

## Deslizamientos progresivos del placer: Sinergias del audiovisual pornográfico contemporáneo

Rubén Higuera Flores  
Universitat de València  
[ruben.higuera@hotmail.com](mailto:ruben.higuera@hotmail.com)

**Resumen:** Los drásticos cambios estructurales experimentados en el sector audiovisual durante las últimas décadas tienen en la industria pornográfica el más cristalino ejemplo sobre cómo aspectos relativos a la dimensión económica de la producción afectan de manera drástica e inevitable a la evolución (o involución) de su gramática y construcción narrativa. El audiovisual pornográfico contemporáneo ha ampliado su presencia en la vida cotidiana de la población (al gozar de una mayor facilidad de acceso), aumentado hasta límites insospechados su principio rector de visibilidad óptima, espectacularizado los encuentros sexuales y radicalizado las prácticas extremas y violentas.

**Palabras clave:** Pornografía, parafilia, voyeurismo, discurso, violencia, gramática audiovisual.

---

**Abstract:** The drastic structural changes experienced in the audiovisual sector in recent decades have in the porn industry the most crystalline example of how aspects of the economic dimension of production dramatically affect to the evolution (or involution) of its grammar and narrative construction. The contemporary audiovisual pornography has expanded its presence in the daily life of the population (because of its greater ease of access), increased to the absolute limits its guiding principle of maximum visibility, spectacularized the sex encounters and radicalized the extreme and violent practices.

**Keywords:** Pornography, paraphilia, voyeurism, discourse, violence, audiovisual grammar.

*Recibido:* 2 de junio de 2012  
*Aceptado:* 29 de octubre de 2012

## 1. Introducción

Si existe un rasgo inherente al espectáculo cinematográfico ése es la escoptofilia. El cine, mediante la planificación y el montaje, reservan al público una posición privilegiada para asistir a los hechos que son mostrados en pantalla, asegurándole (por lo general) el mejor punto de vista para observar tales acontecimientos. Este placer de la mirada posee un marcado acento erótico cuando la cámara se recrea en el cuerpo de algún personaje (generalmente, femenino), efectuando una panorámica vertical que recorre cada una de las partes de su anatomía, casi siempre escudándose en su condición de plano subjetivo. Hay, pues, un espectador que mira (a través del punto de vista de un personaje) y un objeto de deseo que es mirado.

A la vista de lo expuesto, podemos afirmar que el cine pornográfico es tanto un género netamente cinematográfico, pues se nutre de esa especificidad intrínseca al dispositivo cinematográfico y de la explícita condición de *voyeur* de su público, como un espectáculo posmoderno, si por espectáculo entendemos la puesta en relación de dos factores: "una determinada actividad que se ofrece y un determinado sujeto que contempla" (González Requena, 1999: 55) y por posmoderno la "crisis radical de todo sistema de valores y de todo relato" (153). En el presente texto pretendemos apuntar (aunque sea de manera somera) las transformaciones que el audiovisual pornográfico ha venido experimentando recientemente como consecuencia de los drásticos cambios estructurales experimentados en el sector audiovisual en la última década.

## 2. De las fantasías públicas a las privadas

El principal cambio acaecido en el audiovisual pornográfico durante los últimos años ha sido el desplazamiento de la representación de fantasías públicas a la mostración de las privadas. De la producción de largometrajes que ofrecían una concatenación de encuentros heterosexuales consistentes en prácticas sexuales institucionalizadas y socialmente aceptadas (pero nunca manifestadas) se ha pasado a una preeminencia de la oferta centrada en la mostración de las más diversas e inconfesables parafilias. Este deslizamiento hacia la satisfacción de la fantasía privada ha sido posible, principalmente, merced a la implantación del vídeo (en alta definición o estándar) como formato de grabación predominante y la instauración de Internet como espacio primordial de distribución y comercialización. La exponencial reducción de costes de producción que ha permitido el primer aspecto ha posibilitado que se produzcan vídeos de rápida manufacturación centrados en parafilias concretas. Todo ello ha generado una producción anual superior incluso a la de los productos líderes de la cultura popular, como bien explica Hardy (2008: 60):

The American porn industry alone has been conservatively estimated as worth something in the region of \$ 10 billion per year, with an annual output of 10,000 or 11,000 films, compared to Hollywood's 400. As a result, the porn industry outweighs the other leading elements of popular cultural entertainment such as music, film and sports.

El consumo también ha experimentado un radical cambio de ubicación: de la venta en *sex shops* o por catálogo y la exhibición en cines X –muchos, a día de hoy, cerrados (y los que sobreviven es gracias a haberse constituido como lugar de encuentros homosexuales y de prostitución masculina)– se ha pasado a un consumo más íntimo y anónimo (dos características especialmente valiosas para el consumidor habitual de

este género) gracias a Internet, la descarga de archivos para ser visionados en la pantalla del teléfono móvil o la modalidad del VOD (*video on demand*, vídeo bajo demanda), medios que, además, permiten una mayor oferta y la aparición de novedades diarias o semanales. Así, existen incontables *trackers* privados (que alojan enlaces a descargas directas o *torrents*) y páginas *web* que funcionan mediante suscripción y aseguran una oferta personalizada según el gusto de cada consumidor, además de una oferta en constante renovación. La piratería de las producciones pornográficas es muy abundante<sup>1</sup>, pero estas *webs* siguen siendo un negocio suficientemente rentable al permitir al consumidor el acceso inmediato al contenido que busca. Como resumen Quinn y Forsyth (2005: 191),

nearly 15% of all websites (4.5 million) have pornographic content; over 25% of total search engines requests are for pornography; 35% of downloads (over 1.5 billion per month) are pornographic; and over 75 million people annually visit porn web sites. The largest consumer of internet pornography is the 12–17 age group and 90% of 8–16 year olds have viewed pornography online, mostly when they do their homework. Researchers have established some baseline demographics of the consumers of Internet erotica. Men constitute 86% of the cyber-pornography users but women are a significant presence in erotically-oriented chatrooms that sometimes lead to face-to-face meetings or relationships.

### 3. La radicalización como principio rector

Estos cambios en la producción y el consumo han conllevado sendas transformaciones en la gramática y narratividad del género que poseen el común denominador de la radicalización de sus rasgos característicos.

Podemos referirnos, como resultado de ello, al audiovisual pornográfico contemporáneo como hiperporno<sup>2</sup>, pues ha ampliado su presencia en la vida cotidiana de la población (al gozar de una mayor facilidad de acceso, prácticamente instantáneo), aumenta hasta límites insospechados su principio rector de visibilidad óptima, espectaculariza los encuentros carnales y radicaliza las prácticas extremas y violentas. Así pues, una definición tan hiperbólica (pero no por ello menos lúcida) como la que Jesús González Requena (1999: 143-144) daba del filme (y la fotografía) pornográfico –una producción que conduce irremediabilmente hacia "la construcción de una *escena delirante, desnarrativizada y descontextualizada* en la que el cuerpo, vaciado de todo secreto, rota toda intimidad, es incesante e indefinidamente *fragmentado, troceado* para (y por) una mirada devoradora que lo observa desde el contracampo heterogéneo"– se presenta hoy como la mejor manera de describir el audiovisual pornográfico contemporáneo, plagado de excesos.

El hiperporno exagera el principio rector de la visibilidad óptima del cine X precedente, comportando el predominio de los planos genitales –los llamados planos médicos o insertos (*inserts*)–, que terminan ocupando la mayor parte de la duración del coito, en detrimento de planos del resto de la anatomía de los intérpretes (entre

---

<sup>1</sup> La industria pretende instaurar el 1 de junio como el "Día Internacional de ayuda al porno", concienciando a todos los consumidores habituales de pagar (al menos ese día) por ver pornografía.

<sup>2</sup> Utilizamos esta denominación por analogía a la que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy manejan en *La pantalla global* para referirse al cine contemporáneo y por la cada vez mayor vinculación de la pornografía con el hipertexto.

ellos, los planos que muestran sus expresiones faciales), restando así emotividad al encuentro carnal. Tal es el grado de esta peculiar obsesión exhibicionista del género que se ha impuesto la depilación en las zonas erógenas de los intérpretes para aumentar el grado de visibilidad de la relación sexual. Al mismo tiempo, las producciones pornográficas actuales no intentan, en su mayoría, erigir un esqueleto dramático que contextualice el coito: asistimos a la realización de sexo sin resquicio sentimental alguno. Si, como rezaba el famoso decálogo que Robert H. Rimmer escribiera sobre el género, los actores del cine pornográfico rara vez se decían “Te quiero”, ahora los varones directamente insultan con preocupante asiduidad a su compañera sexual, rasgo acorde con el destierro de todo componente afectivo o sentimental que una narración podría aportar.

Un rasgo semántico habitual en el porno contemporáneo es la adopción del punto de vista subjetivo del intérprete masculino durante las secuencias<sup>3</sup>, permitiendo la identificación del pasivo (es un decir, pues todos sabemos la maniobra onanista que se encuentra realizando) espectador con ese cuerpo y creando la ilusión de ser él quien mantiene el encuentro sexual. No es baladí que la aplastante mayoría de las secuencias que conforman las series temáticas de empresas como BangBros o Brazzers, distribuidas mediante Internet, estén grabadas en plano secuencia para no desmontar el carácter ilusorio de la obra. Tal y como afirmó Juan Miguel Company (1979: 17) al respecto del dispositivo pornográfico, "su proyecto se basa en el *voyeurismo* de la cámara (del espectador) pretendiendo que la mera mostración –sin apoyadura narrativa, sin la elaboración de un lenguaje– signifique la vivencia".

Existe una motivación más decisiva: grabando el encuentro carnal mediante un reducido número de planos (o, incluso, en un único plano secuencia) y ubicándolo en una sola localización (con disponer de un sofá parece bastar) se reducen drásticamente la edición y postproducción (en muchas ocasiones, ésta se limita a la añadidura de un título introductorio y el copyright al final). Como consecuencia de ello, el *raccord* de miradas que se establece entre los personajes también implica al espectador (indefectiblemente ausente en la secuencia), resquebrajando la cuarta pared y estableciendo la mirada a cámara como habitual recurso afrodisíaco para excitar al espectador. Sin embargo, más que *raccord* de miradas entre los actores, podemos hablar de *raccord* entre genitales o entre el rostro del intérprete y el miembro sexual de su pareja. Esto último es especialmente evidente en los planos en que la actriz de turno practica una felación a su compañero y en la llamada práctica denominada como *glory hole*, en la que la anatomía masculina queda carente de representación a excepción de su miembro sexual, que entra en campo a través de una abertura circular en la pared tras la cual se encuentra el resto del cuerpo del hombre. El experimento más voluntarioso que la industria pornográfica ha llevado a cabo para potenciar el aludido principio de visibilidad óptima y la interacción del consumidor fue realizado por el siempre innovador Paul Thomas con su *Bad Wives* (1997), en la que el espectador podía escoger, en cada una de las veinticuatro secuencias sexuales con que contaba el filme, entre nueve puntos de vista distintos desde el que observar el zarandeo de los intérpretes.

---

<sup>3</sup> El empleo del plano subjetivo en el audiovisual pornográfico (inventado por John Stagliano) daría lugar a un subgénero conocido como *gonzo* por analogía con el tipo de periodismo que recibe el mismo nombre.

### 3.1. Espectacularización y violencia

Construido alrededor de la incuestionable idea del (evidente) contacto físico entre los actores, el cine pornográfico se encuentra, pues, ante el impedimento de hacer gala de efectos infográficos durante las secuencias sexuales, pues desmontarían esa ansiada impresión de realidad. Sin embargo, esta búsqueda de realismo está, de por sí, abocada a un resultado infructuoso y condenada al fracaso, pues, como señaló Juan Miguel Company (1999: 73),

en su potenciación del efecto realidad de la imagen cinematográfica, el cine porno deja de lado la cuestión central que vertebra los modelos canónicos del verismo cinematográfico según el binomio narrativo/representativo: para que exista mimesis debe haber narratividad, y una narratividad fuertemente codificada. El dispositivo del hardcore se basa en una continua potenciación de los elementos descriptivos en detrimento de los aspectos nucleares de la ficción, aquellos que abren o cierran alternativas consecuentes al avance del relato como tal.

Asimismo, la erradicación casi total del uso del preservativo (especialmente palpable si lo comparamos con las grandes producciones de los años noventa, período más sensibilizado en el uso de profilácticos a causa de recientes contagios entre actores) persigue una naturalización del acto sexual que nutre el imaginario propuesto por el género, según el cual no existen las enfermedades venéreas ni los embarazos indeseados. Existen, empero, filmes que emplean sofisticados efectos, como ocurre en *Zazel: The Scent of Love* (Zazel, Philip Mond, 1997) o *Shock* (Michael Ninn, 1996), pero lo que persiguen es lograr una experiencia sensorial (caso del primero) o experimentar la dialéctica entre lo real y lo onírico (sustrato de las fantasías), como ocurre con el filme citado en segundo lugar.

La espectacularización inherente al desarrollo del espectáculo cinematográfico en los últimos años no se encuentra, no obstante, desterrada del discurso pornográfico. Se encuentra en las cada vez más acrobáticas, prácticamente sobrehumanas, posturas con que la pareja de amantes regala al espectador. La plasticidad de los planos de la secuencia actúa también como herramienta productora de placer en el observador/*voyeur*. Existe un segundo aspecto (no siempre presente en todas las producciones) que colabora con el primero en pos de lograr esa espectacularización: el incremento del tiempo dedicado al coito. La duración de éste en el audiovisual pornográfico contemporáneo supera con creces la de las escenas sexuales del porno precedente, hasta el punto de hacer parecer inverosímiles, debido a su brevedad, los coitos del anterior cine pornográfico. Un claro ejemplo de ambas características lo podemos observar en el coito inicial de *The Devil in Miss Jones: The Resurrection* (Paul Thomas, 2010), con una duración de casi treinta minutos durante los cuales unos contorsionistas Kurt Lockwood y Belladonna regalan las más inverosímiles maniobras sexuales al ojo del espectador.

La presencia de prácticas sexuales de marcado contenido violento se ha generalizado en el audiovisual pornográfico contemporáneo. Habríamos de retrotraernos a la década de los setenta, con películas exhibidas en los más recónditos cines del circuito de exhibición *grindhouse* como *Femmes de Sade* (Alex de Renzy, 1976) o *Water Power* (Shaun Costello, 1977), para encontrar filmes X con prácticas sexuales de igual violencia. De entre ellas, dos se han convertido en obligatorias en toda producción pornográfica, especialmente a partir de la proliferación de vídeos *gonzo*: la

eyaculación facial y el sexo anal. La eyaculación del intérprete masculino sobre el rostro de su compañera de escena es, no cabe duda de ello, un acto en que se explicita el dominio y la sumisión de la hembra a los deseos del macho, al mismo tiempo que demuestra la aceptación incondicional de lo más íntimo de la pareja (algo idéntico a lo que sucede con la aparente degustación del semen por parte de la mujer tras la eyaculación en el interior de su boca). La conversión del sexo anal en moneda común del género es un efecto relativamente reciente. En el porno clásico suponía un hecho extraordinario, la excepción a la regla. Hoy en día, se encuentra en la mayoría de escenas profesionales. Algunas actrices, de hecho, convierten su desfloramiento anal en reclamo publicitario para aumentar las ventas del producto.

Estos dos componentes no son las únicas prácticas extremas que se dan en el hiperporno. Así pues, en los últimos años se han generalizado actos sexuales tan agresivos (hemos de hacer notar que la “víctima” casi siempre pertenece al género femenino) como abyectos: *bukkake* (diversos hombres eyaculan sobre el rostro de una mujer o un recipiente, cuyo contenido será ingerido por la mujer al final), *gang bang* (un hombre o mujer mantiene sexo con tres o más individuos, que se van turnando para gozar del cuerpo femenino), *fisting* (la introducción total o parcial de la mano en la vagina o ano de la pareja sexual), lluvia dorada, realización de enemas o el *punishment* más violento. Incluso las parafilias ilegales, como el caso del *snuff*, son ofrecidas al espectador mediante estrategias discursivas que las presentan como reales cuando no son más que el resultado de una construcción y puesta en escena. El espectador, sabedor de que ésta es la única manera de disfrutarlas no quebrantando la ley, firma un pacto tácito con los artífices del producto mediante el que acepta como verídico aquello que sabe perfectamente que es ficticio.

A estas características habría que sumar la emergencia de productos audiovisuales pornográficos interpretados por *amateurs* (o, en su defecto, profesionales que se hacen pasar por tales), ya sea en vídeos grabados por ellos mismos que muestran cómo fornican en la intimidad de su alcoba (emulando las posturas y los comportamientos presentes en los productos profesionales) o la interacción sexual de un intérprete profesional con una persona virgen (en principio) en tales menesteres (*castings* que terminan en una intensiva sesión de sexo, favores sexuales a cambio de dinero, etc.). La creciente demanda de estos productos lleva implícita la búsqueda del consumidor de una belleza corporal alejada del canon predominante en las obras profesionales, plagadas de un *star system* cuyos cuerpos artificiales deben más a la cirugía que a la madre naturaleza (unos cuerpos cada vez más idealizados y asépticos en los que cualquier resto de vello púbico se encuentra terminantemente prohibido), además del morbo que parece generar en el espectador la introducción en la pornografía de una persona inexperta y “corriente”. Tampoco éste es un rasgo nuevo dentro del género, pues el referente que tomaron buena parte de las producciones de esta segunda modalidad fue la serie del célebre Jamie Gillis titulada *On the Prowl* (1989), que también inspiró una magnífica secuencia de *Boogie Nights* (Paul Thomas Anderson, 1997).

### 3.2. Crisis del relato

Román Gubern (2000: 179-180) aseveró que el cine pornográfico era "más que un género narrativo, un género propiamente descriptivo, en el que los aderezos narrativos

son secundarios o irrelevantes". Ante el cada vez mayor desinterés del espectador hacia esa endeble construcción dramática, las productoras pornográficas han optado por dos vías. La primera, la comercialización de escenas sexuales independientes, agrupadas bajo series que poseen en común las prácticas sexuales que en ellas se llevan a cabo o los contextos en que se éstas tienen lugar (el interior de una furgoneta, una entrevista de trabajo, diversos lugares públicos, etc.). Asistimos, pues, al regreso (y a la preeminencia) de la tradicional forma de difusión del cine pornográfico: los *loops* (piezas de corta duración consistentes en la mostración de la interacción fisiológica entre varios intérpretes, de muy común uso en las cabinas de proyección de los *sex shop*). Prácticas que antes sólo conformaban un segmento del encuentro sexual (como la felación o el *handjob*) pueden ahora ser las absolutas protagonistas del vídeo. Si las películas X de antaño poseían, pese a su intento por establecer un eje narrativo, un marcado carácter episódico, el hiperporno lo lleva hasta sus últimas consecuencias. La comercialización de secuencias independientes resulta una ventaja para el consumo a través de Internet, pues permite una mayor rapidez de acceso al visionado del coito al reducir su trama a una breve presentación de la situación (y/o de la actriz), un planteamiento que, por otro lado, persigue la fidelización del consumidor.

Esto ha dado lugar (como ya hemos expuesto previamente) a una suerte de especialización en las más diversas perversiones (en el sentido más freudiano del término) que responde a una estrategia comercial consistente en la personalización de la oferta y la segmentación del público. Los episodios de buena parte de esas series no se dirigen al público en su totalidad, sino a un *target* concreto que busca satisfacer sus fantasías contemplando en pantalla sus fetiches y parafilias. Así pues, la mostración de prácticas consideradas tabú y las más diversas formas de obtención de excitación se han apoderado de la red: abasiofilia, acrotomofilia, agorafilia, bestialismo, coprofagia, fetichismo, hipoxifilia, incesto, onanismo, podofilia<sup>4</sup>,... Si bien estas producciones poseen una funcional caligrafía y nula intencionalidad artística, podemos encontrar gratificantes excepciones si persistimos en el empeño, como, por ejemplo, las obras de Maria Beatty, que poseen un excelente acabado formal e inspirada realización. El consumidor que accede a estas producciones mediante *streaming* en Internet escoge de entre un amplio abanico de posibilidades, cada una de las cuales posee una serie de palabras clave (*tags*) que definen aquello con que el espectador se va a encontrar. Se trata, pues, de un espectador de cine pornográfico más activo y con mayor capacidad de elección que el de épocas precedentes en lo que respecta a la búsqueda de productos que satisfagan sus fantasías. Lamentablemente, hay un aspecto especialmente negativo en todo ello: la capacidad de sorprender al espectador ha sido prácticamente anulada en el cine pornográfico contemporáneo, en contraposición al papel primordial que desempeñaba durante la era dorada del género. Hoy en día, las prácticas sexuales que ofrece un filme X son perfectamente conocidas de antemano por el espectador, al haber sido anunciadas en la somera sinopsis que acompaña la película o pertenecer a una serie en la que se repiten las mismas parafilias de manera sistemática en cada uno de los episodios que la conforman. Los títulos de éstas no dejan lugar para la duda respecto a aquello que acontece durante su metraje: *Anal Teen Holes*, *Doctor*

---

<sup>4</sup> Abasiofilia: excitación del sujeto producida por las personas minusválidas; acrotomofilia: excitación del sujeto producida por las personas con miembros amputados; agorafilia: excitación obtenida mediante la realización de prácticas sexuales en lugares públicos; hipoxifilia: impedir la respiración de la pareja o de uno mismo recubriendo la cabeza con plástico o látex; podofilia: atracción hacia los pies humanos, generalmente femeninos.

*Adventures, Massive Deepthroat, Public Disgrace...* Incluso las productoras de cine X de mayor prestigio (como Private) basan su mayor número de lanzamientos en recopilaciones (bajo un tema en común) de coitos extraídos de varios de sus largometrajes o, en su defecto, grabados para la ocasión. Es el caso de las exitosas sagas de Elegant Angel *Big Wet Asses* y *Big Wet Tits*, con (hasta la fecha) veinte y once entregas, respectivamente, en su haber.

El segundo camino ha sido la manufacturación de lo que se ha tenido a bien denominar como *spoofs* (parodias en clave pornográfica de filmes, series televisivas o videojuegos de gran éxito, práctica de reiterado cultivo dentro del cine porno, pero que en los últimos años ha visto aumentar, todavía más, su ejercicio) o *biopics* porno (en los que los elementos ficticios superan a los verídicos) de la vida de célebres personajes<sup>5</sup> (en ocasiones, históricos y mitológicos). Ambos modos de proceder posibilitan el inmediato reconocimiento del argumento por parte del espectador al tener un referente que forma parte del imaginario social. Se espera que el público rellene en su cabeza las hojas inexistentes de un guión reducido a su mínima expresión. Algunos *spoofs* recientes son *Simpsons: The XXX Parody* (Lee Roy Myers, 2011), *This Ain't Avatar* (Axel Braun, 2010), *Grand Theft Auto: XXX Parody* (Dawn, 2010), y un interminable etcétera. Respecto al cine pornográfico de los noventa, se ha producido el declive de las grandes producciones europeas con esmerado guión que recurrían a contextos de época, como *Le parfum de Mathilde* (El perfume de Mathilde, Marc Dorcel, 1994) o *Stavros* (Mario Salieri, 1999), pues necesitaban de un exiguo presupuesto para erigir una historia dramática que, según parece, poco importa al consumidor casual.

La sorpresa y la estimulación de la imaginación del espectador suponen dos graves carencias en el discurso pornográfico más reciente. La determinación sintagmática del cine pornográfico, donde todo es mostrado con el mayor lujo posible de detalles y proximidad de la cámara, no deja margen a la imaginación. Resulta cuando menos curioso que el cine erótico *softcore* (término enfrentado al *hardcore* o porno duro) también encuentra en los límites de la representación su mayor desventaja: aquello que no puede ser mostrado deberá ser relatado oralmente por los personajes (es por ello que muchos personajes de estos filmes expresan mediante palabras cuán grande fue el orgasmo que experimentaron o las diferentes formas y/o tamaños de los miembros de sus compañeros de cama). Siempre se encuentran honrosas y esforzadas excepciones que intentan aportar argumentos seriamente contruidos o llevar a cabo experimentos narrativos, como es el caso (por nombrar tan sólo un par de ejemplos) de *Hasta que el sexo nos separe* (Roberto Valtueña, 2011) o *La orina y el relámpago* (Pablo y Ramiro Lapiedra, 2004), desequilibrada simbiosis entre la pornografía más sórdida y el discurso autoral.

### 3.3. Pornografía destinada al público femenino

La producción de corte pornográfico dirigida al público femenino ha experimentado un exponencial crecimiento en los últimos años, culminado con el arrollador éxito literario de *Cincuenta sombras de Grey* (*Fifty Shades of Grey*, E.L. James, 2011), tímida aproximación a los placeres sadomasoquistas destinada a un público no

---

<sup>5</sup> Buena parte de la filmografía X de Joe D'Amato se sustentó en esta práctica.



familiarizado con tal práctica sexual<sup>6</sup>. En nuestro país, el cine de Erika Lust es el mejor exponente de este modo de representación alternativo al hegemónico. Formalmente exquisito (con reminiscencias plásticas de la obra de Andrew Blake), sus ficciones, protagonizadas por (y dirigidas a) jóvenes de clase media (solteros o matrimonios con descendientes), abogan por las situaciones cotidianas y unos conflictos dramáticos y fantasías sexuales más verosímiles (y menos falocráticas). Lust (autora del libro *Porno para mujeres*, en el que desgrana las diferencias entre la pornografía dirigida a varones y la que ella produce) ha logrado que una de sus creaciones, *Cabaret Desire* (2011), haya sido comercializada en grandes superficies por la editora especializada en cine de autor e independiente Cameo Media. No obstante, se trata de la versión *softcore* del filme, pues para poder visionar la *hardcore* es necesario que ésta sea descargada a través de Internet mediante un código que contiene la versión comercial.

La producción pornográfica destinada al consumidor femenino pone un mayor énfasis en la puesta en escena (los interiores en las películas de Lust están meticulosamente decorados para transmitir estados de ánimo al espectador), la edición y planificación de las escenas sexuales, el uso de la música como sensual complemento para las imágenes (la selección de temas puede ser verdaderamente variada en estilos) y el vestuario de los intérpretes, tanto masculinos como femeninos.

La creciente demanda de estos productos ha ido acompañada por la emergencia de los primeros eventos públicos dedicados a su exhibición y reflexión, como la muestra “Cine y Sexo, la Mirada Femenina”, organizada por el colectivo Ensamble Húmedo y celebrada en Ciudad de México y Guadalajara en agosto de 2012.

### 3.4. Pornografía de la violencia

Cuando las tropas aliadas y soviéticas consiguieron abatir a las alemanas y abrir las puertas de los campos de exterminio nazis, no dudaron en filmar el indescriptible horror que allí encontraron y someter al resto de la humanidad a la impúdica exposición de esas sobrecogedoras imágenes mediante una suerte de “pedagogía del horror” –en palabras de Vicente Sánchez-Biosca (2006: 143)– que perseguía unos fines catárticos en el resto de la población occidental, con la expectativa de que no se volviese a permitir su repetición. Susan Sontag llamó la atención sobre el peligro latente que la exposición reiterada a estas imágenes conllevaba: “Una vez que se han visto tales imágenes, se crea la incitación a ver más. Y más” (Sontag, 1981: 30). El corrupto ojo humano podía demandar más contenidos violentos, ávido de sensaciones extremas.

La cada vez mayor abundancia de imágenes de inusitada violencia en la red o en las salas de exhibición cinematográfica –piénsese en el llamado *torture porn*, puesto de moda gracias a filmes como *Hostel* (Eli Roth, 2005) o la saga iniciada con *Saw* (James Wan, 2004)– parece dar la razón a Arendt. Los dos primeros episodios de la serie *Guinea Pig –Devil’s Experiment* (Ginî piggu: Akuma no Jikken, Satoru Ogura, 1985) y *Flowers of Flesh and Blood* (Ginî piggu 2: Chiniku no hana, Hideshi Hino, 1985)– son un cristalino ejemplo de ello, pues simulan ser auténticas grabaciones *snuff* en las que

---

<sup>6</sup> Nada nuevo hay bajo el sol: recordemos la publicación en 1954 de la también exitosa *Historia de O* (Histoire d’O), escrita por Anne Desclos bajo el seudónimo de Pauline Réage.

se tortura, mutila y asesina sendos cuerpos femeninos, actos que la cámara recoge obscenamente con todo lujo de detalles.

La trilogía conformada por *August Underground* (2001), *August Underground's Mordum* (2003) y *August Underground's Penance* (2007) –firmadas todas ellas por Fred Vogel– posee una excusa argumental tan endeble como la mostración de las fechorías que un grupo de psicópatas lleva a cabo, crímenes que los desequilibrados registran en vídeo como si se tratara de aventajados alumnos del Henry Lee Lucas de *Henry: Portrait of a Serial Killer* (Henry: retrato de un asesino, John McNaughton, 1986). No resulta extraño que los mismos artífices de esta execrable saga reincidieran en la pornografía de la violencia con *Murder Collection V.1* (2009), recopilación de grabaciones de supuestas muertes reales que enlaza sus producciones con la más popular serie que comenzó *Faces of Death* (John Alan Schwartz, 1980).

Muchos de estos productos, que pretenden hacerse pasar por cintas *snuff* reales, poseen la misma gramática que la pornografía convencional. La obscena cercanía de aquellos planos en que se nos muestra la carne siendo cortada o flagelada es equivalente a la que nos suministra la escala que poseen los insertos del cine pornográfico que recogen el encuentro de genitales de los intérpretes. La abismal (y notoria) diferencia entre la pornografía de la violencia y su equivalente de carácter sexual radica en que la segunda se sustenta en la veracidad del encuentro sexual mostrado, mientras que la primera (especialmente en sus casos más extremos) no puede hacerlo sin rebasar la legalidad. En ambas, no obstante, se asiste a una puesta en escena que a duras penas consigue encubrir su frustrante naturaleza artificial...

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COMPANY, Juan Miguel (1979): “El dispositivo pornográfico. Bases para un análisis”, en *Contracampo*, nº 5, 1979, pp. 13-18.
- (1999): “Cuerpo de luz ofrecido. Ayer y hoy del cine pornográfico”, en *Estudios: revista de investigaciones literarias*, nº 13, 1999, pp. 71-78.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1999): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- GUBERN, Román (2000): *El eros electrónico*, Madrid, Taurus.
- (2005): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas. Edición revisada y ampliada*, Barcelona, Anagrama.
- HARDY, Simon (2008): “The Pornography of Reality”, en *Sexualities* 11, 2008, pp. 60-64.
- LUST, Erika (2008): *Porno para mujeres*, Barcelona, Melusina.
- PATTERSON, Zabet (2004): “Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era”, en WILLIAMS, Linda (ed.): *Porn Studies*. Durham, Duke University Press, pp. 104-124.

QUINN, James F., y FORSYTH, Craig J. (2005): "Describing Sexual Behavior in the Era of the Internet: A Typology for Empirical Research", en *Deviant Behavior*, nº 26, 2005, pp. 191-207.

RIMMER, Robert H. (1984): *The X-Rated Videotape Guide*, New York, Arlington House.

SABO, Anne G. (2007): "A Vision of New Porn: How Women Are Revising Porn to Match a Time of Greater Gender Equality", en KNUDSEN, Susanne V., LÖFGREN-MÅRTENSON, Lotta, y MÅNSSON, Sven-Axel (eds.): *Generation P? Youth, Gender and Pornography*, Copenhagen, Danish University of Education Press, pp. 221-237.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine de historia, cine de memoria*, Madrid, Cátedra.

SONTAG, Susan (1981): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.