por otro lado, la fragmentación se utiliza para una dislocación de la tecnología de representación pornográfica, a través de desplazamientos discursivos que terminan resignificando los objetos y sexualizando la prótesis. Nos referimos, por ejemplo, al caso de las armas. Algunos de los primerísimos primeros planos de penes que nos encontramos, se fusionan con primerísimos primeros planos de armas, quedando éstas sexualizadas gracias a la fetichización producida no ya por proximidad, sino por fragmentación.

El fuera de campo tiene aquí un uso especial. En las escenas sexuales el fuera de campo funciona a menudo como elemento principal de la escena. En muchas ocasiones no asistimos a la visibilidad a la que nos tiene acostrumbradxs el porno tradicional, y encontramos la mirada rastreando los espacios en busca de lo que el director ya nos ha situado en un afuera [✪423]. Este procedimiento dinamita otro de los principios del porno: el todo visible - todo delante de la cámara.

El segundo elemento que se sitúa en el fuera de campo son las armas. La película está plagada de sonidos de disparos que nunca vemos, ni en relación al arma que dispara, ni en relación hacia el objeto disparado. Las armas y el sexo en el fuera de campo, nos remite de nuevo a las capas discursivas que componen la película.

7.5.3.8.- Ángulo de toma o Puntos de Vista.

Quitando alguna toma a ras del suelo, algún ángulo cenital [✪424] y, seguro, los picados y contrapicados habituales en cualquier película, *The Raspberry Reich* no abusa de ángulos imposibles. Dadas las capas de texto incluidas en el trabajo de postproducción es de agradecer que la cámara se mantenga un punto estable, al menos en el lugar que nos deja para ubicar nuestra mirada.

El punto de vista subjetivo está presente en algunas tomas, como en la primera toma de Gudrun teniendo sexo con Holger, donde la cámara se sitúa de tal forma que nos ubica en el personaje de este último. O la escena final en la que el director nos

desplaza hacia el personaje bebé. Hay otro momento en el que el punto de vista subjetivo gana protagonismo. Cuando en la escena en la que todxs se encuentran alrededor de Patrick, maniatado en el centro de la habitación, y se da lugar a la escena sexual. Che aparece con una cámara doméstica y se deciden a grabar la escena, a hacer pornografía. La película dentro de la película nos desplaza hacia uno de los personajes, Che, que es el que graba la escena, pero en cualquier caso, la propia representación de sexo la seguimos viendo desde fuera.

7.5.3.9.- La hipervisión bloqueada. Profundidad de campo. Iluminación

En la línea de lo que venimos comentando, la obsesión por la visibilidad no forma parte del repertorio de propuestas en este tipo de producciones. Los fuera de campo que hemos comentado más arriba, impiden la visión de elementos relevantes en cuanto a la representación del sexo nos referimos. Los desenfoques también se encuentran presentes, aunque la falta de visibilidad no viene dada por este hecho, sino por otra circunstancia, y esta es la profundidad de campo excesiva.

A lo que nos referimos es a la siguiente combinación: escena de sexo + encuadre que no la privilegia en la composición, desplazándola a espacios no relevantes de la misma e incluyendo en dicho encuadre elementos no sexuales + plano abierto que impide la fragmentación y, por tanto, la localización sexual especializada + iluminación no jerarquizada + nitidez de la imagen suficiente como para que todo esté enfocado. Esto que acabamos de diseccionar es justamente lo contrario a una escena de sexo pornográfica. Se ve demasiado, no demasiado del espacio ínfimo que hemos subrayado, sino demasiadas cosas, demasiados elementos, demasiada poca organización visual como para que el sexo se limite a sí mismo. Por ello decimos que la nitidez es excesiva, porque no nos redirecciona, no nos lleva, ni nos conduce a aquello que tiene que decirnos la verdad. [✪425]

En otras ocasiones esta nitidez de la imagen es imposible debido a los ejercicios de postproducción y las capas de texto que se superponen a las imágenes grabadas. El hecho de que esta circunstancia se produzca al mismo tiempo en escenas con contenido sexual y en las que no, es de nuevo una declaración de intenciones por parte del director.

Los cambios de luz, tan matizados, son también un elemento a destacar en la cinta, desde los blancos puros, los azules edulcorados, los rojos intensos, y la luz jerarquizada.

7.5.3.10.- Movimientos de cámara

Igual que ocurría con el punto de vista, los movimientos de cámara no son excesivamente arriesgados. Aunque la cámara en numerosas escenas sea una cámara en mano, no llega a añadir demasiadas alteraciones a lo que sería un movimiento relativamente estable.

Dos circunstancias se producen en relación a esto. Una de ellas es que lo anteriormente dicho se mantiene en toda la película exceptuando la escena en la que una cámara aparece en la narración. En el momento en que alteramos el punto de vista y vemos a través de lo que esta cámara presente en el espacio diegético ve, el movimiento de cámara se multiplica y, con él, la inestabilidad de la mirada. Otra de las

circunstancias a mencionar es el hecho de que, detectamos tres comportamientos con la cámara a lo largo de la película, que resumiríamos de la siguiente manera:

El primero de ellos es la cámara en mano en interiores, donde los movimientos son suaves o prácticamente inadvertidos.

El segundo comportamiento tiene que ver con los exteriores. En este caso la cámara, en mano, tiene un comportamiento más brusco, no exclusivamente debido a la ausencia de mecanismos de estabilización, lo que entendemos que era una manera, por parte del director, de distanciarnos de la seguridad percibida en el lugar de encuentro de este particular grupo de revolucionarios.

El tercer comportamiento se relaciona con los movimientos sensuales que realiza la cámara en algunas de las escenas de sexo. Mientras que otras veces se mantiene ajena a la escena, en estas que referimos la cámara pareciera que acariciara los cuerpos, o las armas, según el caso.

7.5.3.11.- Edición. El montaje del sexo.

El montaje es el trabajo que más destaca dentro de la producción de la película. Un montaje por capas y con una proliferación de efectos que complican la lectura de la misma. La primera complicación se produce en el ritmo vertiginoso y poco uniforme con el que se realiza un montaje paralelo que se lleva gran parte de la película.

Añadido a esto, *The Raspberry Reich* es la primera película grabada en su totalidad en digital para el director, lo que lo lanzó a todo un universo de postproducción digital que le facilitó el uso de efectos visuales y procesamiento de la imagen. Podemos distinguir varias capas en el trabajo de postproducción.

Por un lado tenemos toda la inclusión textual que, unida a las sobreimpresiones a menudo dificulta la propia lectura de la representación, lo que no deja de parecernos una manera de dirigirnos hacia el discurso como elemento que filtra la forma y manera en que nos enfrentamos y accedemos a la imagen. El movimiento del texto añade un dinamismo extra a la cinta, a veces un tanto dislocado, muy acorde con el espíritu revolucionario e incoherente de la protagonista. [✪426,427]

Por otro lado el uso del flasheado de imágenes y texto nos deriva directamente hacia el montaje del videoclip: cortes rápidos, uso arbitrario del tiempo (dilatándolo, acelerándolo, deteniéndolo), intermitencias visuales, uso experimental de efectos de color y de luz sobre la representación y ritmos ascendentes acompañando la música. Es la estética de la MTV llevada al paroxismo. Este tipo de experimentaciones son especialmente utilizadas en las escenas de representación de sexo. Por si aún nos quedaba la duda el sexo es representación, ficción, performance y parodia.

Las transiciones son también usadas de forma creativa: sobreimpresiones, encadenamientos, el revival de la cortinilla,..., un conjunto de recursos que nos conectan con géneros diversos de la cinematografía y el audiovisual. [✪428]

La fragmentación de la pantalla nos permite establecer diálogos entre escenas, o entre diferentes momentos de una misma escena, que rompen también con el estatuto de verdad que persigue el porno. Estos dípticos o trípticos, magistralmente llevados a cabo en las escenas sexuales son auténticos iconos sagrados de la contemporaneidad.

7.5.3.12.- Arengas revolucionarias a ritmo de videoclip

Dos son los elementos destacables de la banda sonora de *The RaspberryReich*: la voz presente, perenne, repetitiva, obsesiva, pedagógica, imperativa de Gudrun y las proclamas políticas que repite mientras camina, mientras planea un robo, al disparar con un arma, al correrse, antes de correrse, después de correrse, mientras se corre. El discurso revolucionario se articula con el texto y con la voz, y su producción es incesante, el flujo de datos sólo es comparable a la emoción puesta en ello. La banda sonora de la película podría ser la voz de Gudrun repitiéndonos consignas marxistas o *La Revolución Sexual* de Reich entero, porque su discurso lleva el ritmo de la narración y sus imperativos mueven la acción, sexual o no, de la película.

El otro elemento imprescindible es la música. El conjunto de pop, rock independiente y punk que se extiende a lo largo de la cinta. Una música de ritmos rápidos que somete a la imagen, que redirige al montaje y que, como en el videoclip, es, a veces, el eje de todas las cosas. La música y los silencios se alternan de forma muy especial en este trabajo. Y es que la música se pone en marcha con el sexo. Al contrario de lo que ocurre en la pornografía, superados los complejos de veracidad, deconstruidos los mecanismos de producción de realidad, la banda sonora se vierte en los cuerpos que se mueven a su ritmo, mientras gimen, se contonean, lubrican, eyaculan.

7.5.3.13.- Estética. Puesta en escena.

La estética, magníficamente utilizada, es la del "radical chic". Un uso capitalista de los iconos y símbolos que sirvieron o han servido a revoluciones pasadas y que se han acabado convirtiendo en mercancía, vacía de contenido. El uso que hace de la revolución y de su estética está edulcorado, y sirve de pátina para adornar los elementos contemporáneos que quieren un nuevo glamour diferenciado. Un homenaje y una crítica a *Prada Meinhof*, una moda de los noventa que consistía en utilizar la imagen del grupo revolucionario de los setenta, RAF, como iconografía de la moda pop. Este esteticismo excesivo vuelve ridículo el conjunto de consignas que se proclaman a lo largo de toda la película, trabajando en la línea de la parodia política e identitaria.

El conjunto de estéticas puestas en juego por Bruce LaBruce es un abanico que fluctúa desde lo bucólico a lo televisivo, de lo revolucionario a lo comercial, que nos traslada de la estepa rusa a los luminosos de Times Square.

Una de las primeras escenas en las que se nos presenta a Gudrun, que pasea por la ciudad es una escena grabada con cámara en mano y que utiliza los recursos lumínicos, fotográficos y narrativos de un producto romántico de los sesenta. La ligereza, la liviandad, contrastan con los textos que lee la protagonista mientras descansa en el banco de un parque oliendo sensualmente una flor roja del mismo tono que sus labios.

El montaje con cortinillas es de inspiración de los setenta, un recorrido por la producción de cine de acción y películas televisivas de los ochenta nos dan la clave de parte de las herramientas puestas al servicio de la narración.

Este juego con estéticas mediáticas de los sesenta, setenta, es un guiño a la relectura que de las teorías que dieron lugar a muchos de los movimientos inspirados en la revolución de finales de los sesenta, se hace en la película. Una relectura del pasado pero desde el vacío contemporáneo.

Por su parte, la estética de los textos sigue dos vertientes: por un lado las podemos asimilar a la estética revolucionaria de los constructivistas rusos, muy acorde con el soporte conceptual de la película; y, por otro lado, con el uso del lenguaje de los artistas conceptuales de finales del siglo XX. En concreto, las consignas parecen versiones parodiadas de los trabajos de Jenny Holzer y sus referencias a los media y las pantallas.

Un abanico de posibilidades que introduce el humor y la parodia en el vínculo indeleble entre el sexo y la revolución.

8.- CONCLUSIONES

Concluir, a fin de cuentas, es crear una argumentación que englobe el conjunto de paisajes recorridos a lo largo de una investigación. Concluir es rematar una obra, es producir un punto y final narrativo que, al mismo tiempo, debe contener el conjunto de problemáticas y resoluciones que se han ido presentando a lo largo de la misma. Es un movimiento de postproducción, una vez que la obra (el estudio, la investigación, el trabajo artístico) está finalizada. Pero es al mismo tiempo esa finalización. Es un punto y final. A lo largo del desarrollo de este trabajo, hemos ido relatando trayectorias múltiples, visiones poliédricas, estructuras rizomáticas, genealogías marginales, visiones periféricas,... un conjunto de reflexiones, propuestas de recorrido, asociaciones nómadas,... donde no cabe la fórmula del punto y final. Donde se hace incoherente el cierre concluyente, la imposibilidad de fuga. Es obvio, no podía ser de otra manera, que tras las trayectorias de múltiples intersecciones que hemos seguido el punto final no sea el modelo elegido. Frente al punto y final, escogemos los puntos suspensivos, que no son más que un camino a seguir, un apunte de dirección, una sugerencia de posibilidades,... Un no está todo dicho, pero hemos apuntado un posible trazado.

Estas consideraciones no hacen más que poner de manifiesto una cierta reticencia a las conclusiones. Es posible que a ello contribuya la propia definición del término. Las conclusiones, en una de la acepciones de la RAE resultan ser la acción y el efecto de "*Inferir, deducir una verdad de otras que se admiten, demuestran o presuponen.*" Esa relación directa que parecen tener con la verdad nos pone un poco en alerta, dado que en el recorrido desarrollado con esta investigación, una de las tareas principales que nos hemos propuesto ha sido, precisamente, la de deconstruir verdades parciales y advertir de los peligros que entrañan las verdades absolutas. Es por esta misma coherencia por la que se proponen a modo de conclusión unos apuntes fragmentarios que, al modo de las nuevas corrientes cinematográficas, deje el final narrativo abierto a interpretaciones.

La intención de este trabajo no es, como decimos, cerrar un conjunto de reflexiones teóricas que se retroalimenten a sí mismas, sino generar y señalar las fracturas en las políticas de representación del sexo y las respuestas que desde el ámbito de la postpornografía se están elaborando.

En nuestro recorrido transitamos por los espacios de la pornografía y las teorías de la representación, por las redes de imágenes de la cultura popular y los discursos académicos, por el activismo y los programas políticos, por las representaciones alternativas del sexo y por los manuales mentales y de sexología,... y en estos trazados inconexos, hemos ido señalando redes, puentes, cruces de nodos aparentemente desconectados. Un ejercicio cartográfico para el que hemos utilizado herramientas de análisis de la imagen aplicadas desde presupuestos políticos situados. Señalamos en todo momento la ubicación de nuestro discurso y, en ese sentido, realizamos una parada en cuestiones metodológicas de suma importancia.

Como decíamos al comienzo de este trabajo, seguimos haciendo una llamada a la parcialidad, pues sólo así conseguiremos no dejarnos atrapar por los mecanismos de ceguera del discurso único. Una parcialidad, por tanto, que es un ejercicio de responsabilidad, que localiza nuestro espacio de trabajo y lo sitúa en un acto deconstructivo del discurso desterritorializado.

Nuestro compromiso en este trabajo parte de la fusión entre el análisis de la representación visual, que es nuestro espacio de trabajo, y las políticas representacionales que son, además, nuestro espacio vivencial. Nuestras sexualidades, nuestras identidades y nuestras experiencias nos ayudan a encontrar lugares imprecisos desde los que se evidencian las fallas del sistema político de construcción de la verdad del sexo. Es desde esta combinación de experiencia personal y ámbito profesional desde la que hemos abordado esta empresa en torno a la representación pornográfica y sus derivaciones. Esta investigación es un ejercicio de activismo político. Tomamos partido. Tomo partido. Y no sólo tomo partido, sino que lo he hecho explícito desde el primer momento en el que me puse a trabajar. Mi cuerpo, mi identidad, mi experiencia, mi sexualidad está implicada, no ya en las motivaciones que llevaron a abordar este estudio, sino en cada una de las decisiones que se fueron tomando en él. Este posicionarse, este hablar desde dentro no es una estrategia que inauguremos aquí, sino un modo de afrontar el conocimiento desde un espacio de trabajo que huye de las verdades absolutas y que sitúa la parcialidad como el principio descentrado y cambiante que permite recorrer los complejos territorios que conforman nuestra existencia, un enfoque que ha sido aplicado desde los diversos campos del conocimiento, que ha estado en la base de nuevas corrientes de pensamiento y que se inserta en los mismos estilos de vida. Este compromiso, como decimos, es un posicionamiento político. Estamos convencidxs de que esta investigación es, también, una forma de hacer política, un prisma contracultural dentro del flujo convencional de discursos e imágenes que nos rodea.

Políticas de la representación pornográfica ha implicado un proceso de montaje en el que descubrimos nuestra lógica de edición en todo momento. Como advertíamos al comienzo, no trazamos líneas unidireccionales, sino de desplazamientos a través de redes de interconexiones de significados múltiples. Redes, por otro lado, que nos permiten enlazar nuestro discurso con otros, algunas veces desarrollados y otras meramente esbozados. Estas cartografías cruzadas han estado presente en todos los momentos de la investigación: cuando nos adentramos en la metodología lo hicimos con la meticulosidad que debe tener una caja de herramientas. Cada una de ellas en su lugar, en su espacio, y con una nota aclaratoria de para qué servía, cómo se utilizaba y dónde se iba a aplicar. Este celo a la hora de exponer el método de trabajo se correspondía con ese discurso situado y parcial que creemos que constituye cualquier discurso. La única manera responsable de hacer afirmaciones es explicitar desde dónde se habla y quién lo hace. En este movimiento hacia el *backstage* de la investigación había que abordar herramientas pertenecientes a diferentes ámbitos, el conjunto de las cuales componían el equipo de trabajo. Para ello, nos centramos en los dos ámbitos que íbamos a abordar: la pornografía y la postpornografía y desde qué puntos de vista: el de la representación visual y el de las políticas sexuales. Teníamos, por tanto, que acudir a herramientas que nos permitieran este abordaje desde los dos puntos de vista, pero de forma tal que fuera posible la conjunción de ambos, al mismo tiempo de que fueran aplicables al objeto de estudio.

Para ello ha sido esencial la figura de Foucault y sus análisis sobre el poder y la sexualidad, así como su propia metodología. De hecho, la base metodológica en la que nos hemos basado, aplica la metodología foucaltiana pero la insertamos con otras herramientas procedentes del feminismo, los estudios gays y lésbicos, la teoría queer y los estudios visuales. Esa conjunción de metodologías, y de las confluencias mutuas, parte nuestro enfoque metodológico. En relación a nosotrxs la consideración de la

pornografía no como algo censurado y periférico, sino productivo y central en el análisis de los discursos sobre sexualidad y cuerpo.

Tanto la concreción del objeto de estudio como el planteamiento de nuestra hipótesis solicitaba una metodología híbrida, pues nuestra pretensión de conectar la pornografía, las artes visuales (plásticas) y las políticas sexuales nos introducía directamente en territorios híbridos donde las conexiones se presentaban complicadas. Hemos ido apuntando los nodos en los que la red se hacía más compleja, sin pretender establecer un recorrido exhaustivo por la infinita red que se desplegaba ante nuestros ojos.

El proceso por el que hemos ido concretando esas conexiones productivas, teniendo nuestros objetivos como guía, no podía ser otro que el de la postproducción. Un proceso de montaje que revelaba nuevos significantes y significados a medida que se iban formando nuevos intersticios. Dentro de este proceso de edición de imágenes metafóricas y literales, se han insertado escenas, estableciendo centros de interés y focalizando nuestro discurso allí donde confluyen elementos múltiples. Con la lógica del collage se va componiendo y descomponiendo un paisaje de fallas y de intersticios, de puntos de fuga y de grietas, sumidxs como estamos en el límite mismo del margen. En este entramado unos recorridos se hilvanan con otros, componiendo una red que abre más que cierra el interrogante sobre las tecnologías de poder puestas en marcha por los sistemas de representación del sexo. La pornografía deja de construirse como un espacio ajeno al resto de discursos sobre la sexualidad y se nos presenta como una de las mejores plataformas para la difusión de políticas médicas, prescripciones morales, normas sexuales y modelos de representación visual.

El **objeto de estudio** se presentaba desde el comienzo como un verdadero reto en la investigación. Dado nuestro ámbito de trabajo, se establecía un deslizamiento hacia aquello que, por definición, pertenece al afuera de las artes plásticas, del ámbito artístico y de los análisis producidos desde este territorio. Decimos reto porque nos planteamos desde el comienzo no dar respuesta a estos límites, no caer en la trampa de la definición engañosa que ha permitido construir las barreras que han mantenido a la representación del sexo protegida de todo análisis que fusionara la política representacional y el análisis visual, sin establecer objetos de estudio de primera y segunda categoría. Así, *Made in Heaven* de Jeff Koons, *John* de Mapplethorpe, *Obscenity* de Bruce LaBruce, *Meat Joy* de Schneemann, *Digital Diaries* de Natacha Merritt se fusionan con *Deep Throat* de Gerard Damiano*, Behind the Green Door* de Artie Mitchell y Jim Mitchell, *The Fashionistas* de John Stagliano, *Dirty Panties* de Belladona o *Sex Mannequin* de Maria Beatty, atendiendo a análisis de representación visual y de políticas sexuales que nos conectan todas estas producciones más allá de sus territorios divididos.

La **hipótesis** que ha guiado nuestro trabajo se ha centrado en la pornografía y la postpornografía. La propuesta planteada era que a través de las herramientas de representación de la imagen y de los discursos implicados en las mismas, se constituían en plataformas e instrumentos políticos de construcción de las realidades sexuales.

El recorrido planteado ha partido de los comienzos de la industria del porno hasta el desarrollo de la misma en el momento actual y se han ido presentando los mecanismos a través de los cuales el discurso de la representación del sexo, como otros, produce realidades.

Si comenzábamos exponiendo cómo el discurso pornográfico constituye, no ya un discurso paralelo, sino equivalente al conjunto de discursos sobre la sexualidad y la identidad, posteriormente nos hemos ido desplazando a través del desarrollo del lenguaje audiovisual empleado por la pornografía, para localizar las estrategias disidentes del sistema de representación pornográfico tradicional. Así, la postpornografía se nos presentaba como un territorio impreciso de teorías sobre la representación, el género, la sexualidad y el poder, el activismo político y las prácticas contraculturales.

Conscientes de que el discurso construye realidades, este movimiento informe e inconexo de cineastas, teóricxs, artistas y activistas proponen la subversión del sistema hegemónico de representación del sexo y la reutilización del lenguaje del porno tradicional, de manera tal que permita construir una nueva pornografía, esta vez postmoderna, híbrida y contaminada. Si el porno tradicional nos remitía a un supuesto régimen de verdad del sexo, la postpornografía se presenta entre la simulación del sexo y la hiperrealidad del simulacro. Todo es simulacro, no ya la representación del sexo, sino el sexo en sí mismo. La hipersexualidad se transforma así en la hiperrealidad, una realidad que no es referida a nada, que nada la precede y que se constituye a sí misma en el momento en el que se representa.

Hemos establecido **dos ejes discursivos**: la pornografía y la postpornografía, y un vehículo de análisis poliédrico: análisis formal y discursivo de la representación audiovisual en ambos ejes. La confrontación del porno y el postporno a través de los diferentes análisis, tanto discursivos como formales, evidencia tanto los enlaces que se producen entre ambas propuestas, como las disidencias.

Los mecanismos formales a través de los que la pornografía se estableció como discurso de verdad (como sistema de representación visual, utilizando los elementos desarrollados por la fotografía primero y la cinematografía después, con planteamientos muy cercanos a los debates entre ficción y documental) son reinterpretados desde la producción postpornográfica, recogiendo toda una tradición cinematográfica de movimientos como la *Nouvelle Vague*, el *New Punk Cinema* o el *New Queer Cinema*, y una huella artística en los desarrollos audiovisuales, fotográficos y de performance. En esta reinterpretación, o bien los elementos no se utilizan, como sería el caso de la estructuración del tiempo narrativo en torno a la elipsis y el tiempo real en función de si la escena representa o no sexo explícito, o se utilizan de manera que se desvirtúan o son desplazados, como ocurre con los planos detalles en escenas de sexo centradas en fragmentos corporales no sexualizados dentro del discurso pornográfico. Los elementos técnicos a partir de los que la pornografía tradicional había conseguido adquirir veracidad en sus productos visuales, son reutilizados en la postpornografía, a veces para desenmascararlos, a veces para descontextualizarlos y otras veces, simplemente, no se utilizan. Se destruye así una de las bases cinematográficas que ha estado presente en toda la producción audiovisual de los últimos cuarenta años: la dicotomía entre documental y ficción, pues los elementos del documental son aplicados a narrativas ficticias y la ficcionalización se emplea con contenidos pretendidamente documentales. Un movimiento que se iniciara en el documental cinematográfico y que ha penetrado en la construcción de los diferentes formatos audiovisuales de nuestro tiempo.

Con estas estrategias formales la postpornografía no sólo señala la simulación a la que hacíamos referencia, sino que plantea un cuestionamiento de los mismos dispositivos de producción de la verdad del sexo. Al mismo tiempo, lo que va surgiendo

en este proceso de análisis discursivo-formal, son unas redes interconectadas con otros discursos, otras representaciones, otras realidades, otros poderes, que evidencian la porosidad de los límites a través de los cuales se construyen las representaciones del sexo.

El carácter productivo de la representación pornográfica que guía nuestro trabajo no excluye la construcción por parte de otros discursos. Aunque nuestros objetivos se han orientado a la localización de los mecanismos a través de los que la representación visual en la pornografía y la postpornografía construye la verdad del sexo, no pretendemos con ello obviar que las biopolíticas se encuentran instauradas dentro de la red discursiva de nuestras sociedades más allá de cualquier parcelación que pretendamos hacer de las mismas, pues el modelo en el que se desarrolla la sociedad occidental ha virado hacia flujos interconectados de información, imágenes, capitales y sustancias.

Partiendo, como decimos, de que el discurso construye realidades y de que la representación visual constituye una red discursiva más, hemos ido exponiendo los **mecanismos** a través de los cuales la representación pornográfica se fue construyendo como una plataforma de control sexual, como una tecnología política de los cuerpos, las sexualidades y las identidades. La clave no era analizar la pornografía como sistema de representación visual aparte, ni valorar las afirmaciones que en sus discursos se elaboran, sino investigar los mecanismos por los que la pornografía resultaba ser uno de los sistemas privilegiados de construcción de la verdad del sexo. A través de una lógica deconstructiva y mediante continuos mecanismos de desplazamiento, la representación del sexo se fue revelando como un entramado discursivo y productivo, no sólo fruto de otros discursos sobre el sexo, sino generadora ella misma de realidad. Los mecanismos discursivos y formales se revelaron como estrategias clave en dicha producción. Alta tecnología visual que daba lugar al sexo.

Mediante la deconstrucción y reconstrucción de los dispositivos técnico-formales e ideológicos de los diferentes procesos de producción, distribución, difusión y consumo de la representación pornográfica hemos analizado cómo se construye la pornografía como discurso de verdad sobre el sexo. Ese mismo análisis deconstructivo lo hemos aplicado a la postpornografía, explicitando los mecanismos de construcción de la misma y la manera en que ésta constituye un metalenguaje de la primera. Los cortocircuitos localizados suponían una exhibición de la propia falla del discurso pornográfico que fuimos poniendo en relación con otros discursos de las políticas sexuales y que se concretaban en representaciones del sexo en otros ámbitos aparentemente alejados del territorio del porno. A través de los desplazamientos continuos se han ido componiendo cartografías que daban cuenta, como advertíamos al comienzo de la investigación, de las interconexiones discursivas que mantienen a la pornografía como plataforma productiva y técnica de control de los cuerpos, las sexualidades y las identidades.

La representación pornográfica, cuanto más la postpornográfica, se ha presentado como una representación visual más que produce realidades, que se encuentra atravesada por la ideología y los discursos parciales y que, junto con la representación artística, suponen la base visual sobre la que se asientan gran parte de las políticas sexuales.

Primer Inserto[942].- El porno como objeto de estudio.

La pornografía se nos presentaba como ese nexo de la representación visual que permanece en tierra de nadie. La crítica cinematográfica lo excluye habitualmente de sus análisis, los discursos sobre la representación realizados desde el ámbito artístico no lo tienen en cuenta (el arte y la pornografía dicen excluirse mutuamente, circunstancia ésta aprovechada por ambos espacios de producción). Es el ámbito de las ciencias sociales donde la pornografía ha sido estudiada con más profundidad. Pero este tipo de análisis no da cuenta de las estrategias de poder a través de las cuales opera la representación pornográfica dentro de nuestras sociedades.

El espacio marginal en el que se encuentra la pornografía es uno de los elementos que le proporcionan validez a sus presupuestos. Se muestra, por tanto, como lugar limítrofe, como aparato cultural, como tecnología de producción de realidad y como contaminación. Se ha demostrado cómo la pornografía resulta productiva en la medida en que se mantenga como objeto de estudio problemático, indefinido (los análisis que realizamos sobre el problema de la definición así nos lo confirmaron), relacionado siempre con la delincuencia (vimos cómo habían aumentado considerablemente los estudios y disertaciones sobre pornografía infantil en la última década, ahora que la pornificación de la cultura no permite seguir manteniendo la peligrosidad de ver porno) y con la censura (las revisiones efectuadas a este respecto nos hicieron concluir que tanto las posturas pro-censura como las anti-censura formaban parte de los sistemas de construcción de la pornografía como plataforma de verdad).

Las revisiones bibliográficas efectuadas nos llevaron a la conclusión de que los estudios que tenían como objeto de sus investigaciones a la pornografía se dividían entre los procedentes de las ciencias sociales, que mantenían algunos de los supuestos comentados en el párrafo anterior, los acometidos desde los estudios de cinematografía y un tercer grupo que, bajo la impronta de los estudios culturales y visuales, procedían de ámbitos como la lingüística o la sociología. De todos ellos, los que nos resultaban más cercanos a nuestros planteamientos son los dos últimos grupos. Estos procedían todos de espacios geográficos y culturales diferentes al lugar donde pretendíamos, pretendemos, insertar esta investigación, lo que hacía más complicada la selección del objeto de estudio, y más necesaria.

Si bien la pornografía se considera un producto visual más de nuestra cultura en el ámbito académico de países como Estados Unidos, Inglaterra o Canadá. La situación cambia en nuestra red universitaria más cercana. Los estudios visuales, que llevan décadas de desarrollo en esos países, apenas han tenido aún repercusión en nuestras universidades, siendo necesario un abordaje en profundidad de los debates que ya tuvieran lugar acerca del objeto de estudio de disciplinas como la historia del arte, la crítica de arte o las bellas artes. Este desfase con los desarrollos teóricos impide a veces una visión más completa del hecho artístico con el que se trabaja, haciendo que temáticas, como la abordada en nuestra investigación, se afronten con sospechas. Esta circunstancia, más que desanimarnos nos hizo comprender la necesidad de una investigación como ésta en el contexto en el que se produce y recibe.

En el recorrido por los trabajos realizados en torno a la representación pornográfica, aparte de cuestiones que hemos ido refiriendo a lo largo del estudio, una conexión quedaba sin ser abordada. Aún tomando en consideración los desarrollos producidos desde la perspectiva de los estudios visuales, el puente entre la

[942] (Del lat. insertus, part. de inserĕre, introducir, injerir). *"Rótulo entre dos encuadres o superpuesto a uno, que, en forma legible, explica al espectador la localización o cualquier otro detalle de la escena, página de un periódico, una carta, etc." Real Academia de la Lengua*, Vigésima segunda edición.

representación pornográfica y la representación artística no ha sido abordado, hasta el momento actual, desde un punto de vista que no fuerce la separación entre ambos. En la bibliografía hasta la fecha ha sido la cinematografía la que ha venido siendo relacionada con la pornografía en dichos estudios y siempre desde perspectivas que eludían los aspectos formales de construcción del discurso.

En nuestro caso, nos referimos a la posibilidad de tener como objeto de estudio a la representación pornográfica y utilizar en ese acercamiento las herramientas que manejamos en los análisis sobre representación visual dentro del arte. Ese ha sido uno de nuestros retos y, hemos de decir que los límites férreos entre diferentes tipos de representación visual no hacen sino enmarañar aún más la madeja de la producción visual en el arte y la cultura contemporáneos.

Al abordar la representación audiovisual pornográfica también nos enfrentábamos al hecho de su amplia red de conexiones con los otros discursos del sexo y el resto de representaciones del mismo. La proliferación de discursos sobre el sexo no lleva implícita una proliferación de puntos de vista, sino que bajo esa aparente hiperproducción se halla presente la sombra del discurso único y todo un aparato cerrado de tecnologías representacionales en torno al sexo, los cuerpos y las identidades. Nos dimos cuenta de que el conjunto de análisis de la representación no podía obviar las herramientas de la cultura a partir de las que se construyen los diferentes estatus de verdad y visibilidad.

Personal y profesionalmente entendimos que era necesario un abordaje del objeto de estudio que no validase las presuposiciones periféricas en la que se encontraba, sino que desplazara a la pornografía hacia el centro de la representación visual del sexo. No obstante, nuestros objetivos no han estado centrados en perfilar nuevas definiciones esenciales del hecho pornográfico o el hecho artístico, o cinematográfico, sino explicitar las funciones que dichas separaciones cumplen en nuestra concepción del mundo en general y del sexo en particular. Para ello hemos establecido un diálogo entre políticas sexuales y herramientas representacionales que ha resultado intensamente prolífico, reforzando aún más los presupuestos que nos llevaron a formular la hipótesis que ha guiado el trabajo.

En el desarrollo de la investigación hemos ido confirmando no ya la legitimidad del objeto de estudio sino la conexión con los sistemas de representación que habían venido siendo analizados dentro de la producción artística. Los recorridos llevados a cabo han ido planteando y confirmando la conexión entre todos los sistemas de representación visual que componen nuestra cultura mediática, visual e interconectada.

En cuanto a la ubicación del eje de nuestra investigación en la representación pornográfica tuvo su inicio en una cuestión que fusionaba lo profesional con lo personal: ¿de dónde sale la "verdad" del sexo? La respuesta nos llevó hasta el espacio periférico de la pornografía, un espacio heterotópico, al modo en que apuntaba Crimp, donde la representación es un juego de inclusiones y exclusiones que rebasan lo anecdótico. La representación del sexo (y tras el recorrido llevado a cabo a lo largo de nuestro estudio entendemos que no hace falta aclarar que no nos referimos exclusivamente a la pornografía) ha mostrado insistir en la representación de unos cuerpos frente a otros, de unas identidades frente a otras, en un juego de categorías marcadas y no marcadas cuyas políticas sexuales se nos han revelado a cada paso. En este juego representacional, las identidades más representadas son precisamente las más excluidas de dicha representación. Este hecho nos llevó a cuestionar no sólo quién o quiénes son representadxs, sino quién es el sujeto de dicha enunciación. Esto produjo la

puesta en marcha de un proceso de traducción continuo entre los ámbitos pornográfico, académico, político y artístico. Los sistemas de representación se encuentran aparentemente cerrados en sí mismos de tal manera que unos se excluyen a otros dando la impresión de que estuvieran totalmente desconectados. No obstante, los elementos que les revelan equivalentes se han venido mostrando como un conjunto de fallas, de espacios limítrofes y porosos por donde nos hemos ido desplazando.

La representación pornográfica como plataforma de producción de la verdad del sexo se fue localizando de esta manera en conexión con el resto de discursos en torno al sexo y el resto de discursos en relación a la representación visual, cumpliendo la función de DAR LUGAR al sexo.

Segundo Inserto.- Territorializaciones.

La representación pornográfica ocupa lugares múltiples de producción, distribución, exhibición y consumo. Desde el cómic hasta las plataformas interactivas de cibersexo en la red, pasando por las colecciones eróticas de fotografías, las revistas softcore y hardcore, las ilustraciones de literatura erótica,..., la pornografía abarca un amplio repertorio de manifestaciones. Al ubicarnos dentro de nuestro contexto profesional, lo hacemos desde la producción de imágenes. La representación visual es nuestro campo de estudio y al abordar la pornografía lo hacemos dentro de ese marco.

Dicha producción de imágenes representa, en nuestras sociedades, el eje a partir del cual se estructuran la mayoría de los conocimientos y el paisaje en el que se desenvuelve nuestro día a día. Los sistemas de representación de imágenes están insertados en el engranaje de los hogares, en las avenidas de las ciudades, en los flujos cibernéticos, como si de una ventana a la realidad se tratase. De la importancia de la imagen y de la intertextualidad de su naturaleza hicimos referencia cuando abordamos el tema del simulacro y la hiperrealidad, así como cuando explicitamos las polémicas generadas a partir de la incursión de los estudios visuales en el panorama de la teoría del arte.

Dado el lugar que ocupa la imagen en nuestra cultura espectacularizada, y dado nuestro propio territorio profesional, convenimos en que el análisis de la pornografía debía estar centrado en los sistemas de representación visual de la misma. Buscando el punto de partida de nuestro estudio, localizamos un punto de inflexión en la historia de la pornografía a partir del cual se iniciaba la industria, tal y como hoy la conocemos, y que ponía en marcha la plataforma productiva de política sexual en la que se convirtió desde entonces. Este punto de inflexión coincidía con la primera exhibición de una película pornográfica hardcore en un cine convencional. El salto del porno de la sala X a la sala de cine comercial, puso en funcionamiento el flujo económico, iconográfico y político en el que se convertiría la industria desde entonces. Este giro suponía una lógica económica que se apoyaba directamente en la cinematografía y el audiovisual como lenguajes privilegiados para el negocio y su sistema de producción.

La eficacia política de los discursos elaborados a través del cine pornográfico se nos presenta directamente relacionada con las políticas representacionales de la verdad. El medio cinematográfico (y el audiovisual en su conjunto) ha desarrollado un lenguaje en torno a la verdad, bajo las diversas fórmulas de documentación y modelos de documental, que se erige como el *no estilo*, la *representación cero*, y genera un supuesto acceso no mediatizado a la realidad. Hemos podido ir localizando esta "falta de estilo" y cómo era directamente aprovechada y producida dentro del cine

pornográfico. Aunque se ha venido adornando a través de desarrollos de estilos específicos (tanto a nivel de dirección como a nivel de géneros), éstos no subvierten, en ningún caso, los cánones de producción principales a través de los que el sexo aparece como representación con altas cotas de veracidad. Esa búsqueda de credibilidad, ese empeño por negar la simulación, ha constituido el objetivo principal del producto pornográfico, que ha guiado la evolución del porno y que ha generado el conjunto de normas a partir de las cuales se produce la realidad del sexo.

Como ocurrió con la fotografía, la cinematografía exploró y optimizó ese poder inmediato y veraz de la representación del mundo y se fue elaborando toda una especificidad lingüística que creó las categorías de ficción-documental. En este punto, nos detuvimos en cómo se había ido produciendo la construcción de la categoría de verdad, a lo largo de la historia de la cinematografía, y su relación con los discursos de la ciencia, la antropología, y el nexo ineludible con la tecnología. En este punto fue crucial atender al documental cinematográfico, a través de cuyo estudio pudimos concluir cómo la inclusión temporal, el desarrollo de la acción y el propio proceso de veracidad construido a través del medio cinematográfico, entre otras cuestiones, hacía de la representación pornográfica audiovisual una herramienta eficaz para la producción de prácticas sexuales y, a través de ellas, sexualidades, cuerpos e identidades.

Es por todo ello que la representación visual que iba a ocupar el centro de nuestra investigación se concretó en el audiovisual pornográfico y, dentro de éste, el hardcore (porno duro), que se atribuye el grado más alto de autenticidad a través del eslogan de "no simulación". Este tipo de pornografía encontraba en el producto audiovisual el lenguaje perfecto para sus pretensiones. Esta lucha entre la ficción y el documental estaría presente en toda producción pornográfica, convirtiéndose en uno de los ejes para su construcción y análisis, para su desarrollo y proliferación, y está en la base de su eficacia como biopolítica.

Otra de las cuestiones que localizamos fue que si bien el audiovisual, la fotografía, el cómic o la ilustración mantienen flujos de comunicación y feedback entre ellos, el primer grupo de productos supone el elemento económico que, desde los años setenta hasta la actualidad, mantiene la industria pornográfica como una de las más rentables (y que supone la base a partir de la que se ha difundido dentro del ciberespacio y la telefonía móvil; espacios éstos que requieren un análisis específico como nuevas formas de exhibición, distribución y consumo de pornografía). Este hecho está directamente relacionado con una mayor producción y difusión de dichos productos, lo que ayuda a su inserción dentro del entramado social, permitiendo la fusión con el conjunto de representaciones visuales que componen nuestra cultura.

La asunción de altas cotas de veracidad y realismo, así como numerosos circuitos de distribución efectivos y los beneficios cuantiosos que aporta hacen del audiovisual pornográfico un campo cargado de conexiones con otros aspectos sociales, económicos, culturales y políticos.

Tercer Inserto.- Intersticios, hitos y fallas.

Siguiendo con nuestro principio de localización, este análisis se ha ido territorializando a cada paso. Nuestro modo de hacer y nuestra declaración de principios se han revelado como un proceso de ensamblaje que no ha dudado en exhibir los mecanismos por los que se iba articulando.

Si planteábamos la falla como el espacio impreciso desde el que localizar redes de conexiones, ésta es la que ha ido definiendo los puntos o nodos desde los que ir

construyendo nuestra particular genealogía del porno actual. En esos puntos de fuga se hacen evidentes los mecanismos de construcción del sistema de representación del sexo. Estos, al mismo tiempo, dan cuenta del conjunto de redes discursivas que posibilitan y producen la verdad del sexo como uno de los elementos de sujeción de las políticas sobre el cuerpo y las identidades.

En el desarrollo de nuestra investigación, hemos constatado cómo las cuestiones tangenciales se proclamaban centrales a la hora de trazar recorridos múltiples, que ayudasen a la comprensión del fenómeno pornográfico en su conjunto. Para lograrlo se localizan, desterritorializan y reubican los discursos del sexo esgrimidos en contextos, tan aparentemente contradictorios, como la ciencia, la pornografía, la economía, el arte o la política. Trazando ejes desde los márgenes se evidencian las redes discursivas que están presentes en la representación pornográfica y se refleja su importancia en nuestra cultura visual y las políticas sexuales.

Las tecnologías nos han aportado puntos de enfoque que han ido configurando etapas en nuestro recorrido. Sin que ni tan siquiera pretendamos rozar el determinismo tecnológico, los cambios de formatos audiovisuales se han presentado como auténticas revoluciones en la historia de la representación visual. Hemos ido analizando la importancia de las máquinas de ver y su influencia en los sistemas de representación, deteniéndonos en la fotografía y la cinematografía. Al llegar al vídeo advertimos que el cambio que se producía en el sistema de producción de imagen y de recepción de la misma era tan dramático como lo había sido la aparición de la fotografía o el cine. Siguiendo esta pista encontramos hitos tecnológicos en el periodo que nos proponíamos analizar, que alteraban considerablemente no ya el sistema de producción de imágenes, sino los mecanismo por los que nos relacionamos con la imagen y los sistemas de producción de realidad de la misma. Y estos giros en los sistemas generales de representación afectaban no sólo al producto pornográfico, sino al cinematográfico y al artístico.

Por otro lado, las teorías académicas han resultado herramientas útiles que, redireccionadas hacia un objeto de estudio que pertenece a la baja cultura, dinamitaban tales dicotomías en el conocimiento y la aprehensión del marco cultural del que formamos parte. Las políticas discursivas fueron confrontadas con el activismo político y la contracultura. Si con la pornografía se realiza un movimiento desde el margen hacia el centro, con la postpornografía se despliega el movimiento contrario, desde el centro a los márgenes. En ambos desplazamientos se da cuenta de la multidireccionalidad de los discursos y de las tecnologías políticas de producción de sexualidad y de identidad inherentes a la representación del sexo.

Cuarto Inserto.- Apuntes periféricos. Exclusiones y ausencias.

Para dar respuesta a las cuestiones que nos planteábamos, acudimos a los estudios sobre pornografía y sobre representación visual de la sexualidad. Lo que encontramos en esa búsqueda, iniciada a nivel personal e implicada en nuestro campo de trabajo e investigación, es que existían estudios sobre pornografía que dejaban a un lado el apartado formal de la misma y la aislaban dentro de un campo desconectado de las reflexiones sobre la representación visual, o bien que los estudios sobre representación audiovisual no abarcaban el estudio de la pornografía. Vimos necesario entonces establecer conexiones entre ambos campos, políticamente necesario. Tal separación sólo era posible albergarla al abrigo de su capacidad productiva. Lo que

quedaba por descubrir era por qué podía resultar tan productiva y cuál era el fruto de tal producción.

Nuestra incursión dentro del ámbito de la pornografía no es, ni pretende ser, reverente con la mayoría de los discursos elaborados en torno a ella (ya hemos aclarado con anterioridad los diferentes discursos generados en relación al hecho pornográfico y cerca de cuáles nos encontramos). Al reelaborar el giro metodológico que Michel Foucault aplica en su análisis del poder, hemos podido seguir el carácter productivo de algunas de las reflexiones que giran en torno a la pornografía. Al negarnos a aportar una definición de la misma y centrarnos en el carácter productivo de las dificultades a las que dicha empresa se ha enfrentado, aplicamos el giro epistemológico foucaultiano según el cual los sistemas de control, prohibición y censura, no son más que complejos dispositivos de producción en torno a aquello que se presenta como problemático para la sociedad. De esta manera, nuestro análisis se centró en la posibilidad de que la propia indefinición del término pornografía, presente en todos los discursos pro-censura de la misma, pudiera estar funcionando como un sistema de control difuso más, como así se ha demostrado.

Otras de las exclusiones de la investigación ha sido la diferencia entre erotismo y pornografía. Esta cuestión, que parte del interés por establecer límites conceptuales y precisos al término pornografía, se sitúa en nuestro análisis del lado de los problemas de la definición, resultando en nuestro caso una cuestión periférica, que no sólo se salía de nuestras pretensiones, sino que resituaba el interés en terrenos que afianzan otro punto de vista.

Gran parte de la bibliografía sobre pornografía ha centrado su análisis en exclusiones y prohibiciones, quedando desierto el campo de la producción de discursos y representaciones que hemos situado en la base de nuestro estudio. La revisión efectuada sobre dicha bibliografía anclaba el espacio pornográfico en un lugar periférico, perseguido, marginal, que o bien respondía a la preservación del orden icónico-político-social o bien permitía el escape y, por tanto, el mantenimiento del orden icónico-político-social. En cualquiera de los casos la pornografía se ubicaba en un afuera no analizado, en una oposición no diseccionada, ni analizada. El desplazamiento que hemos realizado con nuestro trabajo ha ido en la línea de los que se han producido desde los años noventa en el ámbito anglosajón y desde otros contextos (la primera obra data de 1989, siendo Linda Williams la pionera en trabajar con la pornografía como objeto de estudio dentro de los estudios cinematográficos). No obstante, nuestra propuesta, no sólo sitúa la pornografía en el centro de la investigación, sino que lo hace en relación, no sólo a los productos cinematográficos (que a fin de cuentas se relacionan con la cultura popular desde antiguo), sino con el arte, ese espacio inasible que ni las latas Campbell de Warhol, ni las aspiradoras de Koons, han conseguido fusionar con los sistemas de representación de la cultura popular. Nuestra apuesta es la fusión de ambos territorios, no en el empeño de establecer nuevos límites sino en la empresa de deconstruir las parcelaciones de lo visual, que no contribuyen más que a mantener el status quo de las políticas (en el sentido más amplio e híbrido del término) que son origen y producto del mismo.

Como decimos, la intencionada, difundida y productiva diferencia entre pornografía y arte se presentaba como un debate trampa que no conseguía sino consolidar límites y territorios que terminan por revelarse porosos a lo largo de nuestro estudio. Nuestro discurso y nuestros objetivos ya daban cuenta de lo falaz de ubicarse en compartimentos estancos que consiguen validar los mecanismos de poder que operan

en dichos territorios. Esta continua exclusión entre ambos territorios no ha hecho más que solidificar extensas relaciones y conexiones, justamente al negarse el uno al otro. Algo que no se aprecia a veces tan claro y que en el desarrollo de esta investigación hemos puesto de manifiesto, señalando los paralelismos entre arte y pornografía y cómo comparten el amplio territorio de la representación visual, que es un espacio de vasos comunicantes que se retroalimentan entre sí. El análisis de la postpornografía ha señalado a ésta como ejemplo perfecto en el que se encarna la falacia de la separación entre arte y pornografía, con artistas, pornógrafxs, performers y proyectos que contaminan tanto el espacio pornográfico como el artístico.

Las herramientas de análisis y estudio procedentes de los estudios visuales y de la teoría queer, del feminismo y de la filosofía, entre otras, contribuyeron a que la investigación y análisis se plantearan, desde un principio, como un proceso deconstructivo, un ejercicio de lectura perversa (allí donde aparentemente la perversión ya había hecho su trabajo), como práctica en sí, como movimiento de contaminación, tanto del espacio de la pornografía, como del espacio del arte y la academia, que es el contexto en el que en este momento nos ubicamos.

Quinto Inserto.- Cuestión de geografías.

La mayor parte de los trabajos analizados se producen dentro del contexto estadounidense. La razón de esta territorialización no es gratuita. Cuando comenzamos este estudio, al adentrarnos no ya en los productos pornográficos, sino en los discursos elaborados en torno a ellos, en las luchas que había generado, en los flujos económicos y visuales, que se extendían a lo largo y ancho de su espacio productivo, nos dimos cuenta de que la industria del porno tenía una ubicación indiscutible: Estados Unidos, y en concreto podíamos reducirla aún más, San Fernando Valley. Del mismo modo que el cine comercial ha tenido hasta el momento a Hollywood como eje de la industria, modelo a partir del cual se han generado disensiones y alternativas, de la misma forma en que Silicon Valley se convirtió en el eje de la alta tecnología informática y cibernética, San Fernando Valley es el espacio, modelo de producción, de la industria pornográfica. Como hemos venido señalando, la producción de pornografía fue aumentando a medida que crecía la presión censora sobre la misma, los discursos contra la obscenidad, la aparición de nuevas tecnologías y se producían los giros en los sistemas escópicos de las artes plásticas.

Estados Unidos es el mayor productor de pornografía en todo el mundo. Sus productoras, distribuidoras y las redes económicas en las que se insertan tienen repercusiones en el resto de los territorios. Al mismo tiempo, los movimientos sociopolíticos anti-pornografía y pro-sexo emergen dentro del contexto estadounidense y se expanden desde allí al resto de sociedades. La industria pornográfica surge en los Estados Unidos y se va a desarrollar desde ese centro de elaboración de productos de consumo y de ideologías. El porno no escapa a los mecanismos económicos globalizados del resto de representaciones visuales y encuentra uno de sus pilares allí donde las inversiones económicas y el marco político permiten (a menudo bajo la apariencia de la prohibición) y favorecen su desarrollo.

Bajo las diferentes crisis de la industria, que hemos venido analizando, hemos visto cómo ésta ha ido adaptando sus mecanismos de producción, distribución, exhibición y consumo al ritmo que iban marcando los diferentes momentos tecnológicos y sociales. Con una asombrosa capacidad de adaptación y reconversión, la

representación pornográfica ha ido fluyendo por los cambios de nuestra sociedad, de la misma manera en que lo ha hecho la industria cinematográfica o el negocio del arte. Los flujos económicos, políticos y sociales alteran el conjunto de representaciones visuales que componen nuestro paisaje diario. Con el recorrido que hemos ido trazando se han ido poniendo de manifiesto los movimientos paralelos producidos en el vasto campo de la representación visual, y hemos podido ir relacionando los cambios tecnológicos, discursivos, políticos y formales en el campo de la representación pornográfica, la representación cinematográfica y la representación artística.

Sexto Inserto.- La contradicción productiva.

Nutrirnos de diversas fuentes nos ha permitido mantenernos entre espacios aparentemente contradictorios pero que se retroalimentan en su falaz diferencia. Así, se ha evidenciado cómo los discursos, como el de la censura y el de la producción pornográfica, se mantienen a sí mismos y funcionan y producen verdad en una misma dirección. De la misma manera, los intentos judiciales, científicos, morales o políticos que se ocupan de la definición de la pornografía, se encargan al mismo tiempo de mantenerla en un continuo estado de indefinición o acotación imprecisa que resulta mucho más productivo y funcional. O cómo las leyes contra la pornografía contribuyen a su producción y difusión más que ningún otro discurso. A través de la deconstrucción de tales contradicciones aparentes hemos localizado mecanismos por los que se construye la verdad sobre el sexo y la pornografía, así como las tecnologías de producción subyacentes a discursos como la ciencia, la legislación, la medicina o la política y su relación con los sistemas inherentes a la producción visual artística.

La pornografía como sistema ideológico no se ubica, como habitualmente se considera, en un espacio marginal dentro de la ideología dominante, sino dentro de los sistemas de representación visual. A lo largo de este trabajo hemos ido comprobando cómo el aparente espacio limítrofe que ocupa el porno es una de las estrategias productivas de las que se vale el régimen de la sexualidad de nuestras sociedades postindustriales.

La pornografía produce verdad y mantiene la sexualidad normativa como imperativo a partir de la introducción de dialécticas relacionales y visuales que gestionan la idea de normalidad-anormalidad, en un contexto erótico y sexual que pretende inscribirse en las afueras de lo moral. Esta producción de verdad utiliza los mecanismos y estrategias, las tecnologías y discursos de la representación visual de la cultura popular y del ámbito del arte. Aunque se presenta como el lugar del desenfreno sexual, del sexo sin límites y sin constricciones ideológicas, en realidad es el espacio donde los preceptos sociales se materializan con más fuerza.

Séptimo Inserto.- De la pantalla gigante a la invasión de las multi-pantallas.

El despliegue de la industria pornográfica ha seguido los pasos más fructíferos para convertirse en un discurso político con gran capacidad de control y vigilancia tanto sobre la representación visual del sexo y la sexualidad en sí misma, como sobre el conjunto de aspectos que se estructuran en torno a ellas.

En el recorrido que hemos ido desplegando, y habiendo partido de los comienzos de la industria pornográfica a principios de los años setenta, hemos podido ir localizando movimientos de visibilización e invisibilización de la representación

pornográfica, en sintonía con los cambios producidos por la introducción de nuevas tecnologías de la imagen y las alteraciones producidas en la relación con lo visual a las que han dado lugar.

Pasados los comienzos grandilocuentes de principios de los años 70, en los que la pornografía se aventuraba a explicitarse en el espacio público, hemos advertido cómo comenzaba un progreso de retraimiento de la misma del espacio público. Si el slogan de los años 70 en la esfera político-artística era "*Lo personal es político*", el que asume la pornografía podría haber sido: *Lo privado es público*. A partir de este presupuesto, que no es aplicado por primera vez ni tan siquiera por el porno, emergen nuevas estrategias de producción y control políticas que no por más sutiles van a resultar menos efectivas.

La hiperproducción de discursos y representaciones sobre el sexo comprobamos que eran el resultado de las luchas acontecidas en la década anterior y la consecuencia directa de las políticas sobre el sexo y el cuerpo que habían dado lugar, por ejemplo, a la performance, los happenings o el body art.

En el recorrido que hemos presentado vamos desde el cine marginal a la gran sala cinematográfica, y de ésta directamente a la tranquilidad del hogar. Los grandes discursos políticos ya no van a ser efectivos a menos que se integren en los aparatos domésticos, la comodidad de lo familiar, lo individualizado y el mando a distancia, que, a fin de cuentas, parece ser una metáfora perfecta del reducto de control individual que parece quedar.

Así, hemos comprobado que a medida que la industria fue creciendo se fue aparentemente invisibilizando del espacio público. El movimiento completo fue de invisibilización-expansión, comenzando entonces a operar tecnologías de control más sutiles y estructuradas. El proceso es la inundación del espacio privado a través del propio discurso del porno y de los otros discursos menos explícitos donde se materializa. Como un elemento espacial más, hemos ido apuntando las diversas formas en que la representación del sexo ha ido invadiendo el espacio público y privado y se han visto explicitadas las redes establecidas entre ambos.

Cuando nos adentramos en la revolución tecnológica del vídeo pudimos comprobar cómo cambiaba prácticamente todo el panorama de la representación visual. Los diversos acontecimientos apuntados: recorridos a través de políticas sanitarias, nuevos modelos económicos, globalización de la distribución y exhibición de los productos visuales, nuevos canales artísticos que conectaban lo global con lo interactivo,... apuntaban a la interconexión discursiva y representacional que ha sido el eje de nuestro planteamiento.

Partiendo de localizaciones concretas se hizo evidente que no era necesario consumir pornografía para acceder al sistema pornográfico. La verdad del sexo vestía múltiples disfraces y se insertaba en campos tan aparentemente alejados de la misma como el político, el médico, el económico o el artístico. Lo que ha quedado evidenciado es la manera en que todos estos ámbitos se retroalimentan y se relacionan entre ellos, más allá de las separaciones estratégicas que se establezcan.

Octavo Inserto.- Pornografía como espacio performativo. Los cuerpos pornográficos.

Huyendo de la localización, a lo que ayuda el proceso de fragmentación, los cuerpos pornográficos dejan de funcionar como elementos individuales y pasan a formar parte de la metonimia que les constituye del lado de los universales. La

generalización extrema tiene que ver, en parte, con el acusado uso de la abstracción y de la repetición performativa de tales elementos visuales.

La representación pornográfica no sólo produce la verdad del sexo sino que produce al mismo tiempo la verdad de los cuerpos. Desde el comienzo advertimos cómo las dicotomías se reiteraban en este espacio y las estrategias de producción se diversificaban. A través de los análisis llevados a cabo hemos evidenciado cómo el género se produce y se performativiza desde el sexo y éste queda producido y performativizado a partir de la conjunción de recursos representacionales y estrategias discursivas al servicio de las políticas sexuales. A través de los recursos técnicos utilizados vimos cómo se iban estructurando las categorías dicotómicas en torno al género, al sexo y al deseo. Toda representación o performativización que pueda poner en entredicho estas categorías políticas son invisibilizadas o reapropiadas y redefinidas desde criterios de normalidad. No obstante, la pornografía, como cualquier sistema de representación no es un corpus coherente que no presente fisuras a cada paso. A lo largo del trabajo se han ido señalando fallas e intersticios que apuntaban a las estrategias políticas de producción, así como a los puntos de fuga de las mismas. Dada la férrea construcción de un aparataje representacional que insiste en dicotomías identitarias mutuamente excluyentes, hemos podido localizar el carácter inestable de dichas categorizaciones. La hiperproducción se ha mostrado, en más de una ocasión, como la estrategia clave que nos daba pistas de la propia flaqueza del sistema. Estas localizaciones se han ido señalando y analizando en esta particular cartografía sobre la representación visual del sexo.

La dirección de la mirada que obsesivamente quedaba fijada en el fragmento productivo, a través del lenguaje formal de la fotografía y el vídeo. La sexuación de los cuerpos reestructurada a partir de los encuadres que nos proporcionan una relectura del cuerpo sexualizado y erotizado. Encuadrar, enfocar, relacionar, montar, son procesos al servicio de estas estrategias en las que la performatividad va construyendo categorías en torno al sexo, al género, a las etnias, al deseo o a la enfermedad.

Aplicando los análisis sobre performatividad de los noventa y las estrategias deconstructivas de las performances artísticas de los setenta, se comprobó cómo los personajes del audiovisual pornográfico estaban predefinidos en torno a categorías que luego, en escena, son reactualizadas y performativizadas, consolidando un régimen de representación jerarquizado y biopolítico. La juventud (la vejez aparece en un género específico), la virilidad materializada en encuadres de grandes penes permanentemente erectos y performativizada a partir de la actividad sexual continua y permanente, la musculación (mayor a mayor incidencia en el discurso de la seguridad por parte de la política gubernamental y el resto de políticas efectivas), la femineidad asociada a pechos hiperbólicos y caderas prominentes, emulando la estética de la pin up de los años 50 (una combinación de mujer embarazada y, por tanto, no sexual, pero que lleva en su cuerpo la marca de la sexualidad), que incorpora elementos de maquillaje (pestañas postizas, uñas de porcelana o cubiertas de esmaltes) a la supuesta naturalidad del desnudo integral, cabellos largos y silicona.

Observamos que mientras que la desnudez viril se hiperboliza a partir del desarrollo de elementos que pertenecen al propio cuerpo (desarrollo de músculos o pene) o que se incorporan desde el exterior pero sin ser evidenciados (uso de Viagra, cada vez más frecuente en actores del porno, que permite lograr y mantener la erección durante los periodos de rodaje de una escena), los recursos utilizados para resaltar la feminidad se encuentran asociados a elementos de artificiosidad que no se tratan de disimular. Así la feminidad se perpetúa en su disfraz y puede emerger como

performance (lo que ya se encuentra integrado dentro del discurso de la feminidad....) al mismo tiempo que la masculinidad se perpetúa en el espacio natural que ayuda, por otro lado, a la presentación del sexo como producto visual no manipulado.

La representación pornográfica multiplica las asociaciones en torno al cuerpo, revelando una red de relaciones entre categorías presumiblemente independientes, que evidencian las conexiones productivas de las mismas. De esta manera, la performance del sexo es la performance del género, del deseo y del placer. Al mismo tiempo que se asiste a la carnalización de los sexos se asiste a la carnalización del deseo. El deseo heterosexual participa de la estética hiperbólica acompañado de los recursos técnicos idóneos para la fragmentación, localización y montaje adecuados que permitan construir la verdad de esos cuerpos y la verdad de esos deseos.

En los análisis efectuados sobre la representación sexual, el hombre heterosexual ha sido definido a partir de unos genitales descontextualizados y abstraídos, performativizando su sexo y su masculinidad, al mismo tiempo que su heterosexualidad. Erigido como cuerpo no penetrable encarna la virilidad sólo en relación a su erección, al tamaño de su pene y a las prácticas en relación a las mujeres. La homosexualidad masculina, presente en la representación del porno tradicional, ha resultado estar en la base de la propia lógica de la construcción visual del porno heterosexual. En este sentido, nos hemos detenido a analizar los principios de enunciación, identificación y consumo del audiovisual pornográfico, localizando procesos de homoerotismo implícitos en el porno heterosexual. Estos procesos son, al mismo tiempo, parcialmente ocultados a partir de la actuación de unos estándares de relaciones visuales que intentan neutralizar las escenas en las que, por ejemplo, los genitales masculinos se relacionan táctil y espacialmente entre ellos. No obstante, no se altera en ningún caso la relación entre la mirada del espectador y el punto de vista con respecto al actor, donde los procesos de identificación se confunden con los de objeto de consumo sexual.

En cuanto a las mujeres heterosexuales, nos encontramos representaciones definidas igualmente a través de esa estética hiperbólica, que se va estilizando a medida que nos adentramos en las décadas de los años 80 y 90. La construcción de la "mujer" y su relación con la feminidad y la heterosexualidad, produce un triángulo de relaciones en el que se encarna la correspondencia de dichas categorías. En este sentido nos detuvimos en el análisis de la producción de homosexualidad femenina como elemento integrante del repertorio representacional de la heterosexualidad. Esta figura, la de la lesbiana, que triunfa en el porno heterosexual convencional, vimos cómo evolucionaba al mismo tiempo que la crisis de la virilidad heterosexual se iba implantando en la sociedad. La deconstrucción de esta figura nos ha llevado a concluir cómo la identidad lésbica se yergue como uno de los puntos desestabilizadores del sistema de políticas sexuales contemporáneo. El lesbianismo se presenta como una performance actualizable y representable que no utiliza, en este caso, los recursos a partir de los que el resto de actos sexuales se presentan como documentos. De esta manera, la práctica lésbica, que da lugar a un género propio para público heterosexual masculino y que, como hemos visto, es escena obligada dentro de los cánones de construcción del porno heterosexual convencional, queda invisibilizada o resignificada perdiendo su potencial subversivo.

Los cuerpos pornográficos son definidos y acotados a partir de recursos formales y estéticos que identifican sexo, género, deseo, prácticas,... a través de categorías dicotómicas que reducen la ambigüedad de los mismos, creando una hiperrealidad en la que lo normal y lo anormal están en continua renegociación. La explosión de producción pornográfica, que se produce a partir de la aparición del vídeo y la lógica de

distribución de la cinta de vídeo de comienzos de los años ochenta, provocó una hiperproducción de géneros específicos, que no ha hecho más que multiplicarse a lo largo de los años noventa y de la primera década del siglo XXI. Los análisis que hemos ido realizando, en relación a esta proliferación de géneros, nos devolvían una y otra vez las categorías de normalidad y anormalidad aplicadas a cuerpos, deseos, prácticas, identidades,... reforzando aún más el carácter político de la representación pornográfica.

En esta hiperproducción saturada de economía sexual, algunas categorías han logrado generar productos que hacen tambalear los cimientos de dichas políticas: el sadomasoquismo y el S/M, dada su desgenitalización y erotización de las relaciones de poder, entre otras cuestiones; el porno gay, que ha permanecido excluido de los sistemas de representación pornográficos heterosexuales desde el comienzo (potenciando así la construcción de un público masculino y heterosexual de la pornografía tradicional); la representación de personas transgénero cuya transitación por los géneros resulta irreductible a una lógica dicotómica; el porno lésbico hecho por lesbianas que rompe con las categorías de mujer y de lesbianas producidas por el porno tradicional y que excluye al hombre de todos los fuera de campo que puedan establecerse; el porno hecho por personas transexuales, que destruye la performatividad con la que se ha generado su representación en torno al sexo como producto exótico;...

La localización de estas categorías en el margen de la estructura de la producción pornográfica, así como los análisis, discursos y producciones en torno a la representación del cuerpo y el sexo de las prácticas artísticas y las nuevas corrientes cinematográficas que ponían en jaque la producción de narrativas convencionales, se han revelado como plataformas a partir de las que se generaría una nueva forma de hacer pornografía y, por tanto, una nueva representación del sexo y de los cuerpos, identidades, deseos y prácticas, que no apela al recurso de la verdad, sino de la performance y la perfomatividad. La postpornografía como metapornografía presentaba alternativas a la representación del sexo, que aglutinaban la crisis de la representación, los movimientos sociales alternativos, corrientes cinematográficas rupturistas, propuestas artísticas políticas y un interés por conectar la representación del sexo con las políticas sexuales y los sistemas de representación de la cultura visual contemporánea.

Noveno Inserto.- Pornografías diferentes, sexualidades diferentes.

Al detenernos en esta nueva pornografía que parte del margen, de los puntos de fuga y de las fallas dentro del régimen pornográfico, hemos comprobado cómo posibilita la producción de representaciones que atentan contra el sistema de verdad alrededor del cual se ha ido desarrollando la representación pornográfica audiovisual. Si el *grado de representación cero* era el eje a partir del cual el discurso pornográfico tradicional se constituía como régimen de verdad, la postpornografía se va a constituir como performance y puesta en escena.

La lógica de producción de la postpornografía huye de la establecida por su predecesora y coetánea a un tiempo, siendo consciente de que el cómo es tan importante como el qué. La producción de identidades difusas, de prácticas marginales y de políticas sexuales no podía enmarcarse dentro de los sistemas de representación de verdad que eran y son utilizados por el porno tradicional.

Cuando proponemos el análisis de la postpornografía, lo hacemos habiendo transitado por mecanismos de la pornografía tradicional que han hecho de la reubicación, reterritorialización y resignificación una estrategia exitosa al servicio del régimen de representación dominante, mostrando su capacidad de absorción y neutralización de aquellos elementos que pudieran poner en tela de juicio las verdades estratégicas en las que se apoyan, consolidadas como están desde diferentes frentes discursivos. Nos detenemos entonces en la postpornografía por su propuesta de una nueva manera de hacer porno, un nuevo sistema de representación que evidencia la falla y la performance del sexo, yendo más allá en sus presupuestos al recordarnos que no sólo la pornografía, sino que el propio sexo es performativo.

Aunque la postpornografía parte de una nueva metodología de representación, este movimiento difuso de trabajadorxs del porno no surge del ámbito del audiovisual estrictamente. Al revisar la propia genealogía de las propuestas postpornográficas hemos visto que en todxs ellxs la base política y activista es la plataforma desde la que trabajan y producen. Sus producciones surgen en un momento en el que los diferentes activismos, dentro del ámbito de la representación y las políticas sexuales, habían recorrido un camino de contaminación de espacios y de discursos, donde se abandonan presupuestos en torno a la censura para sustituirlos por los de la producción discursiva y las tecnologías sexuales de normalidad y las fallas que se pueden localizar en las mismas.

Como resultado, podíamos señalar que si la pornografía produce cuerpos y se ubica dentro del mainstream de políticas sexuales, la postpornografía produce sistemas de representación difusos en los que podemos localizar estrategias de acción política, prácticas queer y resignificación de los regímenes de sexo a través de la representación visual.

Décimo Inserto.- A modo de epílogo circunstancial.

Al abordar en esta investigación, a través del análisis formal y político, la representación pornográfica, se han ido aportando nuevas miradas al discurso sobre el sexo, a su representación visual y a su producción de realidad. La pornografía ha quedado configurada como una biopolítica más, ensamblada en una red discursiva de tecnologías del sexo, que utiliza las herramientas de producción visual de la misma forma que el resto de representaciones culturales, incluidas las artísticas.

Utilizando las herramientas del ámbito artístico, apoyándonos en los análisis de los estudios visuales y ubicándonos en un territorio teórico híbrido y multiforme, hemos ido hilvanando una trama de recorridos múltiples en torno al hecho pornográfico y la disidencia postpornográfica.

Esta investigación, como todas, ha ido moldeándose a medida que iba avanzando. Una parada en un concepto, en un discurso, en una obra determinada, nos obligaba a incluir nuevos recorridos y ampliar nuestra cartografía en otras direcciones. Este *estar vivo* del trabajo, ha sido emocionante y ha confirmado a cada paso, no ya el objeto de estudio elegido, sino la forma de abordarlo. Los puntos de inflexión se volvían tan productivos que desbordaban, en algún momento, el marco propuesto a la investigación, obligándonos a limitar los caminos que se abrían ante nuestros pasos. Sólo nos queda insistir en la localización de nuestro discurso, que pretende ser interpretado como uno de los muchos que podrían haber tenido lugar en este espacio. Un espacio que según se iba configurando iba también alterando nuestra experiencia, un proyecto profesional y vivencial que ha penetrado hasta el último reducto de nuestra

existencia. Huelga decir que este trabajo no se cierra en sí mismo, sino que abre nuevas rutas a la espera de ser abordadas. Fieles a nuestra responsabilidad política seguiremos trabajando en esta línea discursiva y vivencial, contaminando, cuestionando, reflexionando y pervirtiendo lo que podamos el discurso académico de lo cierto.

La pornografía, una vez deconstruidas sus estrategias de consolidación de la representación de la verdad, se ha revelado como un sistema representacional que nos ubica en un territorio híbrido, político y productivo, al servicio de poderes expandidos y difusos que construyen el sexo, los cuerpos y las identidades. Insertada en los sistemas de representación que comparte con el arte, la línea entre ambos territorios se ha vuelto falaz y política. Las herramientas de construcción de cuerpo, de realidad, de identidad y de carne, son las mismas herramientas que encontramos en la producción cinematográfica, televisiva o en la producción artística. Los flujos de imágenes puestos en funcionamiento en nuestra cultura componen un conjunto poliédrico que como hemos ido mostrando, funcionan del mismo modo y en los mismos espacios.

De los mismos márgenes de ese sistema cerrado e híbrido surge la postpornografía como una metapornografía que, al mismo tiempo que reflexiona sobre la pornografía como régimen de representaciones, dinamita sus estrategias de producción de verdad, bien descontextualizándolas, reubicándolas, pervirtiéndolas o señalándolas. La hiperrealidad alcanza no ya a la pornografía como producto visual, sino a la sexualidad, los cuerpos y la identidad como producciones culturales y políticas de realidad. Alta tecnología económico-sexual que encuentran en la representación visual del sexo una de las atalayas a partir de las que generar discursos de verdad entre el margen y la norma.

La pornografía y la postpornografía se presentan entonces como campos políticos de acción productiva, tecnologías aplicadas que combinan la representación visual con los sistemas de poder en torno al sexo. Mientras la pornografía niega su política e insiste en la no simulación, la postpornografía nos recuerda que todo es simulación y performance, produciendo un movimiento de resistencia multiforme desde el mainstream hacia la queeraction.

"(...) detrás de cada espacio dominado por la red de disciplinas hay un punto de fuga por donde empieza el afuera, un paisaje de acontecimientos."

Beatriz Preciado
New York, 1998[943]

[943] Citada en la revista del grupo multidisciplinar activista y artístico LSD: *Non Grata* nº 3, cuyo contenido se puede consultar en la red: http://www.hartza.com/lsd/

9.- BIBLIOGRAFÍA

ABBATE, Janet. *Inventing the Internet*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2000.

ABRAMSON, Albert. *The History of Television, 1942 to 2000*. Jefferson, N. C.: McFarland & Co, 2003.

ADLER, Tim. *Hollywood and the Mob: Movies, Mafia, Sex and Death.* London: Bloomsbury Publishing, 2007.

ALIAGA, J.V.; HADERBACHE, Ahmed; MONLEÓN, Ana; PUJANTE, Domingo (eds.). *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001.

ALLOULA, Malek. *The Colonial Harem*. Manchester: Manchester University Press, 1987. (Primera edición: *Le Harem Colonial. Images d'un sous-érotisme*. Genève-Paris: Editions Slatkine, 1981.)

ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

ALTMAN, Rick (ed.). *Genre: The Musical: A Reader*. London: Routledge & KeganPaul, 1981.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-II)*. Washington, D.C.: APA, 1968.

- *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-III)*. Washington, D.C.: APA, 1977.

- *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-III)*. Washington, D.C.: APA, 1986.

- *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-IV)*. Washington, D.C.: APA, 1994.

ARCAN, Bernard. *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la Pornografía.* Buenos Aires: Nueva visión, 1993 (Primera edición: *Le jaguar et le tamanoir. Anthropologie de la pornographie.* Paris: Les éditions du Boreal, 1991).

ASSITER, A.; AVEDON, C. (eds.). *Bad Girls and Dirty Pictures: The Challenge to Reclaim Feminism*. London: Pluto Press, 1993.

ATTWOOD, Feona (ed.). *Mainstreaming Sex: The Sexualization of Western Culture*. London: I.B.Tauris, 2009.

- *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*. New York: Peter Lang Publishing, 2010.

AUMONT, J.; BERLAGA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Barcelona: Paidós, 1985 (Primera edición: *Esthétique du Film*. Paris: Editions Fernand Nathan, 1983).

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. London: Oxford University Press, 1962.

AYDEMIR, Murat (ed.). *Indiscretions: At the Intersection of Queer and Postcolonial Theory*. Amsterdam, New York: Rodopi B.V., 2011.

BAIGORRI BALLARÍN, Laura. *El Vídeo y las Vanguardias Históricas*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1997.

BANDURA, Albert. *Aggression: a social learning analysis*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1973.

- *Psychological modeling: conflicting theories*. Chicago: Aldine Atherton, 1971.

BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film.* Nueva York: Oxford University Press, 1974.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós, 2009. (Primera edición: *La chambre claire. Note sur le photographie*. Paris: Cahiers du Cinema / Gallimard / Seuil, 1980).

BASSA, Joan; FREIXAS, Ramón. *El sexo en el cine y el cine de sexo.* Barcelona: Paidós, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós, 2005 (Primera edición: *Simulacres Et Simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981)

BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica". En*: Discursos interrumpidos I.* (Escrito de 1935, publicado como *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*). Madrid: Taurus, 1973, pp. 17–59.

BERGMAN, David (comp.). *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

BEUGNET, Martine. *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

BLOOM, Harold (ed.) *Deconstruction and Criticism*. New York: Seabury, 1979.

BLOOM, Lisa (ed.). *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*. París Editions de L´Etoile, 1985.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972 (tomo I)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BORRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. (Primera edición: *Esthétique relationnelle.* Dijon: Presse du réel, 1998)

- *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2005. (Primera edición: *Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon: Les presses du réel, 2002)

BOYLE, Karen (ed.). *Everyday Pornography*. Oxon, New York: Routledge, 2010.

BREA, José Luis. *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo, 1996.

BROWN, David Jay; NOVICK, Rebecca McClen. *Voices From the Edge: Conversations With Jerry Garcia, Ram Dass, Annie Sprinkle, Matthew Fox, Jaron Lanier, & Others.* Berkeley, California: Crossing Press, 1995.

BURCH, Noel. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1970.

BURR, V. *An introduction to social constructionism*. London: Routledge, 1995.

BURGESS FULLER, Diana; SALVIONI, Daniela (eds*.). Art/Women/California, 1950-2000: Parallels and Intersections.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2001.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York, London: Routledge, 1993. (Primera edición en castellano: BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002)

- *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York and London: Routledge, 1997. (Primera edición en castellano: *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2004.)

- *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990. (Primera edición en castellano: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Méjico: Paidós, 2001)

BUXÁN, Xosé M. (comp.). *ConCiencia de un singular deseo. Estudios Lesbianos y Gays en el Estado Español*. Barcelona: Laertes, 1997.

Calder-Marshall, Arthur. *The innocent eye: the life of Robert J. Flaherty*. London: W. H. Allen and Company, 1963.

CALIFIA, Pat. *Los secretos del sadomasoquismo*. Barcelona: Martínez Roca, 1994.

CALVINO, Italo. *Gli amori difficili*. Turín: Einaudi,1958.

CAPARRÓS LERA, José María. *El cine de fin de milenio (1999-2000)*. Madrid: Rialp, 2001.

- *El cine de nuestros días (1994-1998)*. Madrid: Rialp, 1999.

CARLOMUSTO, Jean. *ACT UP NY/ Grupo Mujer y SIDA. La mujer, el SIDA, y el activismo*. Boston: South End Press, 1990.

CARR, Cinthya. *Fire in the Belly: the life and times of David Wojnarowicz*. New York: Bloomsbury, 2012.

CARROLL, Lewis. *Alicia a través del espejo.* Madrid: Alianza, 1987. (Primera edición*: Through the Looking-Glass*. London: Macmillan, 1871).

CARTWRIGHT, Lisa. *Screening The Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1995.

CHATMAN, Seymour. *Michelangelo Antonioni. La investigación*. Colonia: Taschen, 2003.

CHURCH GIBSON, Pamela (ed.). *More Dirty Looks. Gender, Pornography and Power*. London: British Film Institute, 2004.

COLETTI, Maurizio; LINARES, Juan L. (comp.). *La intervención sistémica en los servicios sociales ante la familia multiproblemática.* Barcelona: Paidós, 1997.

COLLINS, Jim; RADNER, Hilary; PREACHER COLLINS, Ava (eds.). *Film Theory Goes to the Movies*. London: Routledge, 1993.

CONNOR, S.; KINGMAN, S. *The search for the virus, the scientific discovery of AIDS and the quest for a cure*. Hardmondsworth: Penguin Books, 1988.

CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (eds.) *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Egalés, 2005.

CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas.* Buenos Aires: Sudamericana, 1959.

CORTÉS, José Miguel G. *Gilbert & George. Escenarios urbanos*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2007.

COSTA, Jordi. *El sexo que habla.* Madrid: Aguilar, 2006.

COTTINGHAM, Laura. *Cherchez Claude Cahun*. Lyon: Editions Carobella ex-natura, 2002.

CRIMP, Douglas (ed.). *AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism.* Cambridge: MIT Press, 1988.

CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Tres Cantos: Akal, 2005.

CRIMP, Douglas; ROLSTON, Adam (eds.). *AIDS Demographics*. Seattle: Bay Press, 1990.

CUETO, Roberto; WEINRICHTER, Antonio (ed.). *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2004.

CVETKOVICH, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures.* Durham: Duke University Press, 2003.

DALE, Andrew. *Communications & Multimedia Technology*. Ontario: DigitalOverdrive, 2008.

DE LAURETIS, T.; HEATH, S. (eds.) *Cinematic Apparatus*. Milwakee: MacMillan Press, 1980.

DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no*. Feminismo, Semiótica, Cine. Madrid: Cátedra, 1992. (Primera edición: *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema.* Bloomington: Indiana University Press, 1984)

- *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS, 2000.

- *Technologies of Gender. Essays in Theory, Film and Fiction.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel, 1967.

DEL POZO, Alba; SERRANO, Alba (eds.) *La Piel en la Palestra. Estudios corporales* II. Barcelona: UOC, 2011.

DELEUZE, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1996. (Primera edición: *Pour parlers (1972-1990).* Paris: Éditions de Minuit, 1990)

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *L´Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*. París: Les Éditions de Minuit, 1972.

- *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux.* París: Minuit, 1980. (Edición en castellano: *Mil mesetas. Capitalismo y equizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002)

DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI, México, 1998. (Primera edición: *De la grammatologie*. Paris, Minuit, l967)

- *L'écriture et la différence*. *Collection Tel Quel.* Paris: Seuil, 1967.

- *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989. (Primera edición: *Marges de la philosophie. Collection Critique*. Paris: Minuit, 1972)

- *Memoires for Paul de Man*. New York: Columbia University Press, 1989. (Primera edición: 1986)

DESPENTES, Virginie. *Baise moi*. Paris: Editions Grasset & Faquelle, 1999.

DICK, Kirby; ZIERING KOFMAN, Amy. *Derrida: screenplay and essays on the film*. New York: Routledge, 2005.

DOMÍNGUEZ, Vicente (ed.). *El Dolor: Los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura*. Gijón: Festival de Cine de Gijón; EdiUno, 2006.

DUGGAN, L.; HUNTER, N. D. *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture*. London, NewYork: Routledge, 1995.

DWORKIN, Andrea. *Pornography: Men Possesing Women.* Nueva York: Perigree, 1981.

DYER, Richard. *The Matter of Images: Essays on Representation*. London, New York: Routledge, 1993.

EBNER, Mark. *Six Degrees of Paris Hilton: Inside the Sex Tapes, Scandals, and Shakedowns of the New Hollywood*. New York: Simon Spotlight Entertainment, 2008.

ECO, Umberto. *La estrategia de la ilusión.* Barcelona: Lumen, 1986. (Primera edición: *Sette anni desiderio*. Milano: Bompiani, 1983).

EDMONSON, Roger. Clone: *The Life and Legacy of Al Parker Gay Superstar*. New York, Los Angeles: Alyson Books, 2000.

ESCOFFIER, Jeffrey. *Bigger Than Life: The History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*. Philadelphia: Running Press Book Publishers, 2009.

ESCÓPICO, Casto. *Sólo para adultos. Historia del cine X*. Valencia: La máscara, 1996.

EVANS, P. (ed.). *Film Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

FADERMAN, Lillian. *Odd Girls and Twilight Lovers. A History of Lesbian Life in Twentieth Century America.* Nueva York: Columbia University Press, 1991.

FAUSTO-STERLING, Anne. *Cuerpos sexuados.* Barcelona: Melusina, 2006. (Primera edición: *Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality.* New York: Basic Books, 2000).

FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010. (Primera edición: *Caliban and the Witch.*

Women, The Body and Primitive Accumulation. New York: Autonomedia, 2004)

FEINBERG, Leslie. *Transliberation. Beyond pink or blue*. Boston: Beacon Press, 1998.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

FOSTER, Hal (ed.). *La Posmodernidad.* Barcelona: Kairós, 2008. (Primera edición*: The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983)

FOUCAULT, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999.

- *Historia de la Sexualidad, Volumen I: La Voluntad de Saber*. Madrid: Siglo XXI, 2006 (Primera edición: *Histoire de la sexualité, t. I, La volonté de savoir.* Paris: Gallimard, 1976. La primera edición en castellano es de 1977, publicada por Siglo XXI Editores de México.)

- *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI, 2006. (Primera edición en castellano: *Historia de la sexualidad II*. El uso de los placeres. Méjico: Siglo XXI, 1986.) (Primera edición: *Histoire de la Sexualité 2. L'Usage des plaisirs*. París: Editions Gallimard, 1984)

- *Historia de la sexualidad III*. La inquietud de sí. Méjico: Siglo XXI, 1987. (Primera edición: *Histoire de la Sexualité 3. Le souci de soi*. París: Editions Gallimard, 1984)

- *Los Anormales*. Madrid: Akal, 2001. (Primera edición: *Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*. Paris: Gallimard/Seuil, 1999.)

- *Nacimiento de la biopolítica.* Madrid: Akal, 2009. (Primera edición: "Naissance de la biopolitique", *Annuaire du Collège de France*, 79º année, *Histoire des systèmes de pensée*, année 1978-1979, 1979, pp. 367-372).

- *Vigilar y castigar.* México: Siglo Veintiuno Editores, 1976. (Primera edición : *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard, 1975)

- *Tecnologías del yo y otros textos afines.* Barcelona: Paidós, 1996.

- *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira, 1996.

FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago; JARMAN-IVENS, Freya (eds.). *Madonna's Drowned Worlds: New Approaches to Her Cultural Transformations 1983 – 2003*. Hants, Burlington: Ashgate Publising, 2004.

FRANK, Lisa; SMITH, Paul (eds.). *Madonnarama: essays on Sex and popular culture*. Pittsburgh, Pa.: Cleis Press, 1993.

FRIEDAN, Betty. *The feminine mystique.* Harmondsworth: Penguin, 1963.

FUSCO, Coco. *English is Broken Here*. New York: The New Press, 1995.

FUSS, Diana. (ed.). *Inside/ Out: Lesbian Theories, Gay theories*. New York: Routledge, 1991.

GAUDIN, M.A. *Traité pratique de la photographie*. Paris: J.-J. Dubochet et Cie., 1844.

GAUDREAULT, André; JOST, François. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995 (Primera edición: *Le récit cinématographique*. Paris: Éditions Nathan, 1990)

GINSBURG Jane C.; DREYFUSS, Rochelle C.(eds.). *Intellectual Property Stories.* New York: Foundation Press, 2006.

GINSBURG, Faye; LOWENHAUPT TSING, Anna (eds.). *Uncertain Terms. Negotiating Gender in American Culture*. Boston: Beacon Press, 1992.

GODOY, Lupe. *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, 2002.

GOUL, Deborah B. *Moving Politics: Emotion and Act Up's Fight Against AIDS*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

GRAU REBOLLO, Jorge. *Antropología visual*. Barcelona: Bellaterra, 2002.

GREENBERG, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961. (Edición en castellano: *Arte y Cultura*. Barcelona: Paidós, 2002).

GREENBERG, Joshua M. *From BetaMax to Blockbuster: Video Stores and the Invention of Movies on Video*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Techonology, 2008.

GRIFFIN, Gabriele. *Representations of HIV and AIDS: Visibility Blue/s.* Manchester: Manchester University Press, 2000.

GRINDSTAFF, Laura. *The Money Shot: Trash, Class, and the Making of TV Talk Shows*. Chicago: University of Chicago, 2002.

GRUNDMANN, Roy. *Andy Warhol´s Blow Job.* Philadelphia: Temple University Press, 2003.

GRUPO DE TRABAJO QUEER (ed.). *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de sueños, 2005.

GUASCH, A. M. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2003. (Primera edición: 2000)

- *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Del Serbal, 2009. (Primera edición: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995.* Barcelona: Del Serbal, 1997)

GUBERN, Roman. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.

- *El eros electrónico.* Madrid: Taurus, 1999.

GUILBERT; Georges-Claude. *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American dream*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2002.

HABERMAS, Jurgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1993. (Primera edición*: Der Philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985)

HALBERSTAM, Judith. *In A Queer Time And Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives.* New York: New York University Press, 2005.

- *Masculinidad Femenina.* Madrid: Egalés, 2008. (Primera edición: *Female Masculinity*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1998).

- *Skin Shows: Gothic Horror and The Technology of Monsters*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995.

HALBERSTAM, Judith; VOLCANO, Del LaGrace. *The Drag King Book*. London: Serpent's Tail, 1999.

HALL, Ann C.; BISHOP, Mardia J. (eds.). *Pop-Porn: Pornography in American Culture*. Westport: Greenwood Press, 2007.

HALL, Doug; FIFER, Sally Jo (eds.). *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art.* Nueva York: Aperture, 1990.

HALPERIN, David. *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004

HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra y Universidad de Valencia, 1995. (Primera edición: *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature.* London: Free Association Books, 1991.)

- *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*. New York: Routledge, 1997.

- *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. London/ New York: Routledge, 1989.

HARDT, Michael; NEGRI, Toni. *L'Empire*, Paris: Exils, 2000.

HARRISON, David (ed.). *Tourism and the Less Developed World: Issues and Case Studies.* New York: CABI Publishing, 2001

HARRY BENJAMIN, M.D. *The Transsexual Phenomenon.* New York: The Julian Press, Inc. Publishers, 1966.

HAWLEY, John Charles. *Post-colonial, Queer: Theoretical Intersections*. Albany: State University of New York Press, 2001.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.). *Estéticas del Arte Contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

HOLZWARTH, Hans Werner (ed.). *Jeff Koons*. Koln: Taschen, 2009.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. Dialéctica de la Ilustración. Volumen 3. Madrid: Akal, 2007 (Primera edición: Dialektik der Aufklarung: Philosophische Fragmente. Amterdam: Querido, 1947).

HOWARD, Philip N.; JONES, Steve (eds.) *Sociedad on-line. Internet en contexto.* Barcelona: UOC, 2005. (Primera edición: *Society Online*. London, New Delhi: Sage Publications, 2005).

HUSS, Roy (ed.). *Focus on Blow Up*. New Jersey: Prentice-Hall, 1971.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen, 1985.

HUTTON, P.H.; GUTMAN, H. y MARTIN, L.H. (eds.) *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault.* Arnherst: University of Massachussets Press, 1988.

IHDE, Don. *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: Nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Barcelona: UOC, 2004. (Primera edición: *Bodies in Technology*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.)

JACOBS, Katrien; JANSSEN, Marije; PASQUINELLI, Matteo (eds.). *C'lick Me: A Netporn Studies Reader*. Amsterdam: Institute of Network Culture, 2007.

JAY, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

JEFFREYS, Sheila. *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Madrid: Cátedra, 1996.

JUHASZ, Alexandra. *AIDS TV: Identity, Community, and Alternative Video*. Durham: Duke University Press, 1995.

JULIUS, Anthony. *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona: Destino, 2002.

KAC, Eduardo. *Digital & Video Art Fair 2005 Cologne – A Tribute to Nam June Paik.* NewYork: Frère Independent, 2005.

KAPLAN, A. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture.* London, New York: Methuen, 1987.

KAUFFMAN, Linda S. *Malas y Perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 2000. (Primera edición: *Bad Girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998)

KELLNER, Douglas. *Cultura Mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno.* Madrid: Akal, 2011. (Primera edición: *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics betwen the Modern and the Postmodern*. London: Routledge, 1995).

KENDRICK, Walter. *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. New York: Viking, 1987.

KESTER, Grant H. (ed.). *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage*. Duke University Press, 1998.

KEVLES, Bettyann H. *Naked to the bone: medical imaging in the twentieth century*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997.

KICK, Russ (ed.). *Everything You Know About Sex Is Wrong: The Disinformation Guide to the Extremes of Human Sexuality (and everything in between)*. New York: The Disinformation Company, 2005.

KIMMEL, M.S. (ed.) *Men Confront Pornography.* New York: Crown, 1990.

KING, Geoff. *American Independent Cinema*. London: I.B. Tauris, 2005.

KINSEY, A.; *POMEROY*, W.; *MARTIN*, C. *Sexual Behavior in the Human Male*. Philadelphia: W.B. Saunders, 1948.

-*Sexual Behavior in the Human* Female. Philadelphia: W.B. Saunders, 1953.

KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon. *Theory in contemporary art since 1985*. Oxford: Blackwell, 2005.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. *Epistemology of the closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.

KRAMER, L. *Reports from the Holocaust: The Making of AIDS Activist.* New York: St. Martin Press, 1989.

LACALLE, R. (coord.). *De Signis 7/8. Los formatos de la televisión*. Barcelona: Gedisa, 2005.

LAQUEUR, Thomas. *La Construcción del Sexo. Cuerpo y Género desde los griegos hasta Freud.* Madrid: Cátedra, 1994 (Primera edición: *Making Sex. Body and Gender From The Greeks To Freud*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990)

LARDNER, *James. Fast Forward: Hollywood, the Japanese, and the Onslaught of the Vcr.* Norton & Co Inc., 1987.

LÉCUYER, Raymond. *Histoire de la photographie*. Paris: Baschet et Cie, 1945.

LEDERER, Laura (comp.). *Take Back The Night*. Nueva York: Quill, 1980.

LEHMAN, Peter (ed.). *Pornography: Film And Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2006.

LEVIN, Cary S. *Pay for Your Pleasures: Cultural Critique in the Work of Mike Kelley, Raymond Pettibon, Paul Mccarthy*. Tesis doctoral, CUNY, 2006.

LEVIN, David M. (ed.) *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley and London: University of California Press, 1993.

LOE, Meika. *The Rise of Viagra: How the Little Blue Pill Changed Sex in America.* New York, London: New York University Press, 2004.

LUST, Erika. *Porno para Mujeres. Una guía femenina para entender y aprender a disfrutar del cine X.* Barcelona: Melusina, UHF, 2008.

LYON, Matthew; HAFNER, Katie. *Where Wizards Stay Up Late: The Origins Of The Internet.* New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1990.

MACCABE, Colin. *Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature*. Manchester: Manchester University Press, 1985.

MACKINNON, Catharine A. *Only Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

MAFFÍA, Diana (Comp.). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero.* Buenos Aires: Feminaria, 2003.

MARCUSE, Herbert. *One Dimensional Man.* Boston: Beacon Hill Press, 1964.

MARTEL, Frédéric. *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas.* Madrid: Taurus, 2011. (Primera edición: *Mainstream, Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*. Paris: Flammarion, 2010)

MASTERS WILLIAM H., JOHNSON, Virginia. *Human Sexual Response*. Boston: Little, Brown, 1966.

- *Human Sexual Inadequacy*. Boston: Little, Brown & Co., 1970.

MCELROY, Wendy. *XXX: A Woman's Right to Pornography*. New York: St. Martin's Press, 1995.

MCGRATH, Tom. *MTV: The Making of a Revolution*. Philadelphia: Running Press, 1996.

MCNAIR, Brian. *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberalización del deseo*. Barcelona: Océano, 2004. (Primera Edición: *Striptease Culture*. London: Routledge, 2002).

MCROBBIE, Angela. *The uses of Cultural Studies*. London: Sage, 2005.

MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (ed.) *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer.* Barcelona: Icaria, 2002.

MERNISSI, Fatema. *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads* (Catálogo exposición). Barcelona: Centra de Cultura Contemporània, Disputació de Barcelona, Xarxa de Municipis, 2003.

MEY, Kerstin. *Art & Obscenity*. London, New York: I.B. Tauris, 2007.

MEYER, Moe (comp.). *The Politics and Poetics of Camp.* London: Routledge, 1994.

MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to Visual Culture*. London: Routledge, 1999. (Primera edición en castellano: *Una introducción a la Cultura Visual*. Barcelona: Paidós, 2003).

MISSIKA, J.L. *La fin de la télévision*. Paris: Seuil, 2006.

MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009. (Primera edición: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation.* Chicago: The University Press of Chicago, 1994).

MONEY, John; EHRHARDT, Anke A. *Man and woman, boy and girl: the differentiation and dimorphism of gender identity from conception to maturity*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972.

MONROE, Dave (ed.) *Porn: Philosophy for Everyone How to Think With Kink.* Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010.

MOORE, Jean. *Sperm Counts: Overcome by Man's Most Precious Fluid*. New York London: New York University Press, 2007

MOORE, Ryan. *Sells Like Teen Spirit: Music, Youth Culture, and Social Crisis*. New York: New York University Press, 2009.

NEGRONI, María. "La Realidad: Historia de Detectives. Calvino y Antonioni: Blow-Up". En: *Galería Fantástica*. México: Siglo XXI, 2009.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. (Primera edición: *The History of Photography from 1839 to the Present*. New York: Museum of Modern Art, 1982).

NEWTON, Esther. *Mother Camp. Female Impersonators in America.* Chicago: University of Chicago Press, 1972.

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

- *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 2011. (Primera edición: *Representing reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1997).

NORMENT, Kate (ed.). *Cindy Sherman*. New York: MoMA, 2012.

NOWAK, Peter. *Sex, bombs and burgers. How war, porn and fast food created technology as we know it*. London: Allen & Unwin, 2010.

O'TOOLE, Laurence. *Pornocopia. Porn, Sex, Technology and Desire*. London: Serpent's Tail, 1998.

OLSON SCOTT, R. "Reading Meta-Television: A New Model for Reader-Response Criticism." *Annual Meeting of the International Communication Association* (40th, Dublin). Dublin: ERIC, Educational Resources Information Center, 1990.

OGIEN, Ruwen. *Pensar la Pornografía*. Barcelona: Paidós, 2005. (Primera edición*: Penser la pornographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003).

ORZA, G.F. *Programación televisiva, un modelo de análisis instrumental*. Buenos Aires: La Crujía, 2002.

OSBORNE, Raquel. *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra, 2002. (Primera edición: 1993)

PALACIO, Manuel; ZUNZUNEGUI, Santos (coord.) *Historia General del Cine. Vol. XXI. El Cine en la Era del Audiovisual.* Madrid: Cátedra, 1995.

PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007.

PARKER, Andrew; KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (ed.). *Performativity and Performance*. New York, London: Routledge, 1995.

PATMORE, Coventry. *The Angel in the House*. Boston: Ticknor and Fields, 1872.

PATTON, Cindy. *How Do I Look? Queer Film and Video*. Bad Object Choices eds. Seattle: Bay Press, 1991.

PEAVLER, Terry J. "Blow-Up: A reconsideration of Antonioni's Infidelity to Cortázar". PMLA, 94, 5, October, 1979

PIMENTEL, Taiyana (ed.). *Las implicaciones de la imagen = Implications of the image, Volumen 1.* México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 2008.

PINEDO, Isabel Cristina. *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Albany: State University of New York Press, 1997.

PLAGIA, Camille. Pornography : A Secret History of Civilisation - sex, live & videotape. Channel 4, 17'45"

PRECIADO, Beatriz. *El Manifiesto Contrasexual. Prácticas subversivas de identidad sexual.* Madrid: Ópera Prima, 2002.

- *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría.* Barcelona: Anagrama, 2010.

- *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

PETKOVICH, Anthony. *The X Factory: Inside the American Hardcore Film Industry*. Manchester: Headpress, 2002.

PRINCE, Stephen. *A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2000.

RANDALL, Housk; RAMSDEN, Mark. *Radical Desire*. London: Serpent's Tail, 2000.

REES-ROBERTS, Nick. *French Queer Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

REISMAM, J.; EICHEL, E.; COURT, J.; GORDON MUIR, J. (eds.). *Kinsey, Sex, and Fraud: The Indoctrination of a People. An investigation into the human sexuality research of Alfred C. Kinsey, Wardell B. Pomeroy, Clyde E. Martin, and Paul H. Gebhard*. Lafayette, La.: Huntington House, 1990.

- *Sexual Sabotage: How One Mad Scientist Unleashed a Plague of Corruption and Contagion on America.* Washington D.C.: World Net Daily Books, 2010.

REITER, Rayna (ed.). *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975.

RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida: 1979-1985.* Barcelona: Icaria, 1986.

RIMMER, Robert M. *The X-Rated Video Guide*. New York: Arlington House, 1984.

RINCON, Omar. *Televisión, video y subjetividad.* Bogotá: Norma, 2002.

ROBERTS, John. *Postmodernism, politics and art.* Manchester: Manchester University Press, 1990

ROMANOW, Rebecca F. *The Postcolonial Body in Queer Space and Time*. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2008.

ROMBE, Nicholas (ed.). *New Punk Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2005.

ROPER, Michael; TOSH, John (eds). *Manful Assertions: Masculinity in Britain since 1800.* New York: Routledge, 1991.

ROSEMBLUM, Robert. *The Jeff Koons Handbook.* London : Thames and Hudson, Anthony d'Offay Gallery, 1992.

ROYALLE, Candida. *How to Tell a Naked Man What to Do. Sex Advice from a Woman Who Knows.* New York: Simon & Schuster, 2004.

RUGOFF, Ralph; STILES, Kristine; DI PIETRANTONIO, Giacinto. *Paul McCarthy*. London: Phaidon, 1996.

RUOFF, Jeffrey. *An American Family: A Televised Life.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

RUSELL, Diana; VAN DE VEN, Nicole (eds.). *Proceedings of the International Tribunal on Crimes against Women.* Millbrae, California: Les Femmes,1976.

RUSH, Michael. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Destino, 2002. (Primera edición*: New Media in Late 20th-Century Art*. London: Thames and Hudson, 1999).

SADOUL, Georges. *Dziga Vertov.* Paris: Champ Libre, 1971.

SÁEZ, Javier. *Teoría queer y Psicoanálisis*. Madrid: Síntesis, 2004.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.

SARRACINO, Carmine; SCOTT, Kevin M. *The Porning of America. The Rise of Porn Culture, What It Means, and Where We Go From Here*. Boston: Beacon Press, 2008.

SCHNEIDER, Rebecca. *The Explicit Body in Performance.* New York: Routledge, 2002.

SCOTT, Julie; SELWY, Tom (eds.). *Thinking Through Tourism*. Oxford: Berg, 2010.

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana (Coord.). *Historia y estética del videoarte en España.* Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011.

SELLÉS, Magdalena. *El Documental*. Barcelona: UOC, 2008.

SEMANS, Anne; WINK, Cathy. *The Good Vibrations Guide to Sex. The Most Complete Sex Manual Ever Written.* San Francisco: Cleis Press Inc., 2002.

SICHEL, Berta (ed.). *Primera generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986.* Catálogo de Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

SLADE, Joseph W. *Pornography and Sexual Representation. Vol. I.* Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 2001.

- *Pornography and Sexual Representation. Vol. II.* Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 2001.

- *Pornography and Sexual Representation. Vol. III.* Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 2001.

SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrer Straus & Giroux, 1966.

- *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik, 1984. (Primera edición: *Styles of radical will*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1969)

- *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996. (Primeras ediciones: *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1978; *AIDS and Its Metaphors*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1989)

STICH, Rodney. *Iraq, Lies, Cover-Ups, and Consequences.* Alamo, CA: Silverpeak Enterprises, 2006.

SOUGEZ, Marie–Loup. *Historia de la Fotografía.* Madrid: Cátedra, 1981.

THOMPSON, Douglas. *The Dark Heart of Hollywood: Glamour, Guns and Gambling - Inside the Mafia's Global Empire*. Edinburgh: Mainstream, 2012.

THOMPSON, Hunter S. *El Escritor Gonzo*. Barcelona: Anagrama, 2012.

THOMPSON, Keith. *Ser Hombre.* Barcelona: Kairós, 1993. (Primera edición: *To Be a Man: Developing Conscious Masculinity.* Los Angeles: J.P. Tarcher, 1991)

THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1997.

TOUS, Anna. *La era del drama en televisión*. Barcelona: UOC, 2010.

ULMER, Gregory L. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.

U.S. DEPARTMENT OF JUSTICE. *Attorney General's Commission on Pornography*. *Final Report*. Washington D.C.: U.S. Department of Justice, 1986.

- *The Report of the Commission on Obscenity and Pornography-September 1970.* Washington D.C.: Government Printing Office, 1970.

URREA, Beatriz. *Santa Teresa's Ecstasies: Pain and Pleasure in Counter-Reformation Spain.* University of Washington, 1997.

UTTERSON, Andrew. *Technology And Culture, The Film Reader.* New York: Taylor & Francis, 2005.

VANCE, Carole S (comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa, 1989. (Primera edición: *Pleasure and Danger. Exploring female sexuality.* London: Routledge and Kegan Paul, 1984).

VÉLEZ, Rafael (ed.). *Géneros Extremos Genéricos. La Política cultural del discurso pornográfico.* Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004.

VERTOV, Dziga; MICHELSON, Annette (ed.). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1984.

VILLANUEVA SAGRADO, María. *Manual de técnicas somatotipológicas*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 1979.

VIÑUALES, Olga y GUASCH, Oscar (eds.). *Sexualidades. Diversidad y control social*. Barcelona: Bellaterra, 2003.

VOLCANO, Del LaGrace. The Drag King Book. London: Serpent's Tail, 1999

VV.AA. *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, vol. 2*. Guipúzkoa, Barcelona, Sevilla: Arteleku, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía, 2005.

VV.AA. *Exhibitions. L'invention du sauvage*. *Catalogue de l'exposition*. Paris: Actes Sud / Musée du quai Branly, 2012.

VV.AA. *Máquinas de mirar. O cómo se originan las imágenes.* Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2010.

VV.AA. *Monocanal* [Catálogo Exposición]. Madrid: MNCARS, 2003.

VV.AA. *Otras inapropiables*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

VV.AA. *Sanctorum*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2003.

VV.AA. *Teorie e pratiche della critica d´arte.* Milán: Feltrinelli, 1979.

WAKE, Sandra. *Blow-Up. A film by Michelangelo Antonioni*. New York: Lorrimer Publishing, 1971.

WALLIS, Brian (ed). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. (Primera edición: *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New Yok: The New Musem of Contemporary Art, 1984).

WALLIS, Brian (ed.). Art after Modernism: Rethinking Representation. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984.

WEEKS, Jeffrey. *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid: Talasa, 1993. (Primera edición: S*exuality and its Discontents: Meanings, Myths and Modern Sexualities*. London, New York: Routledge and Kegan Paul, 1985.)

WERNER, Stehr; KIRSCHENMANN, Johannes (ed.). *Materialien zur Documenta IX. Ein Reader für Unterricht und Studium.* Ostfildern Ruit: Hatje Cantz, 1992.

WHEALE, Nigel (ed.). *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*. London, New York: Routledge, 1995.

WICKE, CHURCH GIBSON, Pamela (ed.) More Dirty Looks. Gender, Pornography and Power. London: British Film Institute, 2004

WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn studies*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

- *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. London: Pandora Press, 1990. (Primera edición: Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989)

- *Screening Sex.* Durham, London: Duke University Press, 2008

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egalés, 2006. (Primera edición: *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992)

WOOLF, Virginia. *Orlando*. London: Hogarth Press, 1928.

YOUNG, Alison. *Judging the Image: Art, Value, Law*. New York: Routledge, 2005.

ZIPLOW, Stephen. *The Film Maker´s Guide to Pornography*. New York: Drake, 1977.

ŽIŽEK, Slavoj (comp.). *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. (Primera edición: *Mapping Ideology*. London: Verso, 1994)

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la Imagen*. Madrid: Cátedra, 1992.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

ABOUKRAT, Monique. "Pasion, delirio, mistica: Una comparacion entre San Juan de la Cruz y Jean Genet". *Cuadernos de Poética*. 5, nº. 13 (1987 Sept.-Dec.). Santo Domingo: Colectivo de Estudios Poéticos, pp. 41-49.

ALTHUSSER. Louis. "Idéologie et Appareils d'Etat (Notes pour une recherche)". *La Pensée* 151 (1970).

BACHY, Victor. "Danish "Permissiveness" Revisited". *Journal of Communication*, 26 (winter 1976), pp. 40-43.

BARTHES, Roland. "Cher Antonioni", *Cahiers du cinéma*, 311 (mayo, 1980), pp. 9–11.

BAUMGAERTEL, Tilman. ""I am a communication artist" Interview with Nam June Paik". *Rizhome*. http://rhizome.org/artbase/

BONITZER, Pascal. «Voici », *Cahiers du Cinéma*, 273, pp. 5-18.

BREA, José Luis. "Estética, historia del arte, estudios visuales". *Estética, historia del arte, estudios visuales. Revista de Estudios Visuales: crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo,* 3, 2006, pp. 8-25.

- "Estudios visuales. Nota del editor", *Estudios visuales*. *Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporánea,* 1 (2003), pp. 1-7.

- "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image". En *Estudios Visuales,* 4 (enero 2007), pp. 146-163.

CAMY, Gérard; MONTAGNE, Albert. "Baise-moi". *CinémAction* 103 (March, 2002), pp. 217-222.

CHATMAN, Seymour. "The Rethoric of Difficult Fiction: Cortazar's Blow-Up", *Poetics Today*, 1, 4, Summer, 1980, pp. 23-66.

COLLINS, Ronald K.L.; SKOVER, David, M. "The Pornographic State". *Harvard Law Review*. Vol. 107(1994), pp. 1374-1399.

COMOLLI, J.L., "Le détour par le direct", *Cahiers*, 209 (febrero 1969) y 211 (abril 1969).

COURT, J.H. "Pornography and sex crimes: A reevaluation in light of recent trends around the world". *International Journal of Criminology and Penology* (Londres), 5 (1977), pp. 129-157.

CRIMP, Douglas (ed.). *October* 43: "AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism" (Winter 1987).

- "GRAN FURY talks to Douglas Crimp". *Artforum*, nº 8 (April, 2003),

DANEY, Serge. "Sur Salador". *Cahiers du cinéma*, nº 222 (julio, 1970), pp. 39-43.

DE LAURETIS, Teresa. "The Violence of Rhetoric. Considerations on Representation and Gender", *Semiotica* (ARMSTRONG, Nancy (ed.)), *Semiotica* 54 (1985).

- "Queer theory: Lesbian and Gays Sexualities". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3 (Summer 1991), 2, pp. iii-xviii.

DOWLING, Lisa. "French cinema's new "sexual revolution": Postmodern porn and troubled genre". Special Issue on 'New Directions in French Cinema' (HARRIS, Sue (ed.)), *French Cultural Studies*, 15:3 (october, 2004), pp. 265-280.

- "Baise-moi or the Ethics of the Desiring Gaze". *Nottingham French Studies*. Special Issue on 'Focalizing the Body: Contemporary Women Writers and Filmmakers in France' (RYE, Gill; TARR, Carrie (eds.)), 45, 3 (2006), pp. 52-65.

DYER, Richard. "Male Gay Porn: Coming to terms". *Jump Cut*, no. 30, March 1985, pp. 27-29.

FARRELL, Ronald A. "The Argot of the Homosexual Subculture". *Anthropological Linguistics*, 14 (1972), pp. 97–109.

FERGUSON, Ann. "Sex War: The Debate Between Radical and Libertarian Feminists." *Signs 10*, no. 1 (Autumn 1984), pp. 106-112.

FERNÁNDEZ VILLANUEVA, C.; REVILLA CASTRO, J. C. (coord*.). Políticas sociales en Europa. Violencia en los medios de comunicación*, 21 (2007) Barcelona. (Primera edición: "Violences symboliques et jeu avec les limites dans la néo-television." *Violence dans les médias. Les Politiques Sociales*. Vol. 1 y 2 (2006) Bruselas).

FESHBACH, Seymour. "The Drive-Reducing Function of Fantasy Behavior". *The Journal of Abnormal and Social Psychology.* Volume 50, 1: 3 (1955).

FOUCAULT, Michel. "Subjectivité et vérité", *Annuaire du Collège de France*, 81º année, Histoire des systèmes de pensée, année 1980-1981, 1981, pgs. 385-389.

- "La vie des hommes infâmes", *Les Cahiers du chemin*, n.29 (15 enero 1977), pp. 12-29.

FRANCES, Allen. "A Warning Sign on the Road to DSM-V: Beware of Its Unintended Consequences". *Psychiatric Times*, 26 de junio de 2009.

FRANCO, Judith. "Gender, genre and female pleasure in the contemporary revenge narrative: Baise moi and What It Feels Like For a Girl". *Quarterly Review of Film and Video*, 21: 1 (January-March, 2004), pp. 1-10.

FREEDMAN, Estelle B. and Barrie Thorne. "Introduction to 'The Feminist Sexuality Debates'." *Signs 10*, no. 1 (Autumn 1984), pp. 102-105.

FUENTES, Annette; SCHRAGE, Margaret. "Deep inside porn stars. Interview with Veronica Hart, Gloria Leonard, Kelly Nichols, Candida Royalle, Annie sprinkle, and Veronica Vera." *Jump Cut*: *A Review of Contemporary Media,* 32 (April 1987), pp. 41-43.

GABILONDO PUJOL, a. "La mística como lenguaje de la carne". *Edad de Oro*. nº XI (1992), Madrid: U.A.M./U.I.M.P., pp. 59-71.

GROSSVOGEL, David I. "Blow Up, The Forms of an esthetic itinerari". Diacritics, num. 3, otoño 1972, pp. 49-50.

GUASCH, Ana María. "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión", *Estudios visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo,* 1 (2003), pp. 8-16.

ÍÑIGUEZ, Lupicinio. "Nuevos debates, nuevas ideas y nuevas prácticas en la psicología social de la era "post-construccionista"." *Athenea digital. Revista de pensamiento e investigación social.* (Universidad Autónoma de Barcelona), 8 (2005), pp. 298-304.

JOYARD, Olivier. "X, le retour". *Cahiers du Cinéma,* 548 (July/August, 2000), pp. 16-17.

KRAUSS, Rosalind. "*Sculpture in the Expanded Field*". *October* 8 (Spring 1979), The MIT Press, pp. 30-44.

KUTCHINSKY, Berl. "The effect of easy availability of pornography on the incidence of sex crimes: The Danish Experience". *Journal of social Issues* (Oxford, Blackwell Publishers), 29 (1973), pp. 163-182.

MACDONALD, Scott. "Carolee Schneemann's "Autobiographical Trilogy"". *Film Quarterly*, Vol. 34, No. 1 (Autumn, 1980), pp. 27–32.

MCDOWELL, Kelly. "Censorship and the Radicalitazion of the Body in the Photography of Mapplethorpe and Serrano", *Cultura, Lenguaje y Representación: Revista de Estudios Culturales de la Universidat Jaume I*, vol. 1 (mayo, 2004)

MACKENZIE, Scott. "Baise-Moi: Feminist cinemas and the censorship controversy". *Screen,* 43: 3 (2002), pp. 315-324.

MONEY, J. "Hermaphroditism, gender and precocity in hyperadrenocorticism: Psychologic findings", *Bull Johns Hopkins Hosp Bulletin*, 96 (1955), pp.253-264.

O'TOOLE, Laurence. "Who's Buttman?". *Headpress. The Journal of Sex, Religion, Death*. 24: *Powered by Love*. (editor: David KEREKES) Manchester: Headpress / Critical Vision, 2002.

OLSON SCOTT, R. "Meta-television: Popular Postmodernism". *Critical Studies in Mass Communication*, 4 (1987), pp. 284-300.

PEAVLER, Terry J. "Blow-Up: A reconsideration of Antonioni's Infidelity to Cortázar". *PMLA*, 94, 5 (October, 1979), pp. 887-893.

PERRY, Simon. "A Scan of the Video Industry". *Sight and Sound*, 51:2 (Primavera, 1982), pp. 70-85.

PRECIADO, Beatriz. "Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans..." *Zehar* (Revista de Arteleku) (Donostia-San Sebastián), 54 (2004), pp. 20-27.

- "La movida postporno". *Zero* (Madrid), 72 (2005), pp. 84-88.

REISS, Ira L. "Premarital Sexual Standards in America". *Social Forces*, Nº 40, 2 (Dec., 1961), pp. 199-200.

RICH, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* (Chicago), 5 (Summer 1980), pp. 631-660.

RICH, Ruby. "Anti-Porn: Soft Issue, Hard World". *Village Voice*, July 20, 1982.

RICH, B. Ruby. "The New Queer Cinema", *Sight & Sound*, Vol. 2 (September 1992), pp. 30-35.

RIVIÈRE, Joan. "Womanliness as mascarade", *International Journal of Psycho-Analysis* (London), 10 (1929), pp. 303-313.

ROYALLE, Candida. "Porn in the USA". *Social Text*, 11:4 (Winter 1993): 23-32.

RUBIN, A. M.; BANTZ, C. R. "Utility of Videocassette Recoders". *American Behavioral Scientist*, mayo-junio, 1987, pp. 471-485.

SCHATZ, Bruce R.; HARDIN Joseph B. "NCSA Mosaic and the World Wide Web: Global Hypermedia Protocols for the Internet", *Science*, vol. 265 num. 5174 (1994), pp. 895-901.

SIMPSON, Bennett. "Public relations. Nicolas Bourriaud interviewed by Bennett Simpson." *ArtForum* (New York), Abril (2001), pp.47-48.

TAKEMOTO, Tina. "The Melancholia of AIDS: Interview with Douglas Crimp". *Art Journal* , Vol. 62, No. 4 (Winter, 2003), pp. 80–90.

TORRES RUIZ, Miguel Ángel. "Sexo inorgánico en el ciberespacio: relaciones entre ciencia y pornografía." *Desacatos* .Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. (México D.F.), 9 (2002)

VANCE, Carole S.; BARR SNITOW, Ann. "Toward a Conversation About Sex in Feminism: A Modest Proposal." *Signs 10*, no. 1 (Autumn 1984), pp. 126-135.

VINCENDEAU, Ginette. "Baise-moi". *Sight and Sound*, 12: 5 (May, 2002), p. 38.

VV.AA. "Visual Culture Questionnaire". *October*, 77 (1996), pp. 25-70.

VV.AA. "Sex Issues", *Heresies*, vol. 3, num. 4, Issue 12, 1981.

WICKE, Jennifer. "Through a Gaze Darkly: Pornography's Academic Market", *Transition*, 54 (1991), pp. 68-89.

WILLIAMS, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly*, 44, 4 (Summer, 1991), pp. 2-13. (Primera traducción al español del reconocido ensayo: "Cuerpos fílmicos: género, sexo y exceso". *Miradas* (Noviembre 2006). En: www.miradas.eictv.co.cu)

- "Sick sisters". *Sight and Sound*, 11: 7 (July, 2001), pp. 28-29.

WILSON, Elizabeth. "The Context of 'Between Pleasure and Danger': The Barnard Conference on Sexuality". *Feminist Review* 13 (Spring 1983), pp. 35–52.

WITTIG, Monique. "La pensée straight". *Questions Féministes,* 7 (1980).

- "On ne naît pas femme". *Questions Féministes,* 8 (1980).

- *Feminist Issues*, 2 (2) (verano 1982), pp. 63-68.

CONFERENCIAS EN CONGRESOS

BOURCIER, Maria-Hélène. "Porno-políticas performativas, postfeminismo y pornografía queer". *Retóricas del género/ Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis,* Universidad Internacional de Andalucía (Sevilla 17-23 marzo 2003).

MIGUEL TOBAL, Juan José. *VII Congreso de la Sociedad Española para el Estudio de la Ansiedad y el Estrés*, Benidorm, septiembre 2009.

PRECIADO, Beatriz. *Cuerpo Impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados* (dirección: Beatriz Preciado, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 2 - 4 de Noviembre de 2011).

PRECIADO, Beatriz. *Retóricas del género/ Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis,* Universidad Internacional de Andalucía (Sevilla 17-23 marzo 2003)

SÁEZ, Javier. "El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo". *La Maratón Posporno*. *Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual*, MACBA, 6 y 7 de junio de 2003.

ARTÍCULOS EN PRENSA

ALTMAN, Lawrence K. "New Homosexual Disorder Worries Health Officials". *New York Times*. May 11, 1982.

- "Clue Found On Homosexuals' Precancer Syndrome." *New York Times*. June 18, 1982.

ANTONIONI, Michelangelo. *Corriere della Sera*, 12 de febrero de 1982.

AP. "Porn actor tests positive for HIV in California." *The Guardian*, 13 October 2010.

ARIAS, Juan. "El escándalo llega a la Bienal de Venecia". *El País*, 26/05/1990.

BASTERRA, Francisco G. "Reagan pide que los emigrantes, los presos y quíenes quieran casarse se sometan a la prueba del SIDA". *El País*, 2 de junio de 1987.

BLUMENTHAL, Ralph: "Porno chic; "Hard-core" grows fashionable-and very profitable", *The New York Times Magazine*, 21 January 1973.

CASETTI F.; ODIN R. "De la paleo- a la neo-Televisión. Approche semio pragmatique". *Communications* , 51 (1990), pp. 9-26.

CELIS, Barbara. "El fantasma de la censura artística sobrevuela EE UU", El País, 8, febrero, 2011. http://elpais.com/diario/2011/02/08/cultura/1297119602_850215.html

CEMBALEST, Robin. "L.A. "X"". *ARTnews* (Versión online) 28/08/12.

CIMONS M.; NELSON H. "Bush is booed as he defends AIDS proposals", *Los Angeles Times*, June 2, 1987.

CONNELLI, Tim. *AVNNews*. http://business.avn.com/articles/It-s-Now-Official-Hustler-Acquires-VCA-Deal-Comes-a-Year-After-Vivid-Pact-Cementing-Hustler-As-31858.html

CORLISS, Richard. "That Old Feeling: When Porno Was Chic", *TIME* (Martes, 29, Mar, 2005) En: http://www.time.com/time/columnist/corliss/article/0,9565,1043267,00.html

COTTER, Holland. "As Ants Crawl Over Crucifix, Dead Artist Is Assailed Again". *New York Times*, 10 Diciembre, 2010. http://www.nytimes.com/2010/12/11/arts/design/11ants.html?pagewanted=all&_moc.semityn.www

GANAPATI, Priya. "June 4, 1977: VHS Comes to America", *Wired*, June 4, 2010. En: http://www.wired.com/thisdayintech/2010/06/0604vhs-ces/

GARDETTA, Dave. "The Lust Tycoons". *Los Angeles Magazine.* December, 1998.

GOODMAN, Amy. "Voice: An Interview with Annabel Chong". *Nerve*, June 22, 1999. En: http://www.nerve.com/dispatches/goodman/chong

GOULD, Robert E. ,"Reassuring News about AIDS". *Cosmopolitan* 204, nº I (January 1988), pp. 146-147.

GOYTISOLO, Juan, "Guerra Y Mercadotecnia". *El País*. 12-02-2003.

IM, Soyon. "Sex: The Annabel Chong Story. Why a nice girl wants to be gang-banged". *Seattle Weekly*, July 26, 2000. En: http://www.seattleweekly.com/2000-07-26/film/sex-the-annabel-chong-story.php/

HOFFMAN, Claire. "Obscene Losses". *Upstarts Business Journal*, October 15, 2007. http://upstart.bizjournals.com/culture-lifestyle/culture-inc/arts/2007/10/15/YouPorn-Vivid-Entertainment-Profile.html?page=all

HOLAHAN, Catherine. "Blu-ray vs. HD DVD: Price Matters", *Business Week*, 06 Abril, 2007. http://www.businessweek.com/stories/2007-04-06/blu-ray-vs-dot-hd-dvd-price-mattersbusinessweek-business-news-stock-market-and-financial-advice

KENNICOTT, Philip. "'Fire' man: Wojnarowicz, censored by Smithsonian, sounded an alarm in dire times", *The Washington Post,* 10, diciembre, 2010. http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/12/09/AR2010120905895.html

KERNES, Mark. "Judge In Stagliano Obscenity Case Refuses Expert Testimony". Adult Video News, 09/07/2010. En: http://news.avn.com/articles/Supreme-Court-Cases-Cited-in-Denial-of-Stagliano-Trial-Witnesses-402684.html

LANHAM, Robert. "Wearing Nothing but Attitude". *The New York Times,* May 1, 2005.

LIM, Dennis. "Reality-TV Originals, in Drama's Lens". *The New York Times*. 15, Abril, 2011.

LUBOVE, Seth. "Obscene Profits". *Forbes*, December 12, 2005. En: http://www.forbes.com/forbes/2005/1212/098.html

MCLELLAN, Dennis. "Marilyn Chambers dies at 56; '70s porn star and Ivory Snow model". *Los Angeles Time*. 14 de Abril, 2009.

MEARIAN, Lucas. "Porn industry may be decider in Blu-ray, HD-DVD battle", *MacWorld*, 2, mayo, 2006. http://www.macworld.com/article/1050627/pornhd.html

MILLER, Matthew. "The (Porn) Player." *Forbes*, 07.04.05. En: http://www.forbes.com/free_forbes/2005/0704/124.html

MINDLIN, Alex. "The Hunt for Beauties: Ugly George Roams Again." New York Times. 10/07/2005. http://www.nytimes.com/2005/07/10/nyregion/thecity/10ugly.html

O'CONNER, John J. "'Bye Bye Kipling' On 13, A Video Adventure". *New York Times*. 6 Octubre, 1986.

ROSOFF, M. "Sex on the Web: An Inside Look at the Net Porn Industry", *CNET*, septiembre, 1999.

ROWLEY, Ian. "Next-Gen DVD's Porn Struggle", *Business Week*, 22, enero, 2007. http://www.businessweek.com/globalbiz/content/jan2007/gb20070122_279828.htm

SEGAN, Sascha. "iPhone is the Next Sex Toy, Porn Industry Says". *PcMag*, January 10, 2008. En: http://www.pcmag.com/article2/0,2817,2247672,00.asp

STOKES, Peter. "Homegrown Video: The Ultimate Amateur Evergreen". *Adult Video News*, Abril, 2006.

STRICHARCHUK, Gregory. "Selling Skin: "Porn King" Reuben Sturman Expands His Empire With the Help of a Businessman's Skills". *Wall Street Journal*. (May 8, 1985).

SZALAI Georg. "Vivid Entertainment: A new business model for porn." *Reuters U.S.*, Sep 3, 2010. En: http://www.reuters.com/article/2010/09/03/industry-us-porn-idUSTRE6820RG20100903

PÁGINAS WEB

http://www.abbywinters.com

http://www.aclu.org

http://www.actupny.org/

http://avnawards.avn.com/

http://www.baaps.org.uk/about-us/audit/1105-britons-tighten-belts-in-more-ways-than-one

http://www.blog.ficeb.com

http://www.burningangel.com/

http://www.brucelabruce.com/

http://www.candidaroyalle.com/

http://www.caroleeschneemann.com

http://cinekink.com/

http://conjuntosdifusos.blogspot.com.es/2009/08/realidad-no-binaria-conjuntos-difusos.html

http://cultura.elpais.com/cultura/2011/07/29/actualidad/1311890412_850215.html

http://www.dellagracevolcano.com

http://www.dianetorr.com/

http://www.dsm5.org

http://www.eonmckai.com/

http://www.erosporto.com

http://www.erotic-awards.co.uk

http://www.evilangel.com

http://www.godsgirls.com/

http://goodforher.com/feminist_porn_awards

http://www.guardian.co.uk/society/2012/feb/09/us-mental-health-manual?fb=optOut

http://www.hot-dor.fr/

http://www.indiepornrevolution.com/

http://www.infocop.es/view_article.asp?id=3844

http://www.latorredelvirrey.es

http://www.law.cornell.edu/supct/html/historics/USSC_CR_0413_0015_ZS.html

http://loveartlab.org/

http://mars-one.com/en/

http://mubi.com/notebook/posts/my-girlfriend-experience-a-set-diary-part-one

http://muestramarrana.org/

http://www.nina.com/

http://www.plosmedicine.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pmed.1001190;jsessionid=CF8CBEDD16CF28DAD1A4860AA919A1F2

http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=2759

http://www.pfizer.com

http://www.pornfilmfestivalberlin.de

http://www.reason.tv/video/show/the-united-states-v-john-stagl

http://www.salaoeroticodoatlantico.com

http://www.saloneroticodebarcelona.com

http://suicidegirls.com/

http://thefileroom.org/

http://www.thislongcentury.com/?p=2477&c=49

http://vault.fbi.gov/Alfred%20Kinsey

http://www.venus-berlin.com/en/home.html

http://vimeo.com/14279625

http://vividalt.com/

http://vivid-ed.com/

http://www.who.int

ANEXO I.- ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. *Fresh Acconci*, Mike Kelley, Paul McCarthy, 1995
2. *Fresh Acconci*, Mike Kelley, Paul McCarthy, 1995
3. *Fresh Acconci*, Mike Kelley, Paul McCarthy, 1995
4. *Theme Song*, Vito Acconci, 1973
5. *Seedbed* (*Seven Easy Pieces*), Marina Abramovic, 2005
6. *Seedbed* (*Seven Easy Pieces*), Marina Abramovic, 2005
7. Orson Welles emitiendo *La Guerra de los Mundos*, AP, 1938
8. *Point de vue du Gras*, Nicéphore Niépce, 1827
9. Portada de *Man and woman, boy and girl: the differentiation and dimorphism of gender identity from conception to maturity*
10. *Documenta 13*, Kassel, Alemania
11. Robin Kahn, *The Art of Sahrawi Cooking*, 2012, vista instalación, *Documenta 13*, Kassel, Alemania
12. Carole Schneeman, *Meat Joy,* 1964
13. Gina Pane, *Death Control*, exposición *Art Corporel*, Galería Stadler, París, 1975
14. Urs Lüthi, *Self Portrait*, 1970
15. Nigel Rolfe, 3° *Symposium d'Art-Performance à Lyon*, Mayo 1981
16. Nigel Rolfe, 3° *Symposium d'Art-Performance à Lyon*, Mayo 1981
17. *A Forest of Signs. Art in the Crisis of Representation*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1989
18. Gran Fury, *44ª Bienal de Venecia*, 1990
19. Gran Fury, *44ª Bienal de Venecia*, 1990
20. Gran Fury, *44ª Bienal de Venecia*, 1990
21. Cartel exposición *Post Human*, Musée d'art contemporain, Pully, Lausanne, 1992
22. Mischa Kuball, *Durch das Große Glas* (*A través del Gran Cristal*), 1999. En: *Máquinas de mirar. O cómo se originan las imágenes*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2009-2010
23. Allen Jones, *Table I*, 1969. En: *Féminin-Masculin, le sexe de l'art*, Centre Georges Pompidou, París, 1995
24. Exposición *Traffic* (curador: Nicolas Bourriaud), CAPC Musée d'Art Contemporain, Burdeos, 1996
25. Ann-Sofi Sidén, *Day's Inn*, 1998. En: *Micropoliticas*, EACC Espai d'art Contemporani de Castelló, 2003
26. Nan Goldin, *Heart-shaped bruise*, New York City, 1980, *The Ballad of Sexual Dependency*
27. Tracey Emin, *I've got it all*, 2000, *Trans Sexual Express,* Barcelona, 2001. Formó parte del cartel de la exposición, que el Ayuntamiento obligó a retirar, dando lugar a la polémica y a muestras de censura.

27a. Fotograma de la obra *Post-Lesx* (Susana Vellarino, 2003), presentada en el contexto del Curso: *Géneros Extremos / Extremos Genéricos;* y en el MACBA en el contexto de la confluencia entre el curso *Introducción a la Teoría Queer* y el *Taller de Tecnologías del Género. Identidades minoritarias y sus representaciones críticas.*

27b. Cartel de *Arte y Cultura Queer,* con el fotograma de *Post-Lesx I* (Susana Vellarino, 2004)

28. Espectáculo de finales del XIX donde el público accedía a la exhibición de animales y pueblos exóticos. Se aprecia cómo dicho público está protegido del "salvaje", que se encuentra vigilado por personal del "zoo", por una valla de protección
29. Un detalle de la imagen anterior
30. Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña, *Two Undiscovered Amerindians*, 1992
31. Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña, *Two Undiscovered Amerindians*, 1992
32. Portada del libro de los anormales de Foucault: *Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*. Paris: Gallimard/Seuil, 1999
33. Portada del libro: FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010
34. Anónimo, *Académie*, 1845, daguerrotipo. Representación occidental de la mujer perteneciente al Harén oriental
35. J. Auguste Dominique Ingres, *La Gran Odalisca*, 1814
36. Henry Peach Robinson, *Fading Away*, 1858
37. Clara Campoamor, en un mitin
38. Lynn Randolph. Imagen que marcó el trabajo de colaboración entre esta artista y Donna Haraway, y que fue usado para la portada del libro de ésta última: *Simians ,Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*
39. Portada del libro con la imagen referida
40. Jacques Derrida. Realización de *Derrida*, documental sobre el filósofo dirigido por Kirby Dick y Amy Ziering Kofman, Zeitgeist Video, 2002)
41. Michel Foucault.
42. Portada del libro: FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard, 1975
43. Modelo tipo del Panóptico de Bentham, 1843 (original de 1791)
44. B. Poyet, *Projet d'hôpital*, 1786. Proyecto de hospital basado en las propuestas de Bentham.
45. *Prisión Preventiva y Correccional* de Badajoz, proyectada por la Dirección General de Prisiones del régimen Franquista en 1941, y no terminada hasta 1958. Inspirada en el panóptico de Bentham, alberga en la actualidad *el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo* (MEIAC)
46. *MEIAC* en la actualidad.
47. Gilles Deleuze.
48. Portada de la reveladora obra de Judith Butler, *Gender Trouble*.
49. Joan Rivière.
50. Portada de *Orlando*, de Virginia Woolf.
51. El Grupo de Bloomsbury en el *Engaño del Dreadnought (Dreadnought Hoax*), 1910.
52. Claude Cahún, *Mystery of Adam*, 1929.
53. Claude Cahún. *Self-portrait*, 1927.
54. Claude Cahún. *Self-portrait*.
55. Grupo de artistas y profesoras que formaron parte del *Womanhouse Project*.
56. *Menstruation Bathroom*, de Judy Chicago, fue una de las obras más polémicas.
57. *Three Women*, una de las performances llevadas a cabo en el proyecto.
58. Diane Torr en uno de los talleres sobre masculinidad.
59. *Del Lagrace Volcano, Duke, King of the Hill*, San Francisco, 1997.
60. Urs Luthi, *Self-Portrait*, 1970.
61. Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1973.
62. Carrie Mae Weems, *From Here I Saw What Happened and I Cried*, 1995.
63. Cabello / Carceller, *Autorretrato como fuente*, 2001.

64. Portada del libro de De Lauretis, *Technology of Gender*.
65. Adrienne Rich, librería Village Voice, París, 2006.
66. Portada de la traducción al castellano de la obra de Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*.
67. Gayle Rubin.
68. Portada de la traducción al castellano de la obra de Fausto-Sterling, *Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality.*
69. Portada del local gay *Stonewall Inn*, cuya redada de 1969, fue el inicio del movimiento de liberación de gays y lesbianas.
70. Bell Hooks.
71. *Paris is burning*.
72. Adorno y Horkheimer.
73. Portada de *Penser la pornographie*, de Ruwen Ogien.
74. Portada del DSM-III.
75. Cartel de la película *Átame*, de Pedro Almodóvar, en Estados Unidos.
76. Sally Mann, *Jesse at 5*, de la serie *Immediate Family*, 1989.
77. Robert Mapplethorpe, *Man in the Polyester Suit*, 1980.
78. Lazlo Pearlman, *La Grande Bouffe*.
79. Joan Fontcuberta, *Manbaa Mokfhi con la cúpula de Al Qaeda*, serie *Deconstruir Ossama,* 2003.
80. F. Holland Day, *Youth Sitting on a Stone*, 1907.
81. Robert Flaherty y su equipo de grabación.
82. François Arago presentando el invento de la fotografía a la Academie des Sciences, Paris, 7de enero de 1839.
83. Portada del libro de Judith Butler: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*.
84. Portada del libro de Catharine MacKinnon: *Only Words*.
85. Carátula del vídeo de la película *Deep Throat*.
86. El doctor le descubre a Linda la raíz de su problema.
87. *Meat Shot*.
88. Momento en que Linda llega a su casa.
89. Ejemplo de encuadre. *Summer of Laura*, 1975.
90. Eyaculación en Garganta Profunda sin cumplir con los preceptos del *Cum Shot.*
91. El cuerpo del protagonista es reducido a su pene.
92. Escena principal de la película. Garganta Profunda practicada al Doctor Young.
93. Representación del orgasmo femenino a través del rostro.
94. Banda Sonora de *Deep Throat*.
95. Fotograma de *Perversion for Profit*.
96. Fotograma de *Perversion for Profit*.
97. Fotografía Nic Ut, Guerra de Vietnam, 8 de junio, 1972.
98. Proyección de la confesión del presidente Clinton. Times Square.
99. Harry Reems fue condenado por actuar en *Garganta Profunda*.
100. Cartel de la película *Mona: The Virgin Nymph.*
101. Fotograma de *Blow Job*.
102. Linda Blair y Linda Lovelace.
103. *Scorpio Rising*, Keneth Anger, 1964.
104. John Cassavettes, símbolo del cine independiente.
105. *Flesh*, Paul Morrisey, 1968.
106. Warhol en uno de los rodajes.
107. Póster de *Star Wars*, George Lucas, EEUU, 1977.

108. Steven Spielberg en el rodaje de *Jaws*, 1975.
109. Marilyn Chambers posando con la caja de detergente *Ivory Snow.*
110. Caja original de *Ivory Snow*, con el rostro de Chambers.
111. Póster de la película *Insatiable*.
112. Personajes de la serie de televisión Dallas.
113. Personajes principales de la serie de televisión Dinasty.
114. Personajes de la serie de televisión Falcon Crest.
115. Fotograma de *Insatiable*.
116. Carole Schneemann, fotograma de *Fuses*, 1965.
117. Richard Hamilton, *Just What Was It That Made Yesterday's Homes So Different, So Appealing?,* 1956.
118. Fotografía de Thomas Weir en: *Avant Garde Magazine*, 10 (January, 1970).
119. Martha Rossler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974-1975.
120. Thomas (David Hemmings), protagonista de *Blow Up*.
121. Fotograma de la película.
122. Thomas observando la ampliación de la fotografía del parque en su laboratorio.
123. Fotograma de *Blow Up*, donde Thomas acaba de lanzar la pelota imaginaria al espacio donde juegan los mimos.
124. James Steward en *Rear Window*.
125. Fotograma de la película con una vista a través de la ventana de la casa de enfrente.
126. Los protagonistas angustiados ante la idea de que se haya cometido un crimen.
127. Fotograma de *Blow Job*.
128. Cartel de la película *Peeping Tom*.
129. Protagonista de la película.
130. Dispositivo de visión con el que Mark Lewis mata a sus víctimas.
131. La búsqueda de la verdad del horror en el rostro de Lewis.
132. Martin Creed, *Work N°. 127: The lights going on and off*, 1995.
133. Martin Creed, *Work N°. 127: The lights going on and off*, 1995.
134. Martin Creed, *Work No. 132. A door opening and closing and a light going on and off*, 1995.
135. Martin Creed, *Work No. 132. A door opening and closing and a light going on and off*, 1995.
136. Martin Creed, *Work No. 990. A curtain opening and closing*, 2009.
137. VHS-BETA
138. Miami Vice, (NBC, 1984-1989)
139. MTV, 1981.
140. Imagen del primer videoclip emitido en MTVen 1981: *Video Killed the Radio Star,* de Buggles.
141. *Thriller*, de Michael Jackson (1983).
142. Wolf Vostell.- Instalación *TV De-coll/age*, *nº1*, 1958.
143. Ant Farm. Poster from screening of *The Eternal Frame*, 1975.
144. Ant Farm. Production still. *The Eternal Frame*, Photograph by Diane Hall.
145. Nam June Paik, *Wrap around the World*, 1988.
146. Nam June Paik, *Wrap around the World*, 1988.
147. Nam June Paik, *Wrap around the World*, 1988. La mayor instalación de esta obra, con el irónico título 'The more the better' (Cuanto más, mejor), en el Seoul Museum of Modern Art.
148. *TV as a Creative Medium* (Howard Wise Gallery, Nueva York, 1969) Charlotte Moorman performing at *TV as a Creative Medium.*

149. Vito Acconci, *Theme Song* (1973, 33:15 min, b&w, sonido).
150. *Star Trek* (Gene Roddenberry, NBC, 1966-).
151. *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)
152. *Alien* (Ridley Scott, 1979)
153. *Valle de San Fernando* señalado como San Fernando Valley (llamada Porn Valley).
154. AVN Awards Show, Hard Rock Hotel, Las Vegas, NV (2012).
155. *La Piel Vendida* (España, 2004)
156. Rostro. Representación del orgasmo femenino.
157. Bernini. *Éxtasis de Santa Teresa,* 1647-1652.
158. Vito Acconci *Seedbed*, de 1972, performance en la Sonnabend Gallery.
159. David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly.* Realizada entre 1986 y 1987.
160. David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly.* (su propia boca cosida con hilo rojo).
161. David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly.* (cuencos de sangre).
162. David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly.* (crucifijo rodeado de hormigas).
163. David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly.* (cuerpo masculino que se desnuda).
164. David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly.* (cuerpo masculino que se masturba).
165. David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly.* (eyaculación)
166. David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly.* (camiseta interior negra con unas letras, números romanos LXXXVII (87).)
167. Rosa von Praunheim, *Silence = Death* de 1989. Portada del VHS (1990).
168. Dara Birnbaum, *Technology/Transformation: Wonder Woman* (5:50 min, color, sonido, 1978-1979).
169. *Wonder Woman* (ABC, 1975–1979), serie de televisión. Intertitle for season one.
170. William Moulton Marston, *Wonder Woman,* cómic de 1941.
171. Dirección desconocida, *Confessions Of A Nymph*, 1984.
172. Drea, *Yellow Fever,* 1984.
173. Drea, *Yellow Fever,* 1984 (ficha).
174. Andrea Scott, *Chocolate Cherries*, 1984.
175. Gregory Dark, *Black Throa*[944], 1985.
176. Ray Dennis Steckler*, Indian Lady*, 1981.
177. Ron Jeremy*, Anal Angels*, 1986.
178. *Bizarre Moods*, dirección desconocida, 1982.
179. Vanessa del Río en *Bizarre Moods*, dirección desconocida, 1982.
180. Carter Stevens, *Bizarre Styles*, 1983) con Annie Sprinkle.
181. Kim Christy, *Divine Atrocities 2*, 1983.
182. George Lucas, *Star Wars*, 1977
183. *Throat: 12 Years* After, 1984.
184. Svetlana, *Miami-Spice*, USA, 1986.
185. Stagliano, *The Adventures of Buttman,* 1989.
186. *The Ugly George Hour of Truth, Sex and Violence,* programa de televisión por cable que se emitió hasta 1991
187. Nam June Paik, *Mariposa*, 1986.
188. Nam June Paik*, Good Morning, Mr. Orwell*, 1984.
189. Bill Viola, *Room for St. John of the Cross*, 1983.

[944] Esta película incluía también en su versión original a una actriz blanca, Traci Lords. En una edición posterior, las escenas con aquella fueron excluídas por ser menor en el momento de la producción. Llama la atención la carátula con la que la película se distribuyó, y que refuerza aún más la asociación pretendida entre raza negra y animalidad.

190. Andrés Serrano, *Piss Christ*, 1987.
191. Gilbert and George, *Front and Back and Piss*, 1996.
192. Gilbert and George, *Shit and Piss*, 1996.
193. Helen Chadwick, *Piss Flowers* (1991-1992)
194. Itziar Okáriz, *Mear en espacios públicos o privados / Peeing in Public or Private Spaces,* 2000.
195. Itziar Okáriz, *Mear en espacios públicos o privados / Peeing in Public or Private Spaces,* 2000.
196. Itziar Okáriz, *Mear en espacios públicos o privados / Peeing in Public or Private Spaces,* 2000.
197. Andrés Serrano*, A History of Sex (The Fisting)* 1996.
198. Andrés Serrano*, A History of Sex (The Kiss)*, 1996.
199. Andrés Serrano*, A History of Sex (Red Pebbles),* 1996.
200. Gran Fury- Act Up, New York, *He kills me*, 1987.
201. Gran Fury, *The Pope Piec,* 1990.
202. Gran Fury, *The Pope Piec,* 1990.
203. General Idea, *Playing doctor*, 1992.
204. General Idea, *Aids Wallpaper*, 1989, Art Gallery, Ontario.
205. Group Material, *Aids Timeline*, Berkeley 1990.
206. Artie Mitchell & Sharon McNight*, Behind the green door, the sequel* (1986)
207. Mike Nichols *Carnal Knowledge* [*Conocimiento Carnal*] (original movie poster) 1971.
208. Steven Scarborough, Falcon Studios, *Touch Me*, 1988.
209. Jerry Douglas, *All Worlds Video*, *More of a Man*, 1990.
210. Jean Carlomusto, *Current Flow,* 1989. "Shara y Annie usan el protector dental como barrera de protección."
211. Cartel de la Documenta.
212. Portadas de *Playboy* de 1994.
213. *Viagra*.
214. Beatriz Preciado conversando con Judith Butler, revista *Têtu.*
215. Operación Libertad Duradera.
216. *Al Jazeera*.
217. Portada del libro publicado a partir del *Informe Starr*, otro de los éxitos de la política sexual de los Estados Unidos.
218. Portada de *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible",* de Linda Williams, uno de los textos de la nueva ola académica.
219. Fotograma de *Nine ½ Weeks.*
220. Fotograma más famoso de *Basic Instinct.*
221. Fotograma de *Idioterne*, de Lars von Trier, donde se representa una orgía.
222. *Lolita*, Adrian Lyne, 1997.
223. Fotograma de la polémica cinta de Gaspar Noé, *Seul contre tous*, 1998.
224. Detalle de una de las escenas de la película.
225. Fotograma de *Baise Moi*, donde un chico va a ser asesinado por una de las protagonistas.
226. Fotograma de la polémica escena de la violación de *Irréversible*, Gaspar Noé, 2002.
227. Otro fotograma de la misma escena.
228. Fotograma de *Kids*, Larry Clark.
229. Escena de la violación de *Raw Deal: a Question of Consent.*
230. *Raw Deal: a Question of Consent.*

231. Fotograma de *Zoo*, presentada en *Sundance* y que aborda el tema de la Zoofilia.
232. Fotograma de *Ken Park*.
233. La versión de un Anticristo de Lars von Trier.
234. Fotograma de *HotMen CoolBoyz*.
235. Escena de orgía en *Shortbus*.
236. Carátula de *El escándalo de Larry Flynt*, para distribución en DVD en español.
237. Portada DVD de los documentales de televisión *Pornography: The Secret History of Civilisation*.
238. Logotipo de la serie *Weird Weekends* de 1998.
239. Portada del CD Maxi *Like a Prayer*.
240. *Justify my Love* en la gira MDNA, 2012.
241. Madonna y Steven Meisel en una sesión fotográfica para *Sex*.
242. *The Adventures of Buttman*. Plano de eyaculación apenas visible.
243. La lógica del pro-am llevada al extremo por Stagliano.
244. La pantalla dentro de la pantalla dentro de una peli porno.
245. Escena de *High Heels*.
246. Escena de *High Heels*.
247. Escena de *High Heels*.
248. Escena de *High Heels*.
249. Escena de *High Heels*.
250. Diferentes números sexuales en *The Adventures of Buttman*.
251. Diferentes números sexuales en *The Adventures of Buttman*.
252. Diferentes números sexuales en *The Adventures of Buttman*.
253. Diferentes números sexuales en *The Adventures of Buttman*.
254. Diferentes números sexuales en *High Heels*.
255. Diferentes números sexuales en *High Heels*.
256. Diferentes números sexuales en *High Heels*.
257. Diferentes números sexuales en *High Heels*.
258. Diferentes números sexuales en *High Heels*.
259. Diferentes números sexuales en *High Heels*.
260. Diferentes números sexuales en *High Heels*.
261. Interiores descuidados en la cinta de Stagliano.
262. Lujo y clasicismo en el trabajo de Blake.
263. Lujo y clasicismo en el trabajo de Blake.
264. Lujo y clasicismo en el trabajo de Blake.
265. Fragmentación como principio organizador. *High Heels*.
266. Fragmentación como principio organizador. *The Adventures of Buttman*.
267. Ángulos forzados.
268. La cámara es abandonada en el suelo en un momento de la escena de *The Adventures of Buttman*.
269. Ángulos imposibles en la cinta de Blake.
270. Meat Shot en sombra.
271. Escena en la que lo que los personajes actúan con una pantalla de circuito cerrado donde aparecen ellos mismos en tiempo real.
272. Tonos rosados en una escena de *High Heels*.
273. Fotograma de una película del género interracial.
274. Fotograma de película S/M.
275. Buck Angel.
276. Escena de fisting.

277. Carátula de *Cafe Flesh*, 1982.
278. Banner de la página web de *Evil Angel*.
279. Logo de la productora de porno de Lars von Trier.
280. Logo de la productora Adam & Eve.
281. Candida Royalle.
282. Erika Lust en rodaje.
283. Portada del libro de Erika Lust *Porno para mujeres*.
284. Portada del libro de Sandra Uve, *Ponme la mano aquí*.
285. Josh Elliott, estrella de *Bel Ami*.
286. Logotipo de la productora *Girlfriends Films*.
287. Carátula de *Bathroom Sluts* de la productora *Fatale Media.*
288. Carátula del DVD *Pam & Tommy Lee: Hardcore & Uncensored*
289. Parte de atrás del DVD *Pam & Tommy Lee: Hardcore & Uncensored*
290. Carátula del vídeo sexual de Paris Hilton.
291. *Private Parts*, Howard Stern, 1997.
292. *The Howard Stern Show*, imagen promocional 2006.
293. Annie Sprinkle, *Public Cervix Announcement.*
294. Escena lésbica en película heterosexual.
295. Carátula de *Transsexual's Revenge*.
296. Carátula de BurLEZk II, donde aparece Shelley Mars.
297. Escena de *Suburban Dykes*, 1991.
298. Carátula de *Full Load*, 2002.
299. Carátula de *How to fuck in High Heels*, 2000.
300. Plano medio de escena de sexo oral en *Dress Up for Daddy*.
301. Cartel anunciador de la exhibición de *Boys in the Sand*.
302. Carátula de *Sailor in the Wild*.
303. *Alley of the Tranny Boys*, 1998.
304. Del LaGrace Volcano, *Pansexual Public Porn,* 1998.
305. Club 90, *Deep inside porn stars*, 1984.
306. Una de las producciones de *Femme Chocolat*.
307. Página web de la cadena de productos eróticos de Candida Royalle.
308. Nina Hartley en los AVN Awards.
309. Página web de *Suicidegirls*.
310. Página web de *Indie Porn Revolution.*
311. Ejemplos de imágenes de chicas que se pueden encontrar en la web de *Suicidegirls*.
312. Ejemplos de imágenes de chicas que se pueden encontrar en la web de *Suicidegirls*.
313. Ejemplos de imágenes de chicas que se pueden encontrar en la web de *Suicidegirls*.
314. Ejemplos de imágenes de chicas que se pueden encontrar en la web de *Suicidegirls*.
315. Ejemplos de imágenes de chicas que se pueden encontrar en la web de *Suicidegirls*.
316. Missy Suicide, Co-fundadora de *Suicidegirls*.
317. Página web de *Gods Girls.*
318. Catálogo de acceso a material Hardcore en *Gods Girls.*
319. Página web de Eon Mckai.
320. Fotograma de *The Black Glove*, 1996.
321. Escena porno de osos.

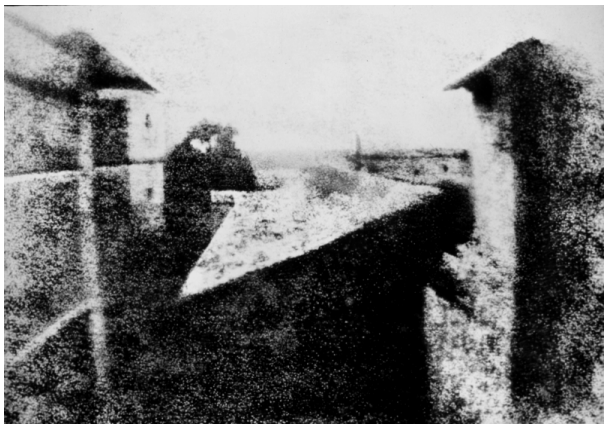
322. Fotograma de *Gummo*.
323. *Lola corre Lola*.
324. Fotograma de *Fight Club.*
325. *Elephant*, Gus van Sant.
326. *Elephant*, Gus van Sant.
327. *Suburbia,* Penelope Spheeris, 1984.
328. *The Decline Of Western Civilization: Part III*, Penelope Spheeris, 1997.
329. *Suburbia,* Penelope Spheeris, 1984.
330. Fotograma de *Poison. Hero*
331. Fotograma de *Poison. Horror*
332. Fotograma de *Poison. Homo*
333. *Edward II*, Derek Jarman, 1991
334. *The Living End*, Gregg Araki, 1992
335. *Mano Destra*, Cleo Uebelmann
336. *Cock and Cunt Play,* escrita por Judy Chicago y llevada a cabo en el Womanhouse Project.
337. Valie Export, *From the Underdog File*, 1969
338. Adrian Piper, *Mythic Being* Still 10 1973
339. Adrian Piper, *Mythic Being* Still 6 1973
340. Robert Mapplethorpe, *The X Portfolio,* 1978
341. Robert Mapplethorpe, *The X Portfolio,* 1978
342. Jeff Koons, cartel para *Image World*, del Whitney Museum, 1991
343. Jeff Koons, cartel para *Image World*, del Whitney Museum, 1991
344. Jeff Koons, *Blow Job- Ice*, *Made in Heaven*, 1989-1991.
345. Jeff Koons, *Ilona's Asshole*, *Made in Heaven*, 1989-1991
346. Pierre et Gilles, *Adam et Eve au paradis*, 1981
347. Pierre et Gilles, *St-Sebastian*, 1987
348. Jeff Koons, *Ilona's House Eyaculation, Made in Heaven*, 1989-1991
349. Andrés Serrano, *Helene*, *A history of Sex,* 1996
350. Cindy Sherman, *Sex Pictures*, 1992
351. Cindy Sherman, *Sex Pictures*, 1992
352. Paul McCarthy, *Sailor's Meat*, 1975
353. Paul McCarthy, *Tokyo Santa***,** 1996
354. Paul McCarthy, *Pirate Project*, 2001-2005
355. Paul McCarthy, *Pirate Project*, 2001-2005
356. Diane Torr
357. Del Lagrace Volcano, *Elvis & Elvis Herselvis*, San Francisco, 1997
358. Del Lagrace Volcano, *GI Johnny*, Berlin, 1997
359. Del Lagrace Volcano, Kåtary in Stockholm, 2003
360. Del Lagrace Volcano, *Kael & Vincent*, Paris, 2004
361. Del Lagrace Volcano, *Joey*, London, 2004
362. Annie Sprinkle en el *Post Porn Moernist Show*
363. Fotograma de *Chinese Characters,* Richard Fung, 1986
364. Fotograma de *Otto; or, Up with Dead People*
365. Fotograma de *Otto; or, Up with Dead People*
366. *Baise Moi*
367. *Full Load*, Barbara DeGenevieve, 2002
368. Meat Shot con dildo y preservativo
369. *Post Porn Love*, Performance Teatral, 2005
370. Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1974

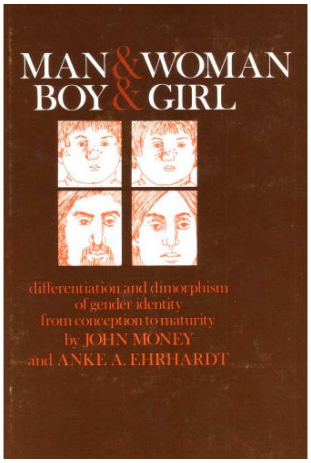
371. Hannah Wilke, *Hannah Wilke. Intra Venus #4,* 1988 – 1993
372. Fotograma de *The Rocky Horror Picture Show*
373. Bruce LaBruce en la exposición ArteHeat Gay, 2006
374. *Obscenity*, exposición de Bruce LaBruce en Madrid, 2012
375. Uso de la iluminación en *LA Zombie*, Bruce LaBruce, 2010
376. Uso de la iluminación en *LA Zombie*, Bruce LaBruce, 2010
377. Uso de la iluminación en *LA Zombie*, Bruce LaBruce, 2010
378. *The Sluts and Goddesses Video Workshop*.
379. Annie Sprinkle en los 70
380. *The Public Cervix Annoucement*
381. Fotograma de *Teenage Mermaid Fanta Sea*
382. Carátula de *Linda/Les & Annie*
383. Parte de la obra: Surgery Performance, 2005. Donde el cuerpo enfermo es pornográfico.
384. Carátula de *No Skin Off my Ass*, 1991
385. Fotograma de *The Rapsberry Reich*, 2004
386. RAF (*Red Army Faction*)
387. Primer plano recitando versos del Corán en árabe
388. Primerísimo primer plano de una felación a un arma
389. La política, la violencia y el sexo, se dan la mano desde los primeros fotogramas
390. La protagonista se nos presenta como si de una película romántica en super-8 se tratara
391. Vuelven a aparecer las armas
392. Un clásico del cine convencional totalmente subvertido
393. Más referencias al sustrato político que está en la base de la parodia
394. Primer plano de Gudrun, la protagonista, teniendo sexo con su novio
395. Una de las técnicas de experimentación con la multiplicidad de imágenes superpuestas conceptual y literalmente
396. Patrick pasea por el parque
397. Interior del coche
398. Orgasmo de Gudrun
399. Orgasmo de Andreas
400. El techo se cae tras el disparo
401. Sexo en el maletero del coche. Meat shot y fusión de capas
402. Clase obrera y yugo del trabajo
403. Sexo oral revolucionario
404. Vídeo del secuestro, ideado para extorsionar al padre de Patrick
405. Vídeo pornográfico contra-revolucionario
406. Grabación de la escena de sexo
407. La cámara dentro de la cámara
408. Patrick y Clyde
409. Andreas (Che) enseñando tácticas occidentales de terrorismo
410. Apuntando con el arma
411. La nueva generación, ¿se refería LaBruce a su nueva película?
412. Gudrun y su bebé, posiblemente Ulrike
413. Nuevas doctrinas
414. Plano final
415. Capas de significado
416. Estética de comedia romántica

417. Recursos de montaje vintage
418. El sexo es narrativo y tiene un fin en el argumento político de la cinta
419. Sexo fuera de campo
420. Importancia del espacio y del desplazamiento por el mismo
421. Conquista del espacio público
422. Plano de eyaculación representado por un plano medio
423. Imposibilidad de acceder a la visibilidad del sexo
424. Plano cenital
425. Se ve demasiado, no se ve el meat shot
426. Escenas de sexo con texto dinámico sobreimpresionado
427. Sobreimpresiones
428. Montaje por cortinillas. La imagen se divide, no se puede consumir como pornografía

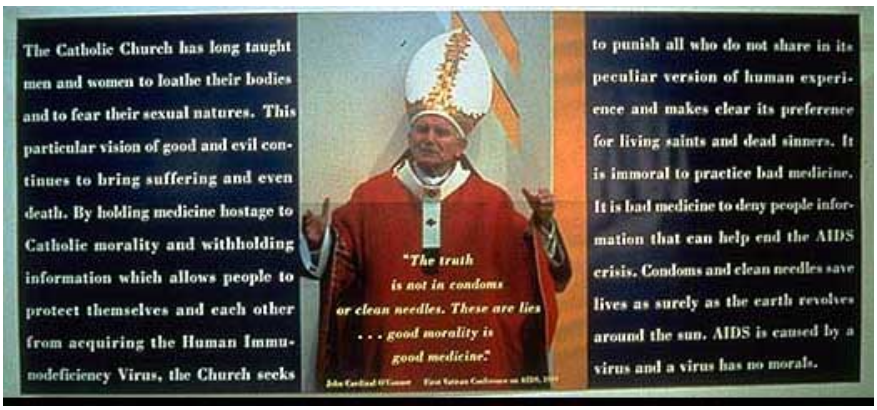
ANEXO II.- IMÁGENES

Ilustraciones: ✪ 1-2-3-4-5-6

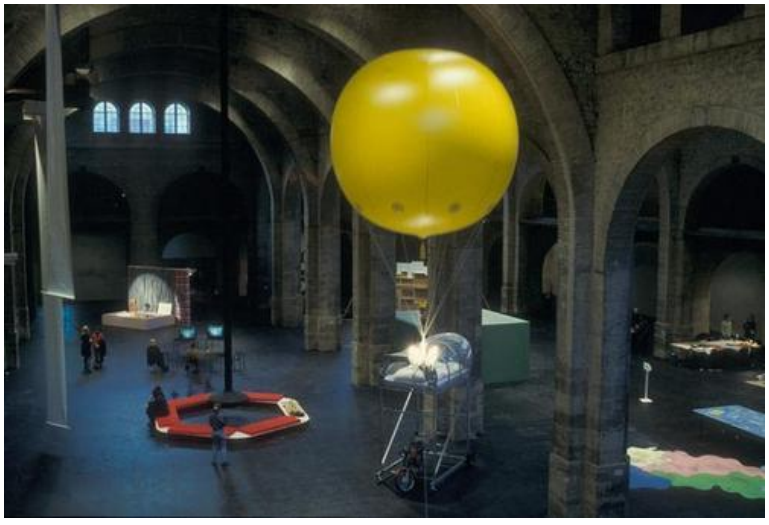




Ilustraciones: ✪ 7-8-9-10-11-12

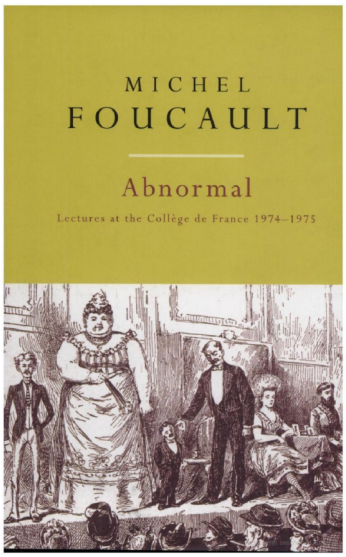


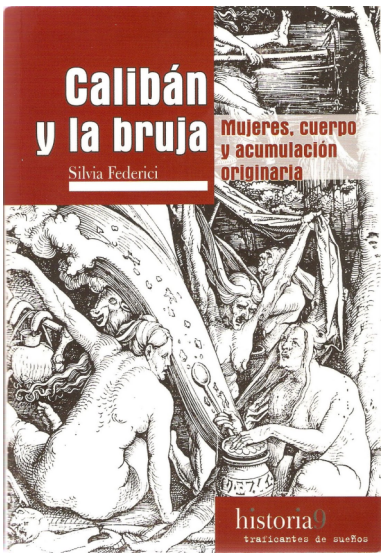
Ilustraciones: ✪ 13-14-15-16-17-18-19

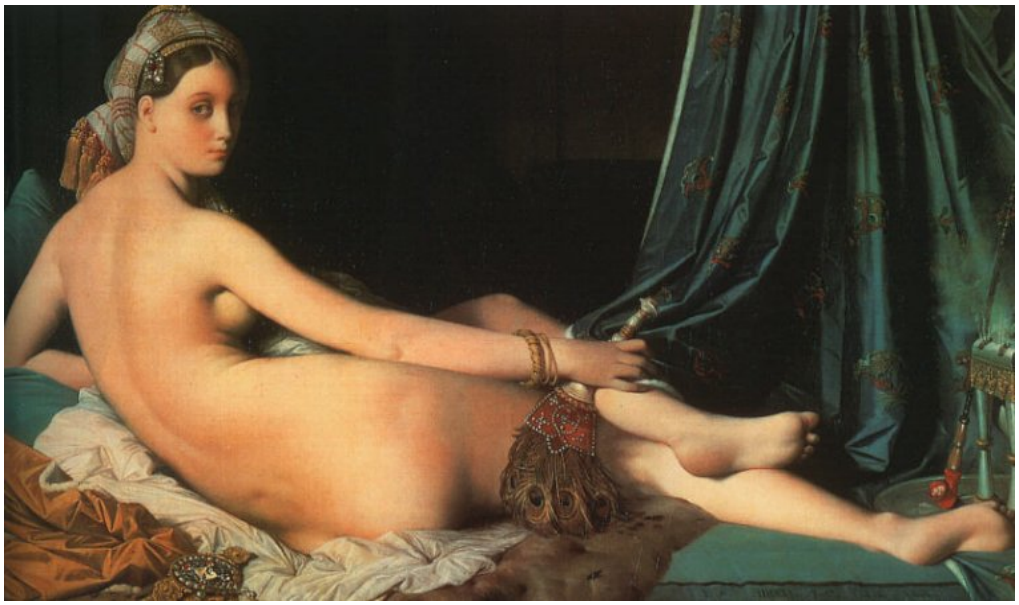


Ilustraciones: ✪ 20-21-22-23-24-25

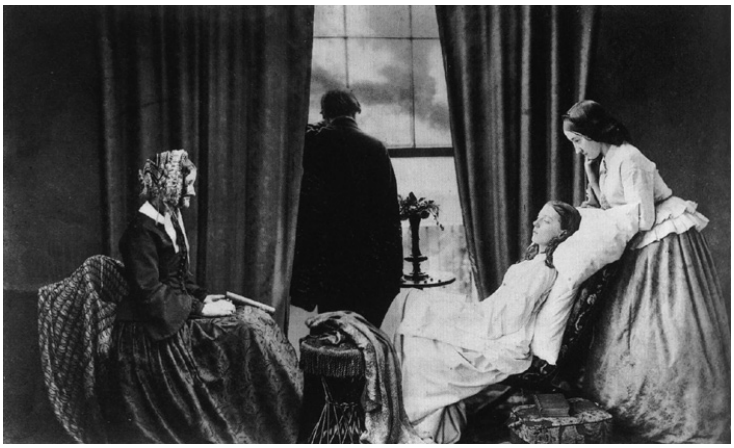
Ilustraciones: ✪ 26-27-27a-27b-28-29

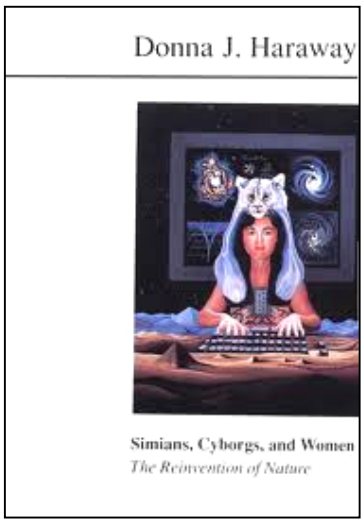


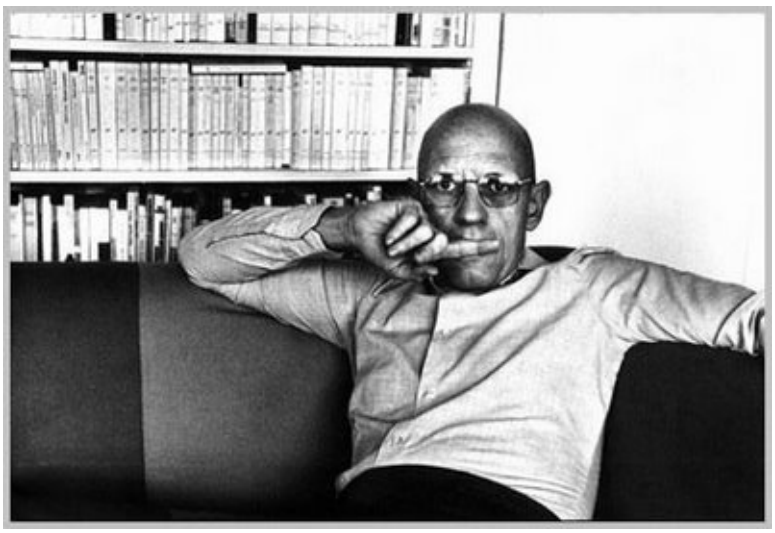




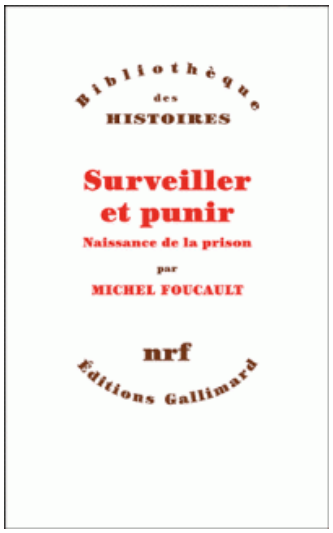
Ilustraciones: ✪ 30-31-32-33-34-35

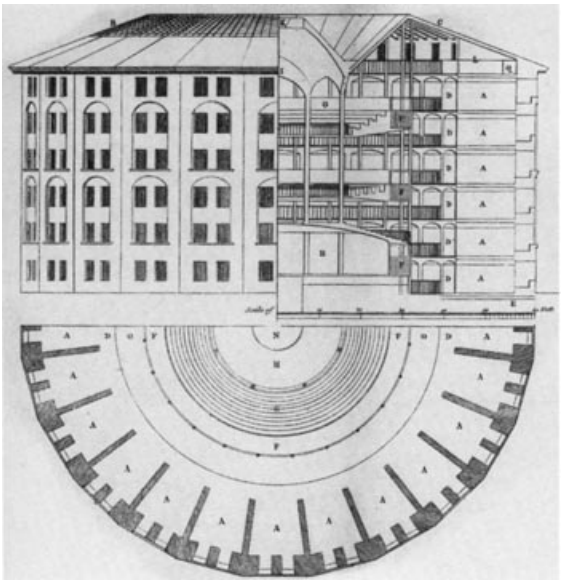


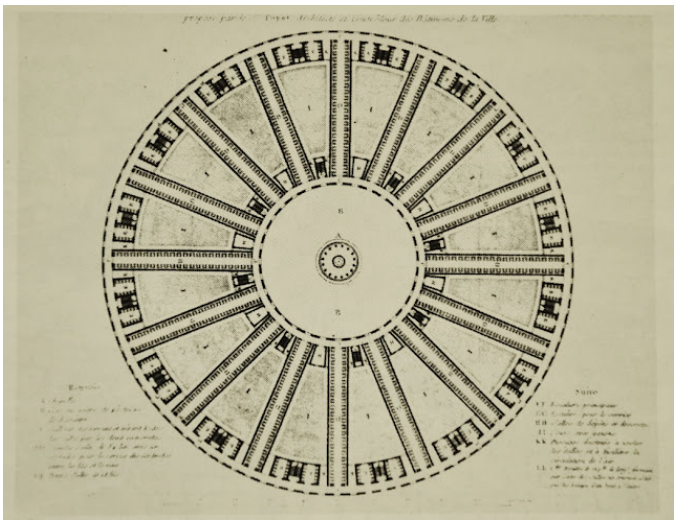


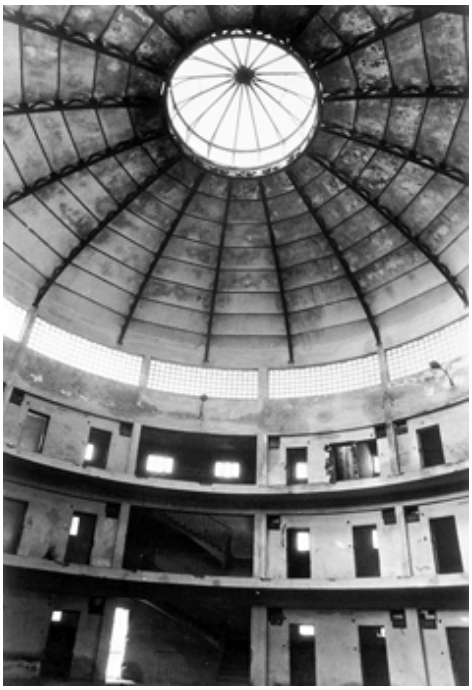


Ilustraciones: ✪ 36-37-38-39-40-41

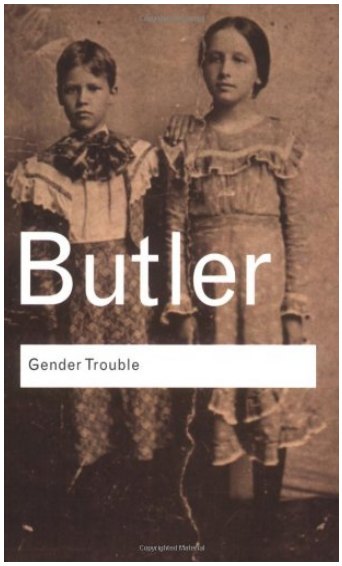


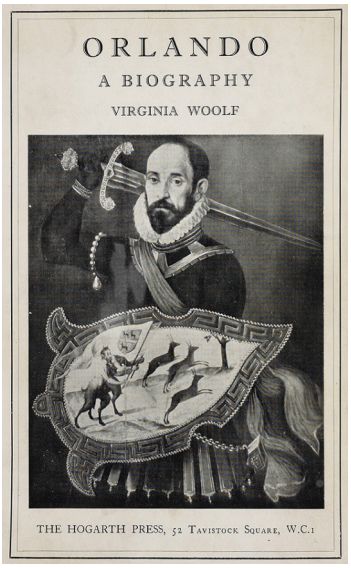






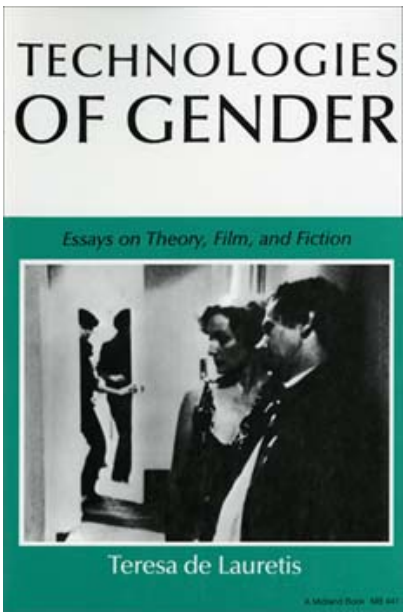
Ilustraciones: ✪ 42-43-44-45-46-47

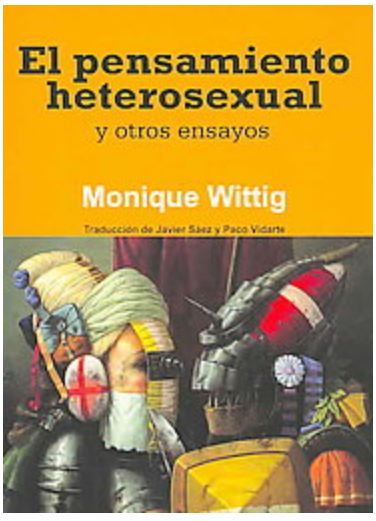




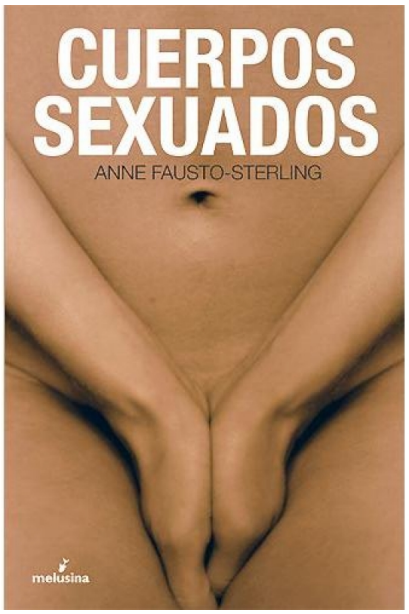
Ilustraciones: ✪ 48-49-50-51-52-53-54

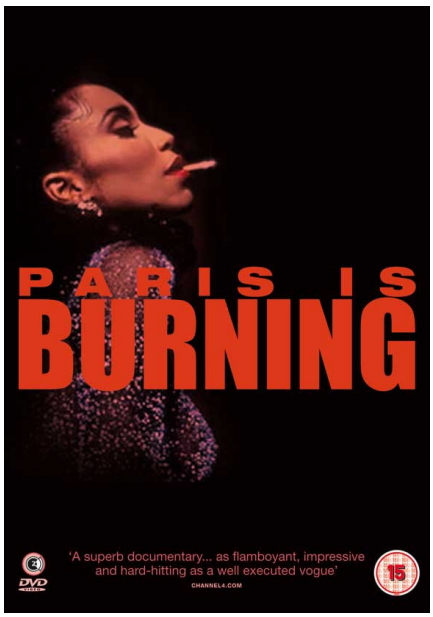
Ilustraciones: ✪ 55-56-57-58-59-60



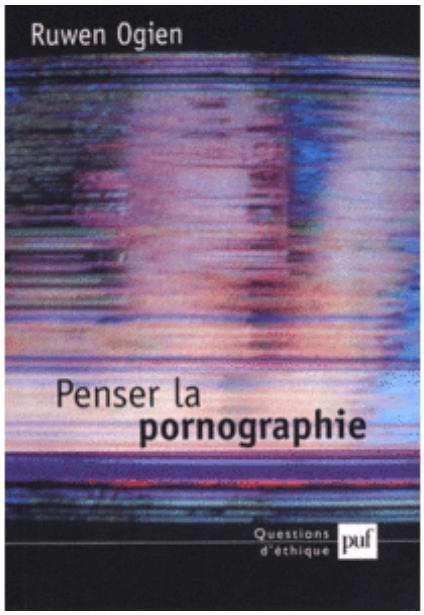


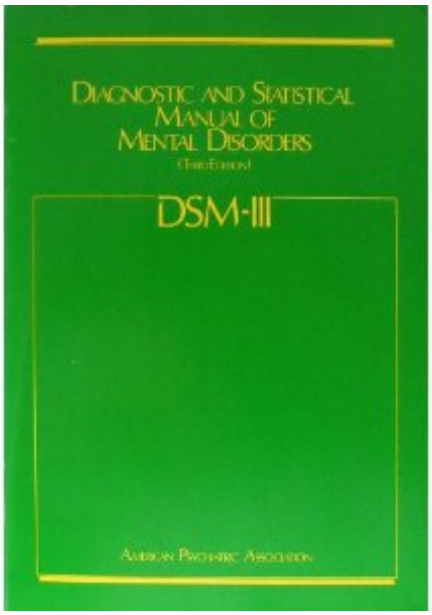
Ilustraciones: ✪ 61-62-63-64-65-66

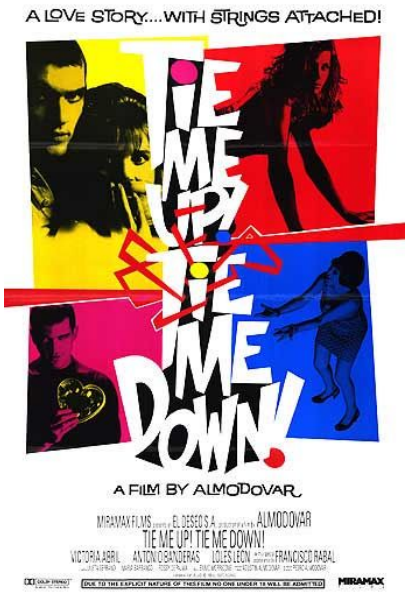


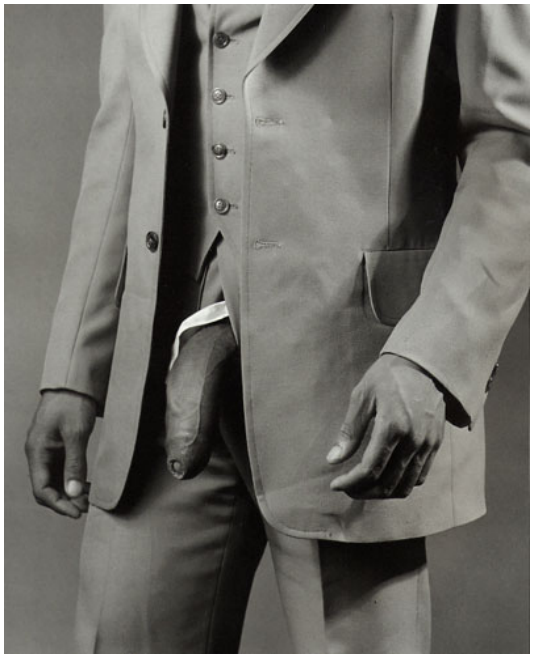


Ilustraciones: ✪ 67-68-69-70-71-72

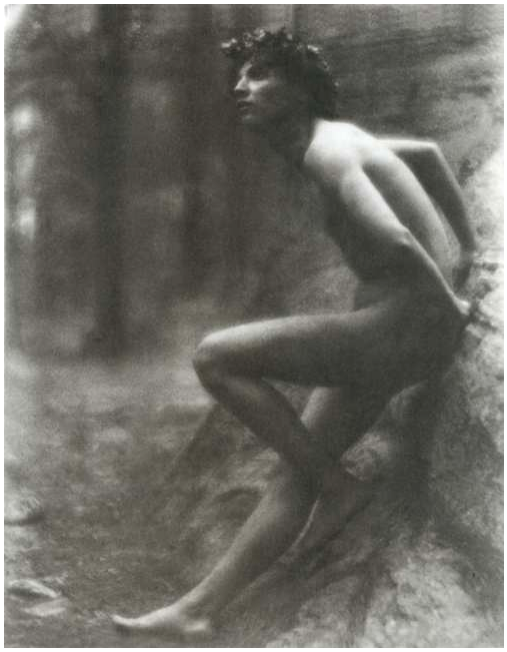


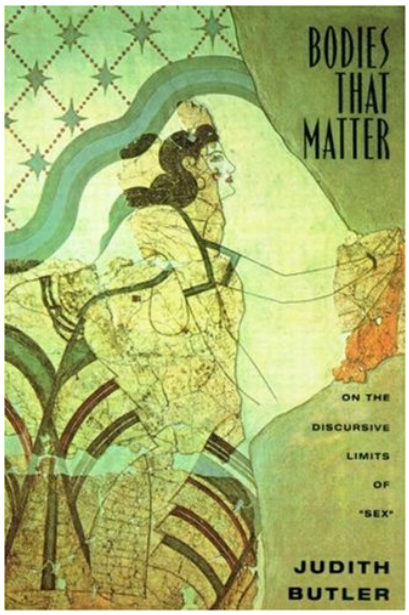


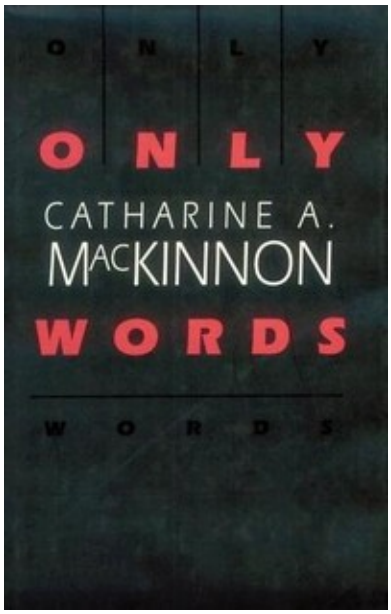




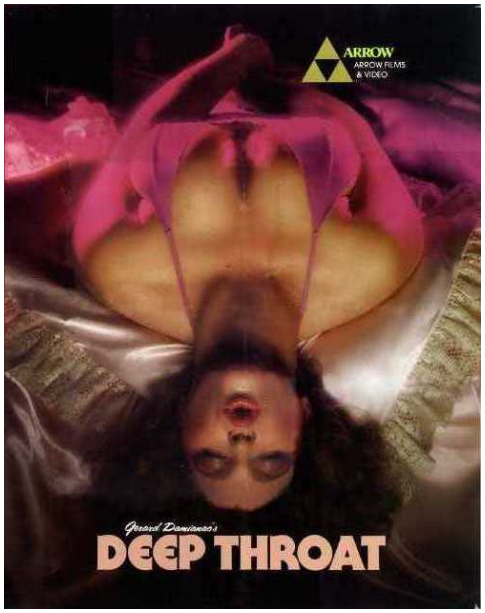
Ilustraciones: ✪ 73-74-75-76-77-78







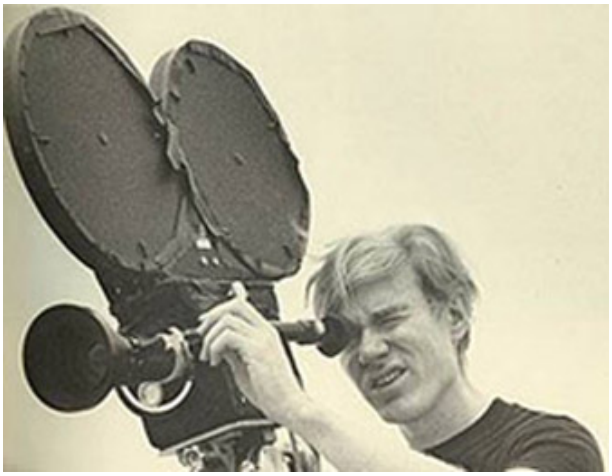
Ilustraciones: ✪ 79-80-81-82-83-84

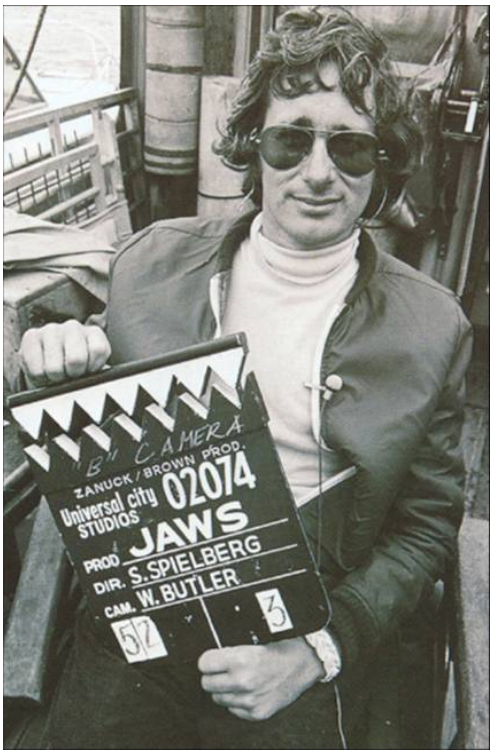


Ilustraciones: ✪ 85-86-87-88-89-90

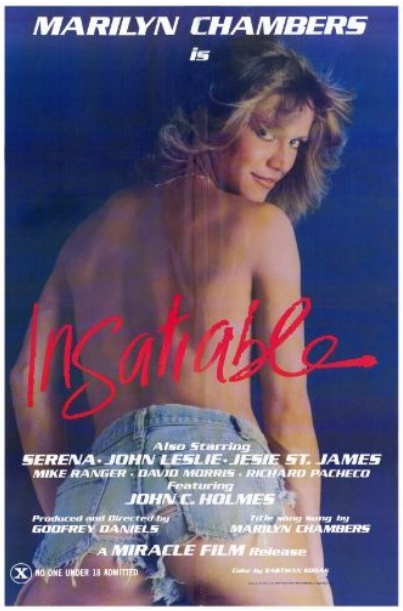
Ilustraciones: ✪ 91-92-93-94-95-96

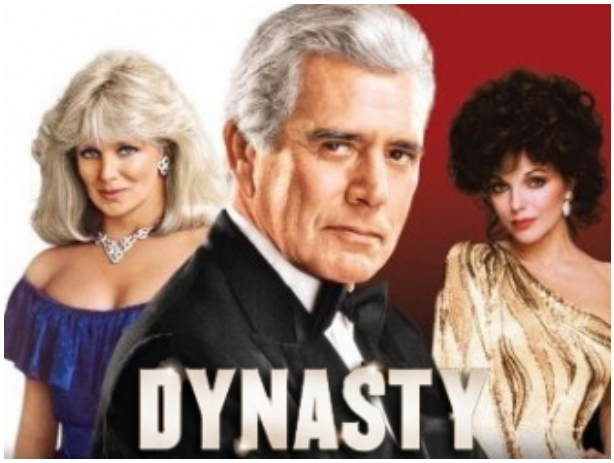
Ilustraciones: ✪ 97-98-99-100-101-102



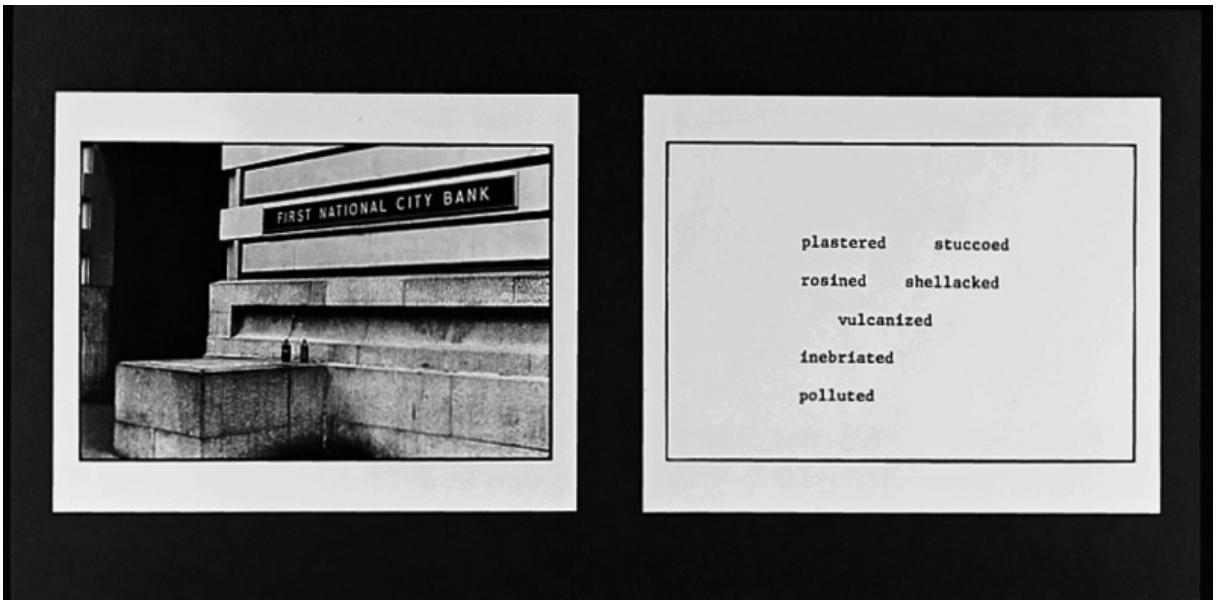


Ilustraciones: ✪ 103-104-105-106-107-108



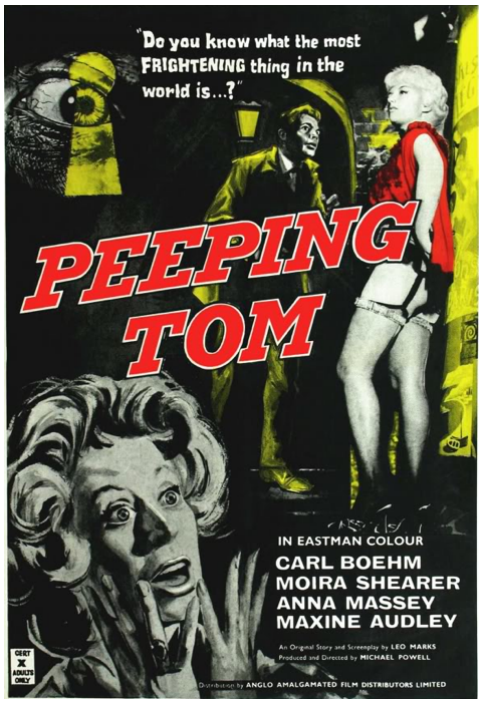


Ilustraciones: ✪ 109-110-111-112-113-114

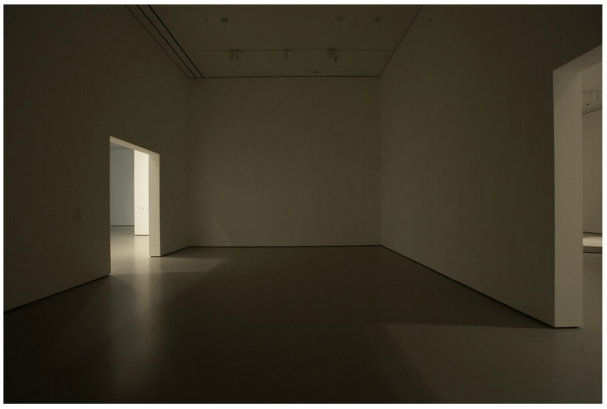


Ilustraciones: ✪ 115-116-117-118-119

Ilustraciones: ✪ 120-121-122-123-124-125



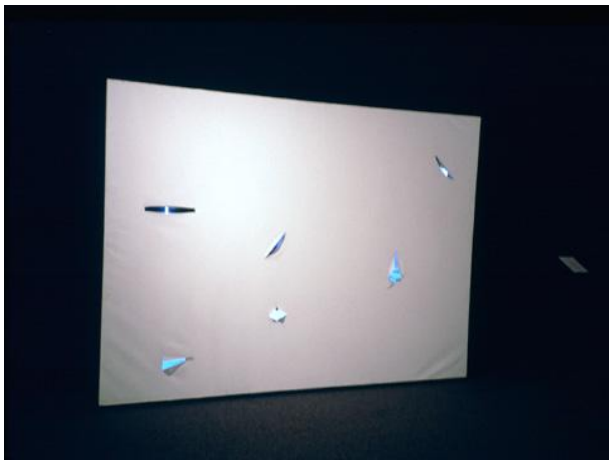
Ilustraciones: ✪ 126-127-128-129-130-131



Ilustraciones: ✪ 132-133-134-135-136

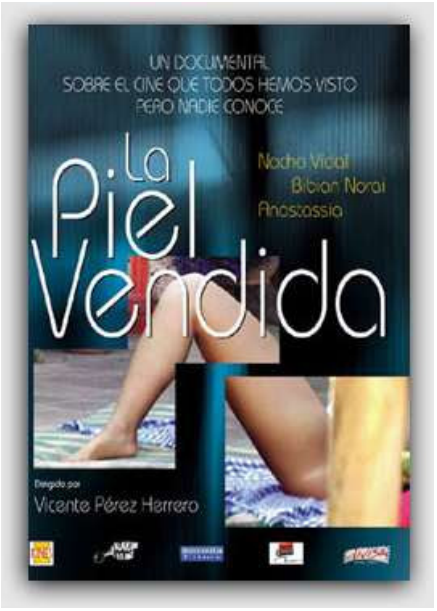
MUSIC TELEVISION®

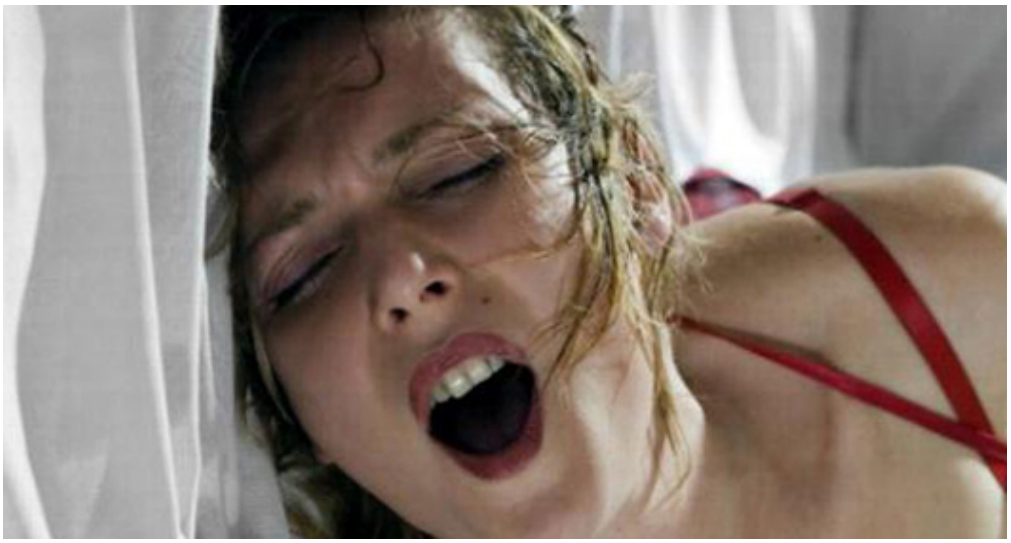
Ilustraciones: ✪ 137-138-139-140-141



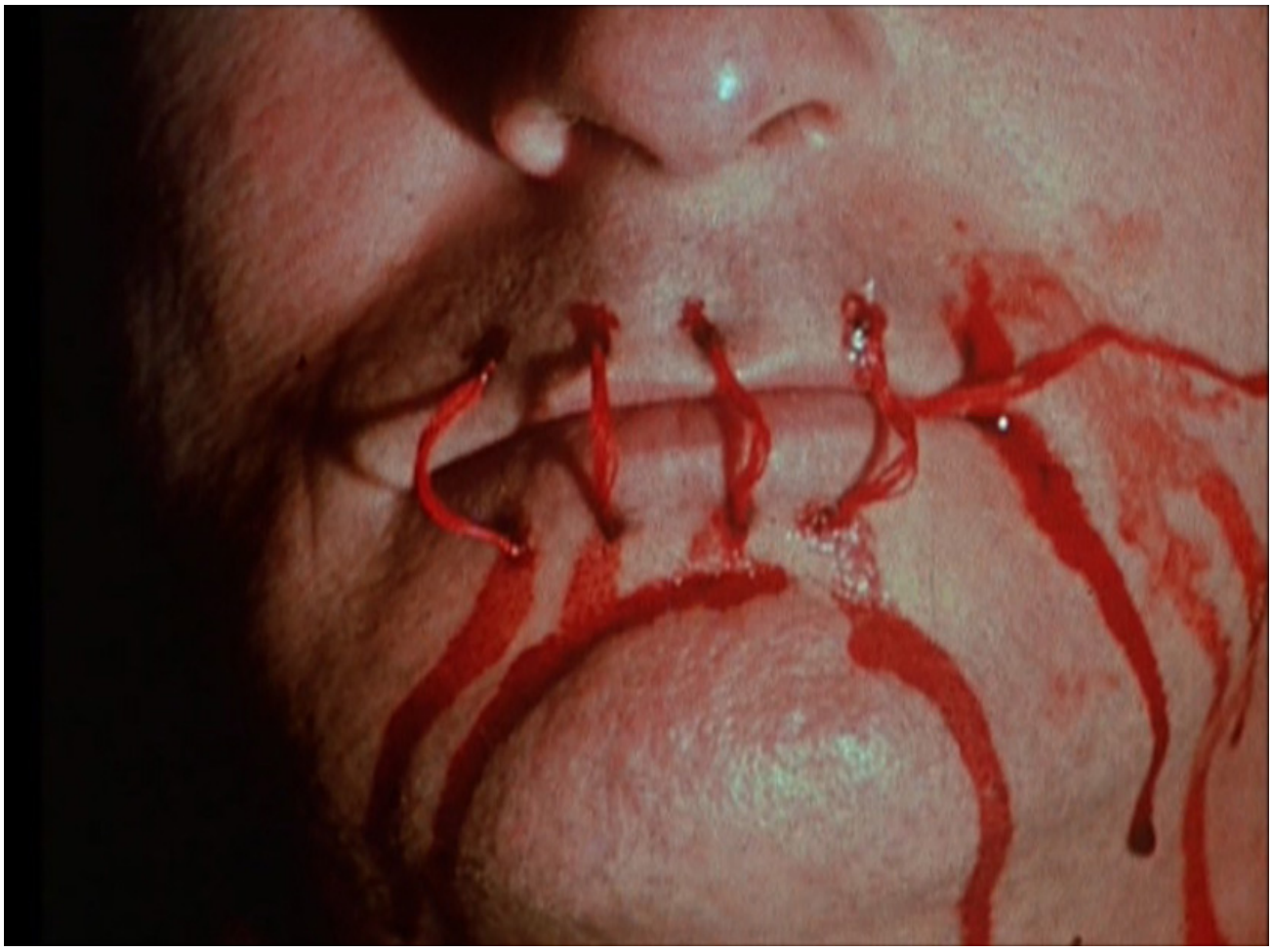
Ilustraciones: ✪ 142-143-144-145-146-147

Ilustraciones: ✪ 148-149-150-151-152-153

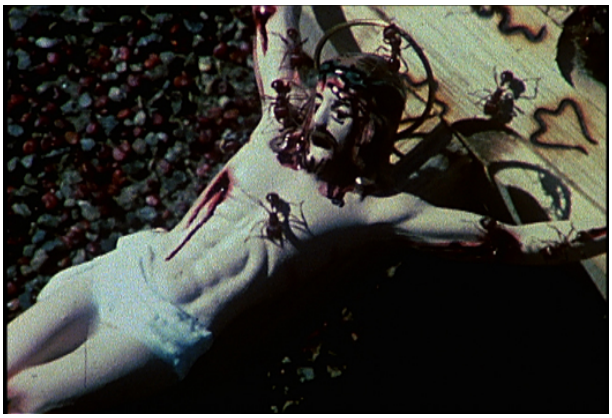




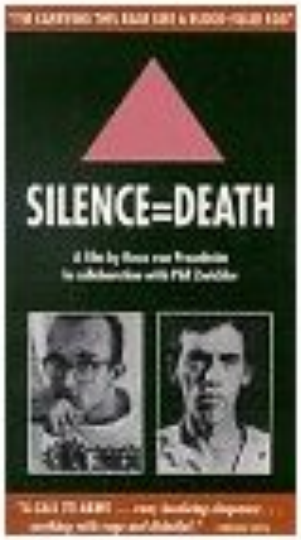
Ilustraciones: ✪ 154-155-156-157



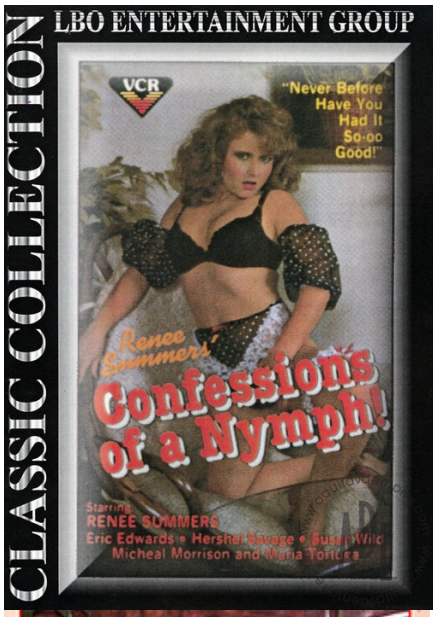
Ilustraciones: ✪ 158-159-160

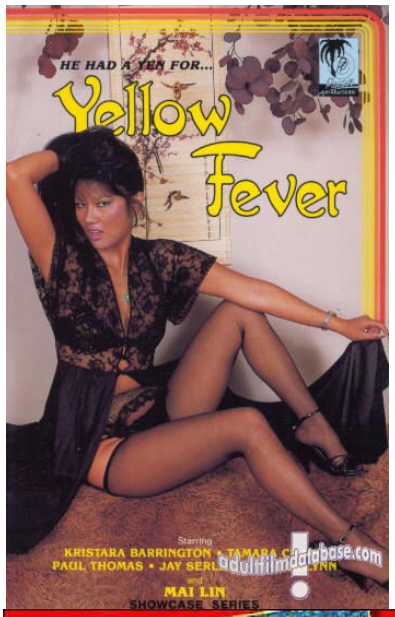


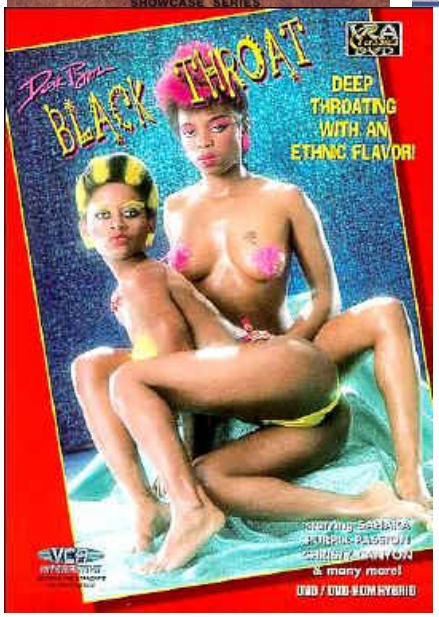
Ilustraciones: ✪ 161-162-163-164



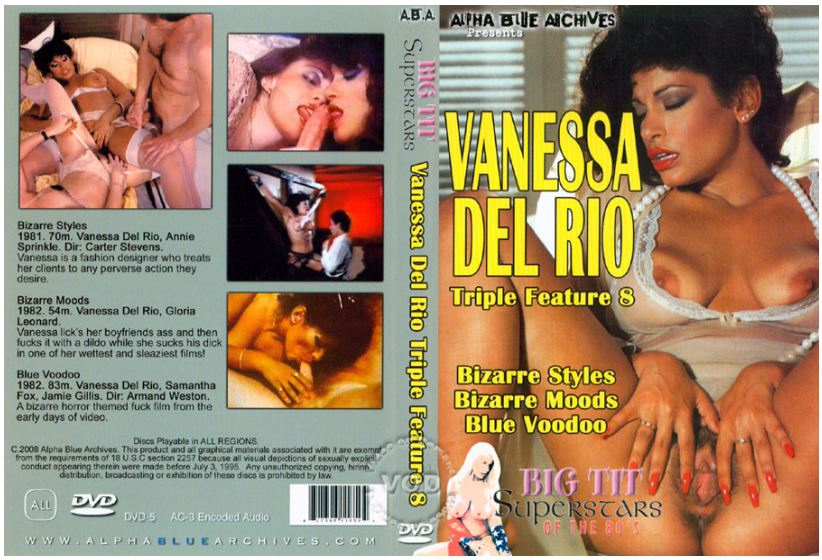
Ilustraciones: ✪ 165-166-167-168-169-170

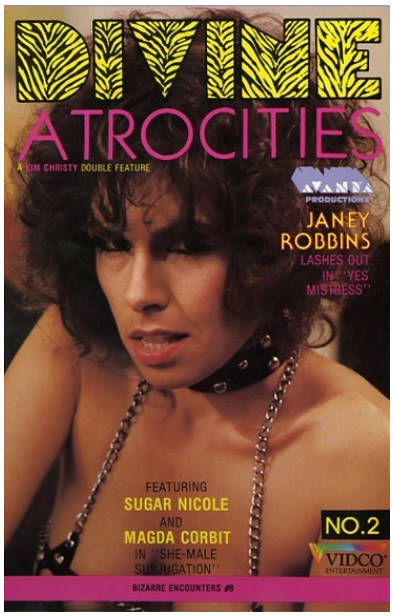


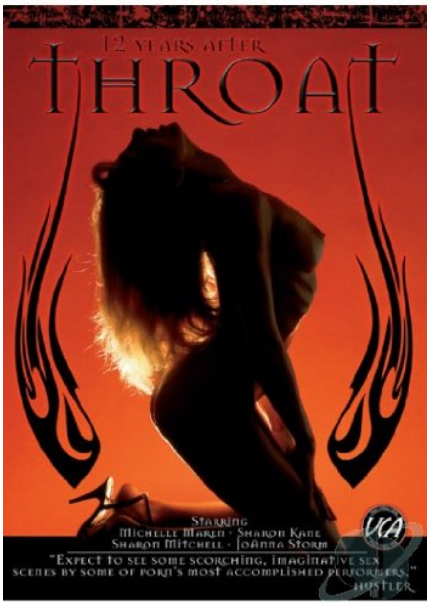




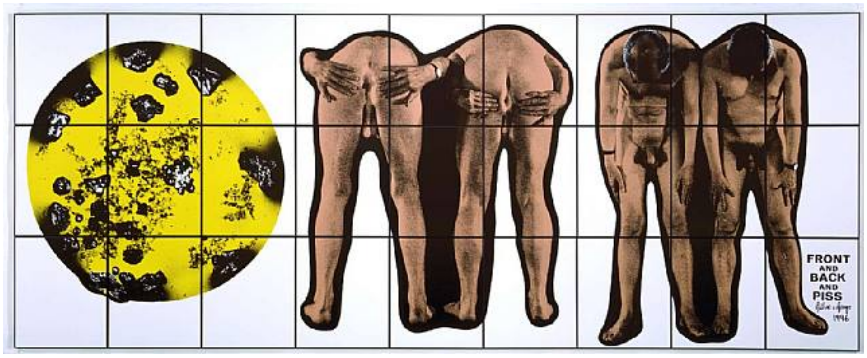
Ilustraciones: ✪ 171-172-173-174-175-176-177-178





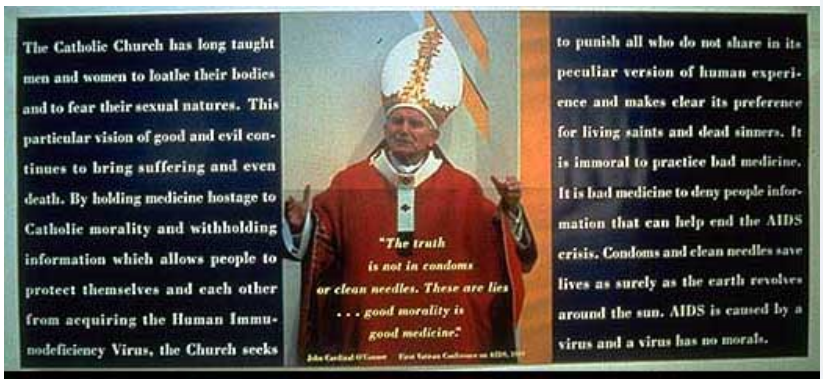


Ilustraciones: ✪ 179-180-181-182-183-184-185

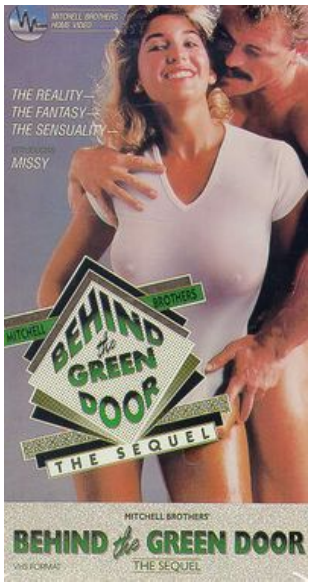


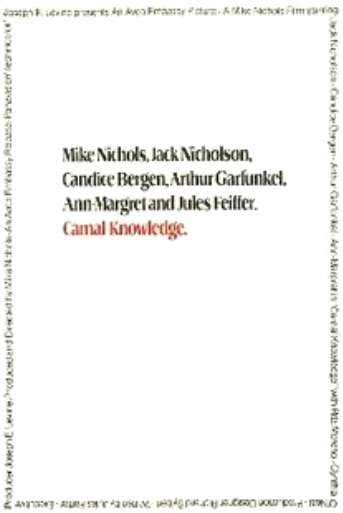
Ilustraciones: ✪ 186-187-188-189-190-191

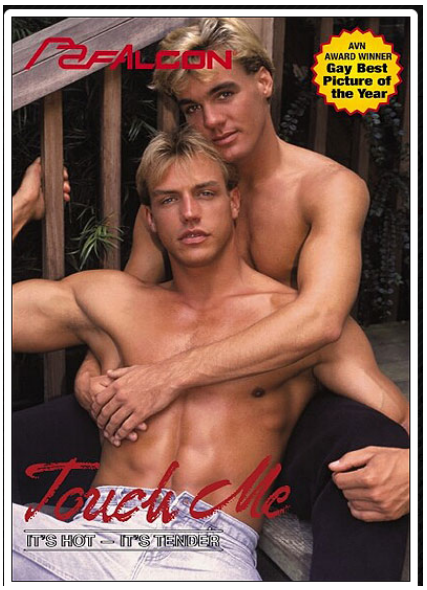
Ilustraciones: ✪ 192-193-194-195-196



Ilustraciones: ✪ 197-198-199-200-201-202

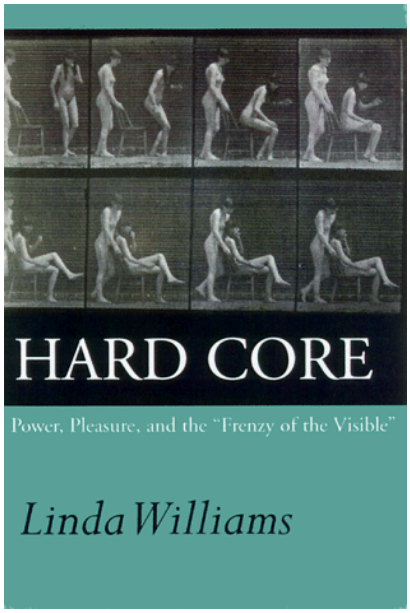






Ilustraciones: ✪ 203-204-205-206-207-208-209

Ilustraciones: ✪ 210-211-212-213-214-215



Ilustraciones: ✪ 216-217-218-219-220-221

Ilustraciones: ✪ 222-223-224-225

RAW DEAL
A QUESTION OF CONSENT

"ONE OF THE MOST CONTROVERSIAL FILMS OF THE MODERN DAY."
-FILM THREAT MAGAZINE

"REVOLUTIONARY."
-ENTERTAINMENT WEEKLY

"COMPULSIVELY WATCHABLE."
-VARIETY

"DISTURBING, UTTERLY ABSORBING."
-THE MIAMI HERALD

"★★★★ A TRIUMPH OF OBJECTIVE REPORTING."
-THE SCOTSMAN

"ONE OF THE MOST IMPORTANT DOCUMENTARIES IN AT LEAST A DECADE."
-DAVID POLAND, DIR. MIAMI FILM FESTIVAL

"IT'S THE ULTRA-EXPLICIT REALITY SHOW -- THAT FOREVER SHATTERS THE BOUNDARIES OF WHAT A THEATRICAL FEATURE CAN, SHOULD, AND WILL DEPICT."
-ENTERTAINMENT WEEKLY

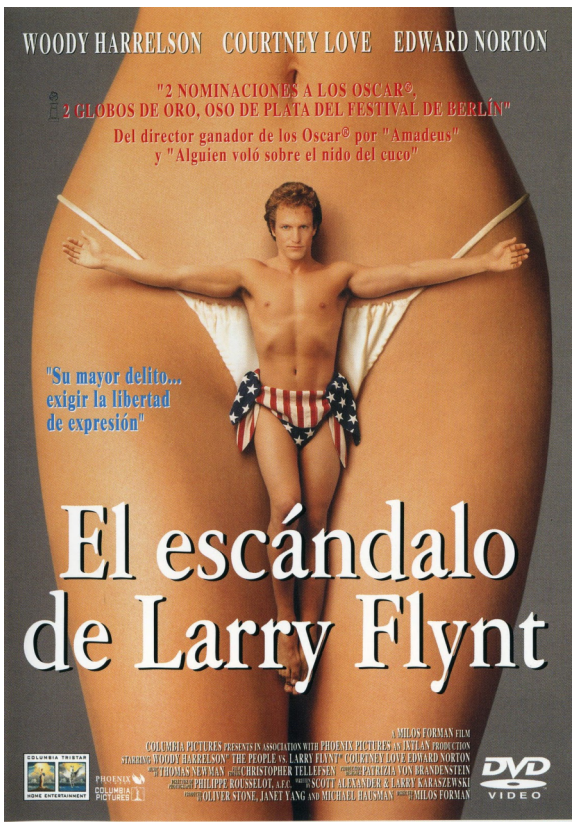
"EVERYTHING THE BUZZ SAYS IT IS AND MORE."
-ROUGHCUT.COM

DO YOU KNOW RAPE WHEN YOU SEE IT?

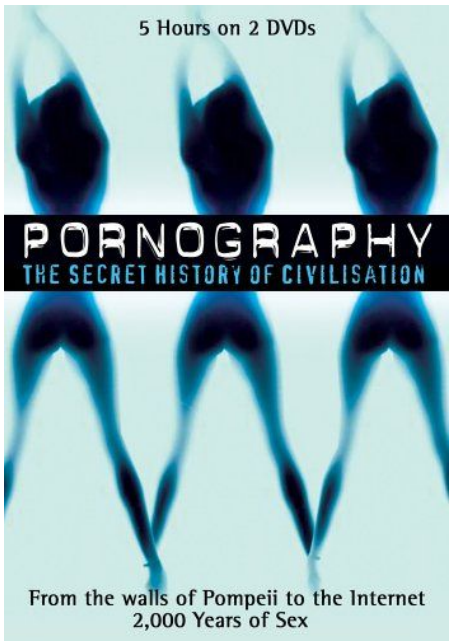
Audiences have come to expect video footage to tell the truth, to shine a light on "what really happened." After exotic dancer Lisa Gier-King ran out of a University of Florida fraternity house half naked, claiming that she had been raped and that the frat boys had videotaped the alleged assault, the police recovered nearly three hours of footage. It depicts a shocking portrait of fraternity life at its seediest, but does it support King's claim of rape?

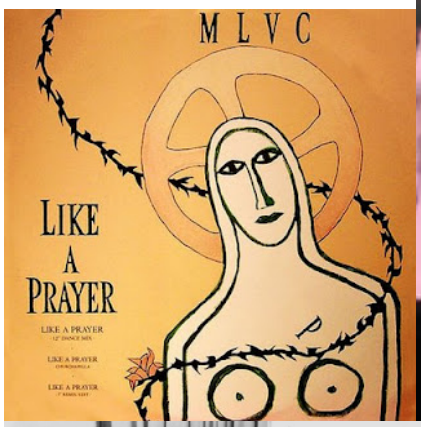
Through extensive interviews with participants on all sides of the issue, we see how the footage was used to advance various agendas. But we also see how video can betray the high expectations we have for the medium, since the tapes ultimately show everything while they prove nothing for certain, except that subjectivity and short-sightedness are the Achilles' heel of our justice system.

Ilustraciones: ✪ 226-227-228-229-230-231



Ilustraciones: ✪ 232-233-234-235-236





Ilustraciones: ✪ 237-238-239-240-241-242

Ilustraciones: ✪ 243-244-245-246-247-248-249-250

Ilustraciones: ✪ 251-252-253-254-255-256-257-258

Ilustraciones: ✪ 259-260-261-262-263-264-265-266

Ilustraciones: ✪ 267-268-269-270-271-272-273-274

ZENTROPA

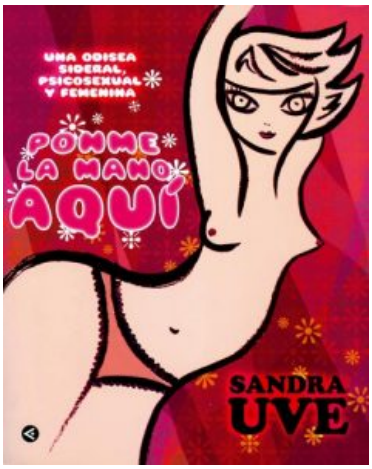
ZENTROPA

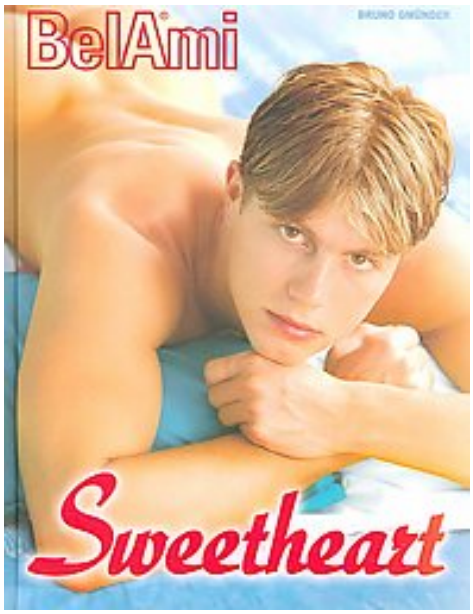
Adam & Eve

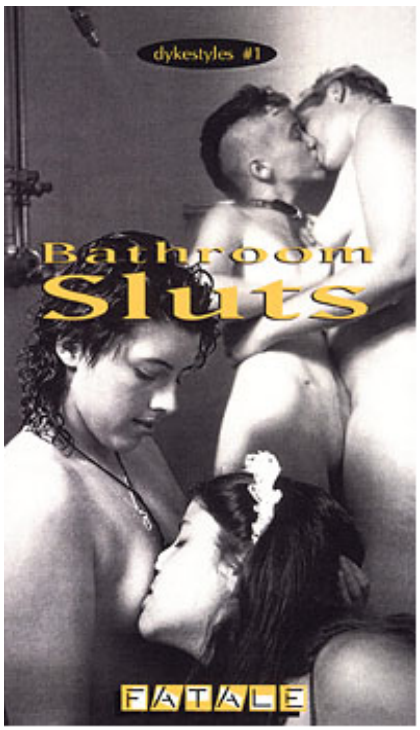
Ilustraciones: ✪ 275-276-277-278-279-280-281

PORNO PARA MUJERES

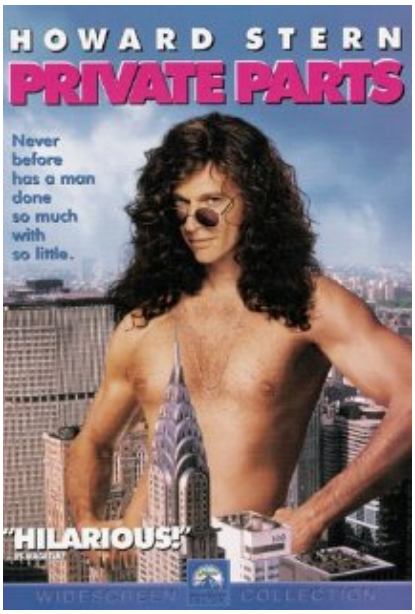
X



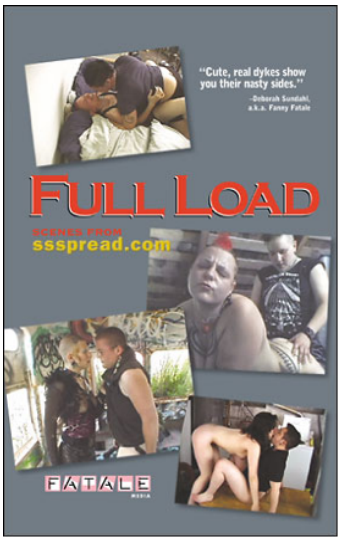


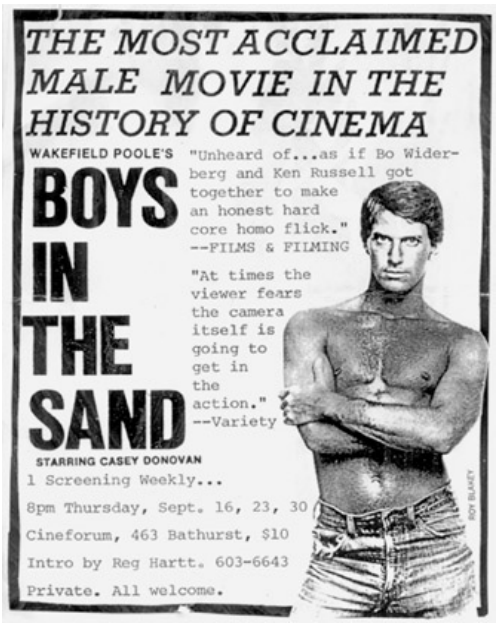


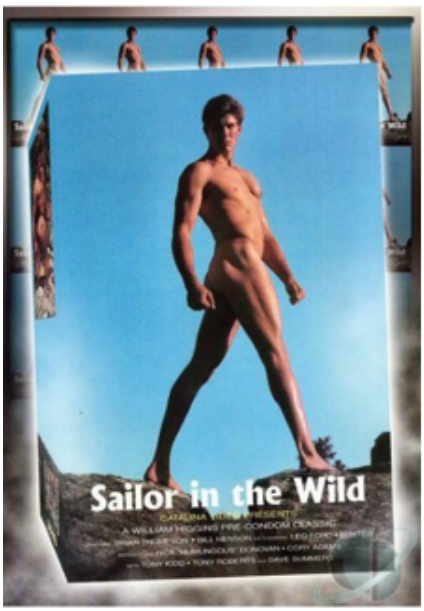
Ilustraciones: ✪ 282-283-284-285-286-287-288



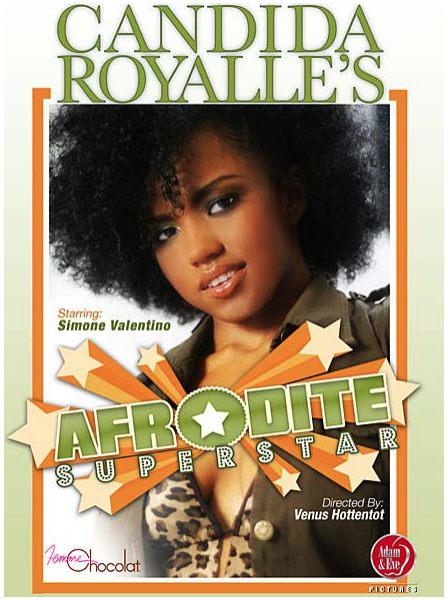
Ilustraciones: ✪ 289-290-291-292-293-294-295-296

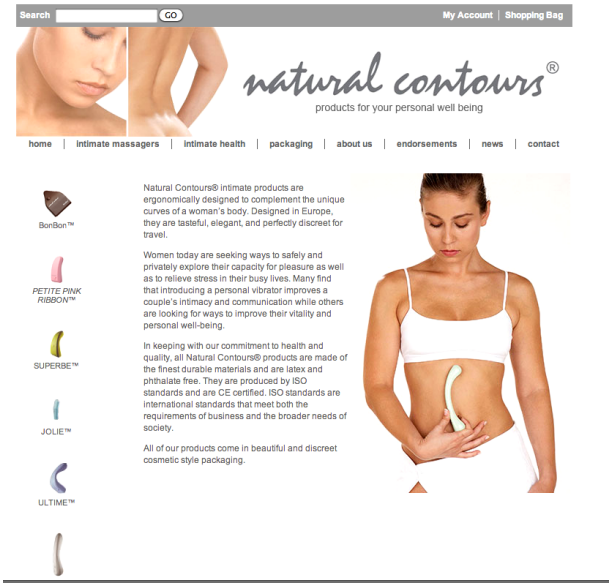






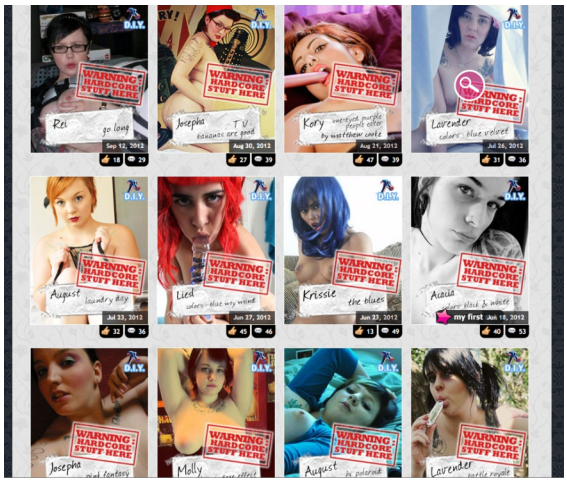
Ilustraciones: ✪ 297-298-299-300-301-302-303

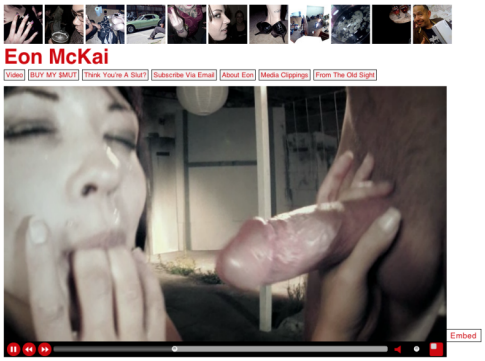




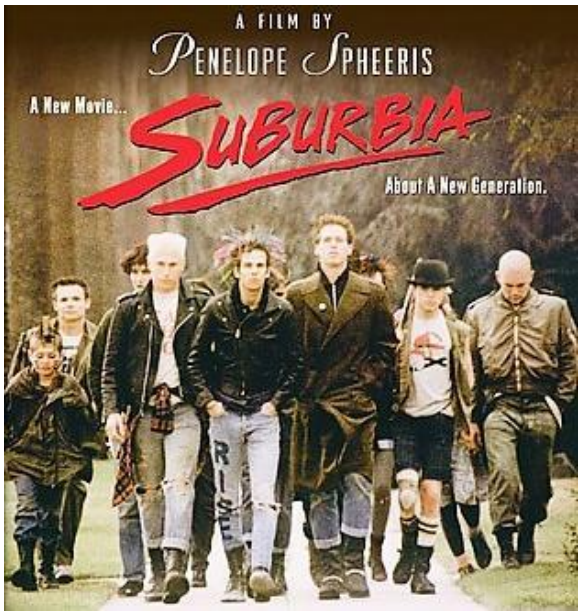
Ilustraciones: ✪ 304-305-306-307-308-309

Ilustraciones: ✪ 310-311-312-313-314-315-316



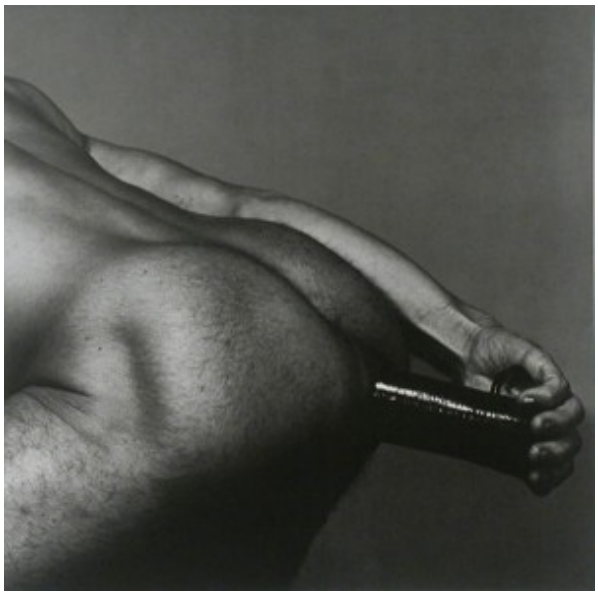


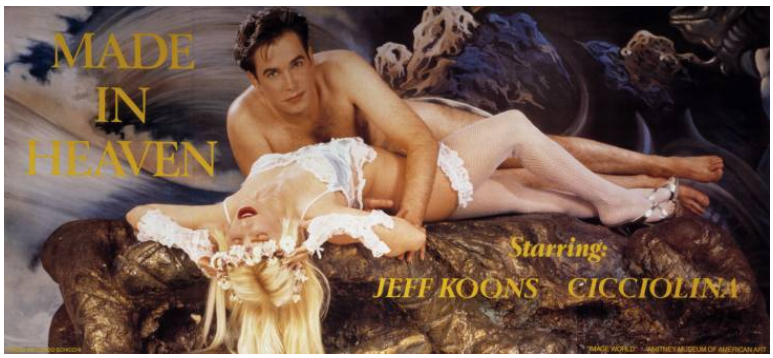
Ilustraciones: ✪ 317-318-319-320-321-322-323-324



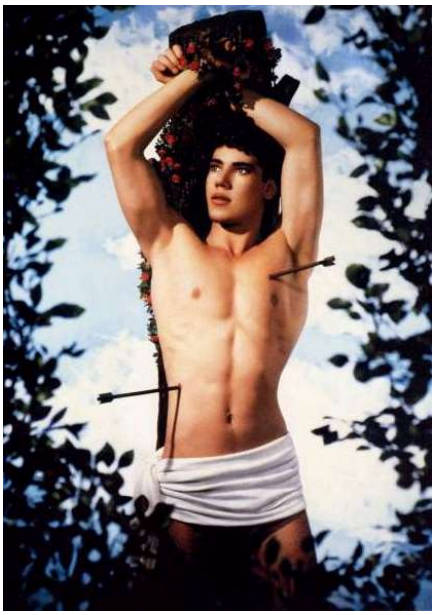
Ilustraciones: ✪ 325-326-327-328-329-330

Ilustraciones: ✪ 331-332-333-334-335-336-337-338

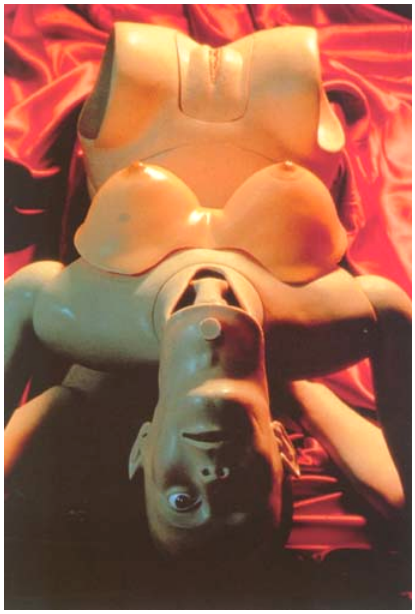




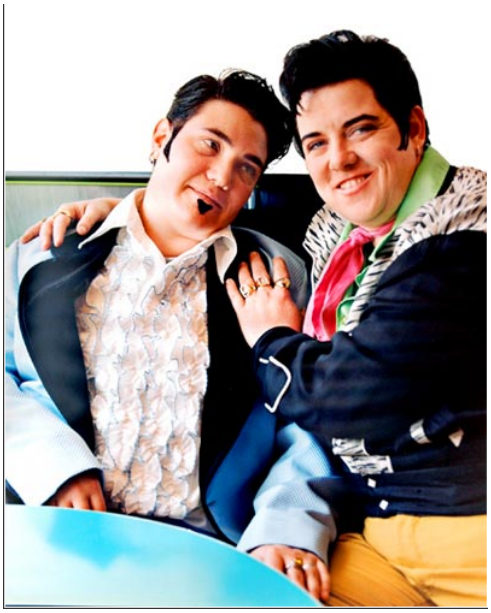
Ilustraciones: ✪ 339-340-341-342-343-344



Ilustraciones: ✪ 345-346-347-348



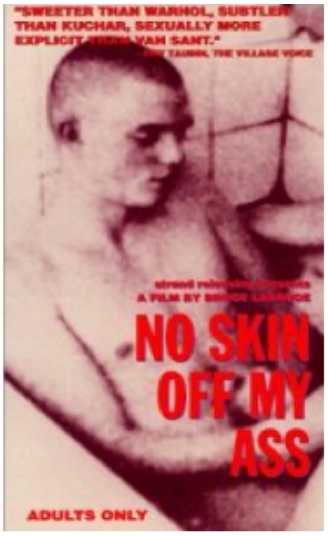
Ilustraciones: ✪ 349-350-351-352-353-354-355



Ilustraciones: ✪ 356-357-358-359-360-361-362

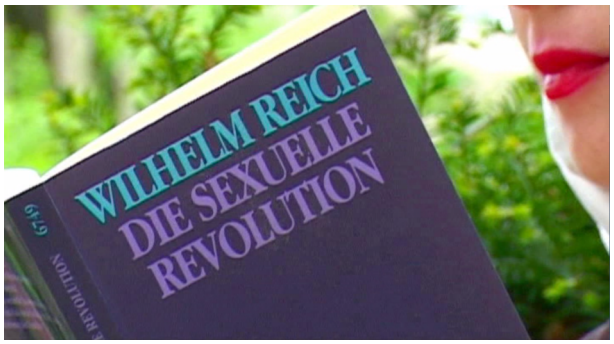
Ilustraciones: ✪ 363-364-365-366-367-368-369-370

Ilustraciones: ✪ 371-372-373-374-375-376-377-378



Ilustraciones: ✪ 379-380-381-382-383-384

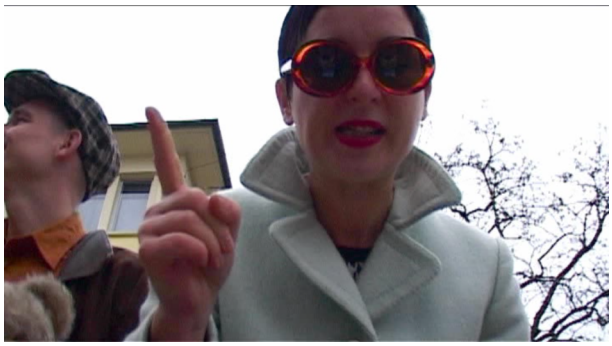
Ilustraciones: ✪ 385-386-387-388-389-390-391-392

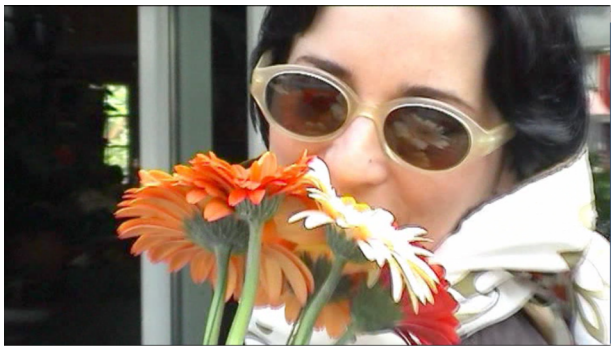


Ilustraciones: ✪ 393-394-395-396-397-398-399-400-401-402

ULRIKE: THE NEXT GENERATION

Ilustraciones: ✪ 403-404-405-406-407-408-409-410-411-412





Ilustraciones: ✪ 413-414-415-416-417-418-419-420-421-422

Ilustraciones: ✪ 423-424-425-426-427-428