

## Notas sobre pornografía expandida

Por Fabián Giménez Gatto \*

**Resumen:** El presente trabajo propone una definición operacional de pornografía expandida a partir de una serie de textos sexualmente explícitos que problematizan, a partir de su propia materialidad significativa, las formaciones discursivas que, históricamente, han enmarcado a la imagen pornográfica oponiéndola, estructuralmente, a la imagen artística. Esta intervención pretende, entonces, abordar estos fenómenos de problematización presentes en el campo expandido de lo pornográfico, a través del análisis de algunos cortometrajes del colectivo polonés *Suka Off*, en particular, aquellos producidos, a partir del 2008 en el marco de *Inside Flesh*, su proyecto videográfico XXX. Porno-ficción es un neologismo que me gustaría sugerir a fin de conceptualizar los textos de *Inside Flesh* en términos de una deriva de lo pornográfico en la visualidad contemporánea, el pasaje de la utopía de una documentalización o registro realista del sexo a una ficcionalización del cuerpo y sus placeres.

**Palabras clave:** pornografía alternativa, pornografía de autor, pornografía expandida, porno-ficción, placeres apócrifos.

**Resumo:** Este artigo propõe uma definição operacional de pornografia expandida a partir de uma série de textos sexualmente explícitos que problematizam, a partir de sua própria materialidade significativa, formações discursivas que historicamente têm enquadrado a imagem pornográfica contrastando-a, estruturalmente, à imagem artística. Esta intervenção visa, em seguida, abordar esses fenômenos de problematização presentes no campo expandido do pornográfico, através da análise de alguns curtas-metragens do coletivo polonês *Suka Off*, particularmente aqueles produzidos a partir de 2008 sob o marco de *Inside Flesh*, seu projeto de vídeo XXX. Porno-ficção é um neologismo que eu gostaria de sugerir para conceituar os textos de *Inside Flesh* em termos de uma derivação do pornográfico na visualidade contemporânea, a passagem da utopia de uma documentação ou registro realista do sexo para uma ficcionalização do corpo e de seus prazeres.

**Palavras-chave:** pornografia alternativa, pornografia de autor, pornografia expandida, porno-ficção, prazeres apócrifos.

**Abstract:** This article posits an operational definition of pornography based on a series of sexually explicit texts that problematize the discursive formations that have historically framed the opposition between the pornographic and the artistic image due to their significant materiality. These issues are subsequently addressed through the analysis of short films from the Polish collective *Suka Off*,

in particular the ones produced within the framework of *Inside Flesh*, the XXX video project that began in 2008. Porno-fiction is a neologism that I suggest to conceptualize the *Inside Flesh* texts in terms of a drift of the pornographic in contemporary visuality, that is, the passage from the utopia of a documentary or realistic recording of sex to a fictionalization of the body and its pleasures.

**Key words:** alternative pornography, author's pornography, expanded pornography, porno-fiction, apocryphal pleasures.

*Y debemos pensar que quizás un día, en otra economía de los cuerpos  
y los placeres, ya no se comprenderá cómo las astucias de la  
sexualidad, y del poder que sostiene su dispositivo, lograron  
someternos a esta austera monarquía del sexo, hasta el punto de  
destinarnos a la tarea indefinida de forzar su secreto y arrancar a esa  
sombra las confesiones más verdaderas.*

(Michel Foucault)

## 1.

En las últimas tres décadas, el dispositivo pornográfico ha experimentado, gracias a la emergencia de subgéneros como el porno *amateur* —a principios de los ochenta—, el *gonzo* —a partir de los noventa— y el *altporn* —en los inicios de la primera década del siglo veintiuno—, una vertiginosa potenciación de su lógica confesional. Si bien fenómenos disímiles, tanto el porno *amateur*, el *gonzo* y el *altporn*, funcionan bajo una misma retórica de la autenticidad; cada uno, a su manera, encarna el cándido deseo de arrebatarle al sexo sus “confesiones más verdaderas” (Foucault, 1989: 193-194).

En el caso del porno *amateur*, nos enfrentamos a una estrategia de sustracción, es decir, la ausencia de edición, iluminación especial, música incidental, maquillaje, filtros, sets, excusas argumentales y, lo que es más importante, de actores profesionales, producirá una especie de grado cero de la representación pornográfica, generando una suerte de “efecto de lo real”, habitualmente asociado a la representación de sexo real, entre personas

reales, en lugares reales. En este sentido, el exhibicionismo, lo casero, lo artesanal, lo anónimo y lo no comercial, serán los signos por excelencia del porno *amateur*. Algo así como una prefiguración del voto de castidad de Dogma 95, el porno casero insuflará algo de realismo en el panorama pornográfico de los ochenta.

Por su parte, el *gonzo*, desde 1989 hasta nuestros días, hará de esta fórmula un producto perfectamente comercializable, producido por profesionales de la industria pornográfica, artesanos del *POV*, quienes, videocámara en mano, llevarán las pretensiones realistas del porno *amateur* todavía más lejos, gracias a las convenciones representacionales del periodismo *gonzo*, ahora en clave sexualmente explícita. Pioneros como Ed Powers, John Stagliano y Seymore Butts, producirán representaciones que juegan con lo inmediato y lo inmersivo, a partir del uso y abuso de los primeros planos, las tomas sin cortes, el plano subjetivo y la narración en primera persona.

Más allá de estos aspectos formales —que hacen del *gonzo* una codificación pornográfica fácilmente identificable, brutalmente transparente y de una legibilidad aparentemente absoluta— valdría la pena mencionar algunos *tropos* que puntúan esta retórica de la autenticidad. Esta obsesión por lo real, heredada del porno *amateur*, ha llevado al *gonzo* a ampliar su repertorio e incluir prácticas sexuales no muy frecuentes o habituales en la pornografía *mainstream* (extreme anal, fisting, gagging, enemas, vomiting, urination). Ante las dificultades escópicas para capturar de manera verosímil el placer de las actrices, se ha optado por algo mucho más sencillo: el registro de prácticas extremas y sus efectos en el cuerpo femenino. Pareciera que algunos directores, siguiendo los pasos del infame Max Hardcore, han tirado la toalla a la hora de intentar representar el orgasmo femenino, sustituyéndolo, metonímicamente, por una serie de intensidades que recorren los cuerpos y producen reacciones fisiológicas fácilmente registrables en video, al menos, en términos topológicos e hidráulicos: dilataciones, sofocamientos, arcadas,

vómitos, lágrimas... Todo esto aderezado con cierta dosis de abuso verbal y físico, humillaciones y misoginia.

En el otro extremo del espectro, la pornografía alternativa —un fenómeno esencialmente digital, vinculado a la imagen electrónica, la Web 2.0 y las comunidades en línea— desplegará, desde hace más de una década, representaciones del cuerpo y sus placeres que intentan desmarcarse de aquellas producidas por las tendencias dominantes del dispositivo pornográfico. En este sentido, frente a la misoginia rampante de buena parte del *gonzo* y del porno extremo, el porno alternativo se presenta como “women-friendly” (amigable con las mujeres), alejado de las formas de explotación características de la industria y vinculado a una suerte de empoderamiento femenino, a partir de representaciones y autorrepresentaciones que apuntan a la producción de formas de subjetivación erótica y no de objetivación pornográfica. De esta forma, un número importante de productoras de *altporn* pretenden, al menos discursivamente, ubicarse bajo el cobijo del feminismo pro-sexo, el porno feminista, *queer* y transgénero, posicionándose como la versión “más auténtica” de las formas de agenciamiento femenino al interior del multifacético universo de la pornografía digital. Resulta asombrosa la manera en que la retórica de la autenticidad subsiste, reinventándose como una nueva porno-tecnología del yo y entrando en simbiosis con las coartadas de este nuevo subgénero, ya no bajo la lógica de lo casero (en clave *amateur*) o de lo extremo (en clave *gonzo*), sino de lo expresivo (en clave *indie*).

En términos de contenido representacional, los modelos corporales se alejarán de las convenciones de la pornografía *mainstream*, es decir, de los estereotipos californianos de belleza femenina: largas cabelleras rubias, cuerpos delgados, caucásicos, bronceados, tonificados y siliconados y, en cambio, se apostará por *looks* prácticamente ausentes en el espacio pornoutópico, provenientes, principalmente, de subculturas urbanas. De esta forma, el *altporn* desplegará un variopinto catálogo de *clichés* corporales provenientes de diversas tribus

urbanas: *punks, goths, emos, ravers, hipsters, hippies, geeks, nerds*, etc. Por otra parte, esta reconfiguración del cuerpo pornográfico hará de ciertas modificaciones corporales (en particular, tatuajes, perforaciones y cabellos teñidos de colores) los *tropos* de su estética alternativa, convirtiéndolos en sus signos más pregnantes, de mayor fuerza identitaria.

Las modulaciones visuales del *altporn*, como subgénero pornográfico, son tan variadas como la pluralidad de subculturas de las que se apropia, cubriendo registros representacionales diversos (por ejemplo, en sus vertientes *softcore* y *hardcore*), sin embargo, un objeto paradigmático, en términos de análisis, podría ser el sitio electrónico *Suicide Girls*. Fundado por Selena Mooney (aka Missy Suicide) y Sean Suhl (aka Spooky) en septiembre de 2001, *Suicide Girls* es una de las referencias obligadas en la mayoría de las investigaciones sobre subculturas eróticas y pornografía alternativa. Si bien el sitio no es el primero, ni el más alternativo, de los sitios *altporn*, se ha convertido en uno de los más populares y financieramente más lucrativos, constituyéndose, luego de más de diez años de existencia, en la forma más comercial y normalizada de porno alternativo.

La idea de una “belleza redefinida” a fuerza de tatuajes y perforaciones, una “belleza alternativa”, opuesta a la artificialidad quirúrgica presente en los estándares de belleza pornográfica, parece ser el *leit motiv* de esta nueva encarnación de la tan manida retórica de la autenticidad, ahora, en clave de empoderamiento erótico, expresividad, personalización y fotografía *softcore*. Esta serie de dicotomías presentes en estas nuevas manifestaciones del erotismo merecerían ser revisadas críticamente, es decir, intentar deconstruir ciertas falacias expresivas al interior de la discursividad alternativa, reconociendo el carácter convencional y codificado de *toda* modificación corporal, cuestionando, de esta forma, la supuesta expresividad *sin* mediaciones de algunas prácticas corporales y sus representaciones (auténticas) sobre otras (inauténticas, artificiales).

## 2.

Los *sets* fotográficos del sitio electrónico *Suicide Girls* se ubican, estilísticamente hablando, en lo que podríamos llamar —retomando la expresión de Dian Hanson— la nueva fotografía erótica. En este sentido, sus imágenes están más cerca del erotismo que de la pornografía, o bien, más cercanas al *softcore* o porno suave que al *hardcore*. Es decir, las fotografías se enmarcan en los códigos representacionales del desnudo, iteraciones de las poses y encuadres clásicos de las formas más convencionales de representación del cuerpo femenino. En general, las modelos posan en solitario y la diégesis de las series recorre un proceso progresivo de desnudamiento, a la manera de un *striptease* o un espectáculo de *burlesque*. Por otra parte, la desnudez es casi siempre parcial y los desnudos totales evitan religiosamente los *beaver shots* o el *split beaver*, inscribiéndose, de esta forma, en el terreno políticamente correcto de la fotografía *pin-up*, sometida a un nostálgico reciclaje posmoderno.

Las alusiones a los placeres solitarios son recurrentes, sin embargo, las representaciones del auto-erotismo femenino no van más allá de los lugares comunes a los que nos tiene acostumbrados la fotografía erótica. En el caso de series que incluyen dos o más modelos, las alusiones sáficas son casi la norma, pero se limitan a la puesta en escena de prácticas eróticas confinadas al histrionismo de las *lipstick lesbians*, besos, abrazos y caricias bajo la modalidad del sexo simulado. Por otra parte, las prácticas heterosexuales —si es que existen— permanecen invisibles; este gineceo pornoutópico no tolera, en su espacio representacional, la presencia masculina. En este sentido, la elipsis de cualquier referencia a los números sexuales (Williams: 1999) característicos de la discursividad pornográfica, paralela a un elegante tratamiento de la desnudez femenina, otorga al sitio un aura de artisticidad poco frecuente al interior de la industria del entretenimiento para adultos, convirtiéndolo en una actualización, más o menos sofisticada, de la fotografía licenciosa del siglo diecinueve. Un snobismo pornográfico que, más que

proponer una alternativa ante sus versiones más extremas, recicla sus victorianos orígenes fotográficos, aderezándolos con modificaciones corporales, buen gusto y buenos modales.

Parfraseando a McLuhan, el tatuaje es el masaje, el pornograma por excelencia del universo escópico del porno alternativo. Es decir, si los subgéneros del porno responden a la iteración obsesiva de una práctica sexual o parafilia en la determinación de los límites de su universo discursivo, pareciera que el *altporn* prescinde alegremente de lo sexual, haciendo de la modificación corporal la zona erógena por excelencia, la fuente de todo placer visual, bajo una lógica de la distinción que es, más que nada, una cuestión de piel, de ornamentación corporal. Esta desnudez segunda —puntuada por tinta, metal y tintes de cabello— es modelada, dócilmente, a partir de la actualización de una reserva de gestos, poses y posturas provenientes de las convenciones representacionales del *pin-up* y de la fotografía *cheesecake*. El *aggiornamento* alternativo de estas formas fuertemente codificadas de imaginería erótica se remonta, al menos, a la fotogenia de Bettie Page durante la década de los cincuenta, así como a su renacimiento, como objeto de culto, de la mano de figuras como Dita Von Teese, desde inicios de los noventa. Esta sensibilidad retro y salvajemente citacional parece dejar poco espacio para la experimentación, produciendo, en cambio, un erotismo bastante derivativo, afectado y previsible, en la mejor tradición de la feminidad como mascarada: una sensualidad fríamente calculada a través de gestos estereotipados, poses afectadas, lánguidas miradas a la cámara, formas de coquetería cercanas a lo cursi, es decir, pura performatividad fotográfica. Quizás ahí radique el encanto, un poco ingenuo e infantil, de las *Suicide Girls*.

A estas alturas, cabría preguntarse qué hay de alternativo en este universo imagístico que constituye, querámoslo o no, el objeto visual paradigmático del *altporn*, su figura más canónica hasta la fecha. No demasiado. No hay muchas diferencias, en términos representacionales, entre una *playmate* y una

*suicidegirl*, aparte de una serie de significantes de lo alternativo inscritos en el cuerpo de la segunda. Más que una ruptura, creo que existe una línea de continuidad, parecidos de familia más que evidentes, entre las formas más amables de pornografía *softcore* y el porno alternativo, al menos, en sus encarnaciones más populares y estandarizadas.

Por otra parte, en el terreno de la representación sexualmente explícita y de la imagen movimiento —en películas de directores como Eon Mckai (<https://www.imdb.com/name/nm1823262/>), Joanna Angel (<https://www.joannaangel.com/en>), Lew Xypher (<https://www.imdb.com/name/nm3397155/>), Kimberly Kane (<https://www.kanearmy.com>) y Rob Rotten (<http://www.punxproductions.com>), por ejemplo—, el *altporn* tampoco planteará diferencias significativas con respecto a su contraparte *mainstream*. Más allá del *look* alternativo de la mayoría de sus actrices y, en menor medida, de sus actores, algunos efectos de edición, ciertas dosis de narrativa más o menos afortunadas y algunas secuencias de enlace visualmente atractivas, los números sexuales son tratados, en términos fílmicos, de manera bastante convencional, respondiendo a las fórmulas genéricas del canon pornográfico (Williams, 1999): frecuentes y poco imaginativos planos genitales (*meat shots*), largas secuencias sin editar y los infaltables registros de la eyaculación masculina externa (*money shots*), forman parte, lamentablemente, de su reducido léxico visual. Ante este panorama, quizás debamos explorar otros gradientes de lo alternativo al interior del dispositivo pornográfico, cartografiar otras variables de intensidad, ya no cosméticas sino estéticas.

### 3.

Las propuestas cinematográficas de los pornógrafos JacktheZipper (<http://jackthezipper.com>) y Andrew Blake (<http://www.andrewblake.com>) constituyen un buen punto de partida a la hora de intentar visualizar las potencialidades de una pornografía de otro modo. A pesar de sus diferencias,



ambos directores comparten, además de una amistad, una misma fascinación por la experimentación formal; sus películas, pornográficas por donde se las mire, insuflan, sin embargo, una bocanada de aire fresco sobre nuestros lúbricos placeres escópicos, constituyendo, quizás, la prefiguración de inéditas estrategias representacionales, esbozando, tal vez, las condiciones de posibilidad para la emergencia de nuevas líneas de visibilidad al interior del dispositivo pornográfico.

Con una docena de películas, grabadas en el transcurso de diez años, el *corpus* videográfico del director neoyorquino JacktheZipper podría considerarse como uno de los discursos fundacionales del *altporn*, una referencia obligada en la genealogía de la pornografía alternativa, aún por escribirse. *StuntGirl* (2004), su opera prima, así como *Stuntgirl 2* (2004), *Squealer* (2005), *Blacklight Beauty* (2006), *Razördolls* (2006), *Fuck the World* (2008), *King Cobra* (2008), *Live New Girls* (2008), *Enter the Peepshow* (2009), *Xero* (2010), *Cannibal Queen* (2011) y *Killers* (2013), constituyen ejemplos puntuales, casos clínicos, de una suerte de paradoja pornográfica: las *formas* representacionales (composición, ritmo, estilo) importan tanto como el *contenido* representacional (sexo explícito). El signo pornográfico exhibe, simultáneamente y en un delicado equilibrio, tanto su materialidad significativa como sus significados *de rigueur*. En este preciso punto, en esta visibilización de la dimensión significativa de la visualidad pornográfica, se encuentra la radicalidad de lo alternativo. O, para decirlo de una forma brutalmente semiológica, la pornografía alternativa será una práctica significativa, es decir, estética, o no será.

Hagamos, entonces, un breve esbozo de algunos rasgos que configuran la fisionomía de un estilo, ciertos signos que evocan una estética particular, a través de una serie de efectos asociados a un nombre propio, o en este caso, a un seudónimo, JacktheZipper. En principio, una sofisticación y complejidad visual apabullante, altos valores de producción y una cuidada posproducción, bandas sonoras muy por encima de los estándares del género, montajes

vertiginosos contrapunteados con largos planos secuencia, una diégesis mínima pero efectiva, interesantes secuencias de enlace y un tratamiento bastante creativo de los números sexuales, tomas en picado y contrapicado así como encuadres bastante inusuales en el registro pornográfico, efectos visuales como la cámara lenta o la aceleración, imágenes levemente distorsionadas gracias al uso de objetivos gran angulares, colores saturados, secuencias en blanco y negro, monocromías y una iluminación exquisita y variada —que abandona, por momentos, la luz blanda y explora el abanico de posibilidades de la luz dura, el contraluz, la oscuridad y el claroscuro, recursos prácticamente ausentes en la representación pornográfica—, son algunos de los signos de su estética alternativa.

En un apresurado ejercicio de pornografía comparada, no sería difícil encontrar en el trabajo de JacktheZipper ciertas resonancias del estilo *punk rock* del fotógrafo Bob Coulter, una de las figuras más representativas del *altporn*. O bien, cierta afinidad electiva con el *glamour* erótico de Andrew Blake, considerado por algunos críticos como “el Helmut Newton del porno”, sobretodo, a la luz de algunas de sus películas más recientes: *Aria* (2001), *Justine* (2002), *Dollhouse* (2003), *Flirts* (2005), *House Pets* (2008), *Paid Companions* (2008), *Voyeur Within* (2009) y *Sex Dolls* (2010), por nombrar algunas. Mismas que podrían leerse, también, como expresiones de esta estética alternativa, muy en sintonía con las estrategias metapornográficas, preciosistas y estetizantes, del fotógrafo Tony Ward, en particular, aquellas publicadas en sus libros *Orgasm* y *Orgasm XL*, del 2000 y del 2002, respectivamente.

Obviamente, esta suerte de enmarcado de la estética alternativa, a partir de un puñado de pornógrafos y algunas prácticas significantes que podemos asociar a ellos, no sería posible sin la puesta en marcha, en su sentido foucaultiano, de la “función autor” (Foucault, 2010), sin los efectos de sentido propios de lo que podríamos llamar estilo. Quizás, la pornografía alternativa, tal como hoy la

conocemos, no sea más que una coartada teórica que nos permitirá cartografiar, en un futuro no muy lejano, el espacio visual de un nuevo subgénero pornográfico probablemente mucho más interesante, gracias a su carácter periférico y subversivamente oximorónico: la pornografía de autor.

#### 4.

Parafraseando un célebre texto de Rosalind Kraus (1988: 68), discurrir sobre lo que podríamos llamar pornografía expandida tal vez no sea otra cosa que intentar problematizar una serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría moderna de pornografía. En este sentido, mi acercamiento al campo expandido de lo pornográfico está signado por el deseo de cartografiar una suerte de deriva en las líneas de visibilidad del dispositivo de la sexualidad en occidente, es decir, un rebasamiento de las regularidades discursivas, de las oposiciones estructurales y de las exclusiones que brindan legibilidad e inteligibilidad a la pornografía como género.

Es en el horizonte de este desbordamiento, de este enloquecimiento de la maquinaria pornográfica, donde se trazan los contornos líquidos del campo expandido de lo pornográfico, donde la imagen sexualmente explícita, más allá de las prácticas discursivas y no discursivas que intentan enmarcarla, es atravesada por la metáfora deleuzeana del diluvio.

Una sociedad sólo le teme a una cosa: el diluvio. No le teme al vacío. No le teme a la penuria ni a la escasez. Sobre ella, sobre su cuerpo social, algo chorrea y no se sabe qué es, no está codificado y aparece como no codificable en relación a esa sociedad. Algo que chorrea y que arrastra esa sociedad a una especie de desterritorialización, algo que derrite la tierra sobre la que se instala. Este es el drama. Encontramos algo que se derrumba y no sabemos qué es. No responde a ningún código, sino que huye por debajo de ellos (Deleuze, 2005: 20).

Esta lubricidad de los signos del sexo, este escurrimiento de la visibilidad de lo sexual, chorreando, transversalmente, en diferentes registros representacionales, conforma, creo yo, nuestro diluviano drama pospornográfico. Lamentablemente, en plena normalización de lo pornográfico y a pesar de una vertiginosa pornificación de la cultura, la pornografía expandida continúa siendo, como en sus orígenes, bastante incómoda y perturbadora, no tanto por sus contenidos sexualmente explícitos sino por su insumisa inclasificabilidad, por sus gradientes de subversión con respecto a las tradicionales categorías para pensar lo pornográfico, desplegadas, canónicamente, a partir de una serie de cansinas dicotomías: arte/ no-arte, sexo simulado/ sexo real, actuación/ performance, fruición estética/ interés lascivo, contemplación/ consumo masturbatorio, ficción/ documento, metafóricidad/ literalidad, narración/ mostración, modos de representación/ contenidos representacionales, por sólo mencionar las más manidas.

Ahora bien, pareciera que la noción de pornografía expandida desbarata, a la manera de una figura de lo Neutro (Barthes, 2004: 51), la oposición entre arte y pornografía, permitiéndonos explorar, en cambio, continuidades, zonas de vecindad, hibridaciones, afinidades electivas y aires de familia. Me parece que la categoría de cine de arte *hardcore* (*hard-core art film*), acuñada por Linda Williams en su libro *Screening Sex*, es una elegante conceptualización de una modulación singular, de un cuadro específico, en la vasta sintomatología de una pornografía expandida. “Las películas de arte *hardcore* pueden ser agresivas, violentas, humillantes, desesperadas, alienantes, tiernas, amorosas, juguetonas, jubilosas, e incluso aburridas, pero son películas de arte que enfáticamente no rehúyen del contenido sexual explícito” (Williams, 2008: 260). De esta forma, el concepto propuesto por Williams problematiza algo que — desde *El imperio de los sentidos* (Nagisa Oshima, 1976), pero sobretudo a partir de la década pasada— se hace bastante visible en la gran pantalla pero permanece invisibilizado, más o menos indecible o impensado, en la teoría y la

crítica cinematográfica, esto es, la oximorónica irrupción, al interior del espacio audiovisual del cine de arte, de imágenes sexualmente explícitas.

A partir de una serie de trastocamientos de la oposición estructural arte/pornografía y de las exclusiones que, a manera de inconsciente óptico, suelen acompañarla, el concepto de cine de arte *hardcore* nos permite dar cuenta de un universo cada vez mayor de largometrajes que conjugan, por momentos, lo mejor de los dos mundos. Es decir, textos fílmicos capaces de articular, en un delicado equilibrio, la función-autor y la representación explícita de lo sexual, como por ejemplo: *Intimacy* (Patrice Chéreau, 2001); *Le pornographe* (Bertrand Bonello, 2001); *Ken Park* (Larry Clark y Ed Lachman, 2002); *The Brown Bunny* (Vincent Gallo, 2003); *Anatomie de l'enfer* (Catherine Breillat, 2004); *9 songs* (Michael Winterbottom, 2004), *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, 2005); *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006); *Nymph()maniac* (Lars Von Trier, 2013); y por último, pero no menos importante, *Love* (Gaspar Noé, 2015). Esta apresurada enumeración, para nada exhaustiva, responde a una especie de idiosincrásico *top ten* y refleja, como diría Baudrillard, más una cuestión de preferencias que de referencias, un puñado de coordenadas fílmicas para esbozar, a manera de constelación, ciertos hitos de una incipiente genealogía del cine de arte *hardcore*.

Pero esa es otra historia. Lo que me interesa es ensayar, a manera de preludeo genealógico, una definición operacional de pornografía expandida a partir de una serie de textos sexualmente explícitos que problematizan, a partir de su propia materialidad significativa, las formaciones discursivas que, históricamente, han enmarcado a la imagen pornográfica oponiéndola, estructuralmente, a la imagen artística. Esta intervención pretende, entonces, abordar estos fenómenos de problematización presentes en el campo expandido de lo pornográfico, a través del análisis de algunos cortometrajes del colectivo polonés *Suka Off* (<http://www.sukaoff.com>), en particular, aquellos

producidos, a partir del 2008, en el marco de *Inside Flesh* (<http://insideflesh.blogspot.com>), su proyecto videográfico XXX.

## 5.

Los cortometrajes experimentales recogidos, hasta la fecha, en tres DVD — *Carnal Fluidity* (2008), *Red Noise* (2010) y *Possessions* (2012)—, así como otros cortos más recientes, accesibles en línea, tales como *Stockholm Syndrome* (2013), *16 Floors* (2013), *Por/n/oise 03* (2014), *Ancient Games* (2014) e *Hypnos* (2015) —resultado de la colaboración de la pareja de artistas polacos Sylvia Lajbig y Piotr Wegrzynski (aka BFV) al interior del proyecto *Inside Flesh*, la faceta videográfica y sexualmente explícita de su producción audiovisual y performática bajo el nombre de *Suka Off*— constituyen, a mi entender, una de las manifestaciones más radicales, complejas e interesantes de porno-ficción. “Sueño con producciones de cine independiente que combinen videoarte, pornografía y ciencia ficción. Algo así como *Flex* de Cunningham o *Exercise of Steel* de Caro” (Wegrzynski y Wilde, 2013: s/p).

Porno-ficción es un neologismo que me gustaría sugerir a fin de conceptualizar los textos de *Inside Flesh* en términos de una deriva de lo pornográfico en la visualidad contemporánea, el pasaje de la utopía de una documentalización o registro realista del sexo a una ficcionalización del cuerpo y sus placeres. Es decir, representaciones gráficas de lo sexual que operan ya no en el registro indicial del documento sino en el registro simulacral del artificio, actualizando, bajo el lema de una nueva visión del porno, la demanda foucaultiana de “crear placeres nuevos” (Foucault, 1999: 421). Los placeres escópicos, propios del consumo pornográfico, se convierten en pospornográficos placeres apócrifos, intensidades que, como diría Foucault a propósito de la práctica no genitalizada del *fist fucking*, son el resultado de “extraordinarias falsificaciones del placer” (Foucault, 1988: 34). Vislumbro, en estas extraordinarias fabricaciones de placeres contrahechos, chorreando entre oscuras traducciones, los signos

enfáticos de la porno-ficción, apócrifos placeres que problematizan el estatuto ontológico de lo pornográfico, como un discurrir verdadero, como una representación transparente e hiperreal, de lo sexual.

Recordemos a Jean Baudrillard, pero sin olvidar a Foucault, cuando caracterizaba a la visualidad pornográfica a partir de una maníaca obsesión por lo real: “El único fantasma en juego en el porno, si es que hay uno, no es el del sexo, sino el de lo real, y su absorción, absorción en otra cosa distinta de lo real, en lo hiperreal” (Baudrillard, 1993: 33). Frente al imperativo de máxima visibilidad del porno, es decir, la visión de un sexo perfectamente iluminado, la porno-ficción apuesta, en cambio, por los claroscuros de la seducción, por el juego de las apariencias con lo real, pasaje de un sexo naturalizado, normalizado a fuerza de confesiones fisiológicas, a un sexo fuertemente ritualizado, desnaturalizado podríamos decir, puesta en escena del sexo como artificio, invención de artilugios libidinales que operan más allá de la verosimilitud pornográfica.

Una cosa es segura, los cortometrajes porno-ficcionales de *Inside Flesh*, subvierten, cada uno a su manera, el crudo realismo pornográfico. *Carnal Fluidity* explora las potencialidades del latex líquido como metáfora del placer femenino, *Red Noise* pone en juego figuraciones del sexo como analogías de la enfermedad y del contagio, mientras que *Possessions* ensaya seis variaciones del encuentro sexual bajo la lógica del entusiasmo y la posesión diabólica. Estas narrativas, que adoptan la forma del microrrelato o la minificción, no funcionan a manera de excusa argumental como suele suceder en la mayoría de los textos pornográficos, sino que se despliegan al interior del número sexual, resignificando la representación sexualmente explícita a partir de una trama ficcional encarnada, legible en una desnudez coreografiada, una suerte de teatralidad libidinal donde los signos del placer no están exentos de afectación y artificio. De ahí que la alusión a placeres apócrifos funcione a manera de exorcismo frente al fantasma de lo real, *leitmotiv* de la representación

pornográfica convencional. En el espacio audiovisual y fotográfico de la porno-ficción, el placer no deja de sustraerse de nuestra mirada, permanece escondido, se enmascara tras el secreto o el fingimiento, estrategias de desaparición que resuenan en la propia etimología de la palabra apócrifo.

Los placeres apócrifos parecen abolir el “placer en la verdad del placer” (Foucault, 1989: 89) característico del dispositivo de la sexualidad en occidente y, por tanto, del dispositivo pornográfico como una máquina de visión productora de representaciones “verdaderas” sobre el placer. De esta forma, los placeres apócrifos, en tanto placeres no-pornográficos, emergen de una textualidad diferente, podríamos concebirlos, siguiendo a Roland Barthes, como el efecto de sentido que se desprende de textos de goce, derivas, rebasamientos y expansiones del texto de placer en clave pornográfica, en tanto aquel “(...) que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura” (Barthes, 1995: 25). Al contrario, la porno-ficción, a manera de pospornográfico texto de goce, producirá una subversión en la representación de los placeres, así como una suspensión de su finalidad masturbatoria, es decir, una problematización del imperativo orgásmico que suele definir el consumo pornográfico: “El placer en pedazos; la lengua en pedazos; la cultura en pedazos. Los textos de goce son perversos en tanto están fuera de toda finalidad imaginable, incluso la finalidad del placer (el goce no obliga necesariamente al placer, incluso puede aparentemente aburrir)” (Barthes, 1995: 83).

En fin, la porno-ficción comparte con el porno *mainstream* el número sexual explícito como estructura representacional mínima y hasta ahí, me parece, llegan los parecidos, los aires de familia. Es decir, si bien los contenidos representacionales son similares —recciones, eyaculaciones, exhibiciones, por decirlo a la manera de Bukowsky—, un abismo separa sus modos de representación, conformando estrategias diegéticas disímiles. En el caso de las porno-ficciones de *Inside Flesh*, esta teatralización, esta puesta en escena de



la sexualidad, está signada por el artificio, por la artefactualidad de imagen, sonido y sentido, pasaje de la representación sexualmente explícita a la edición sexualmente excéntrica. O bien, en palabras de Sylvia Lajbig y Piotr Wegrzynski: “4. No es el sexo frente a la cámara lo que hace a IF. IF es creado en la posproducción. 5. IF es rítmico. La banda sonora es igual a la imagen.” (*Inside Flesh*, 2015: s/p). En estos *collages* videográficos —fragmentaciones y yuxtaposiciones del número sexual, transfigurado bajo la lógica neobarroca del *videoclip*— resuenan, en clave experimental, sutiles reverberaciones metonímicas de la ecuación mcluhaniana (McLuhan, 1997): si el medio es el masaje, el sexo es el montaje. En definitiva, alegorías, ya no documentos, de lo sexual.

## 6.

Disecionemos, entonces, esta materialidad significante, aislemos los signos más pregnantes en esta alegorización de lo sexual, tomando, como intertextual nodo porno-ficcional, el *corpus* videográfico de *Inside Flesh*. En continuidad con el decálogo de la porno-transgresión, propuesto por Alejandra Díaz Zepeda en su tesis doctoral *El cuerpo herido como estrategia pospornográfica* (2011), me gustaría sugerir aquí un ejercicio similar, un mini-decálogo, un decálogo a medias, para leer, a la luz de cinco motivos, algunas invariantes estéticas en la producción audiovisual de *Inside Flesh*.

Al contrario del estereotipo de belleza pornográfica —curvilínea y voluptuosa, en el caso de las actrices, musculosa y viril, en el caso de los actores—, las corporalidades que ocupan la escena de la porno-ficción parecen deconstruir, desde su propia presencia, estos signos de la diferencia sexual y de género que se inscriben, sin mayores complicaciones, en los siliconados y atléticos cuerpos pornográficos. Es decir, la carnalidad adopta, en el registro de la porno-ficción, una delicada elegancia minimalista, la delgadez se inscribe en la materialidad de los cuerpos produciendo, por momentos, un efecto de

androginia, de indistinción de los signos del sexo, de intercambiabilidad e indiscernibilidad de ciertos fragmentos corporales al interior de quiméricas escenificaciones de la sexualidad, un juego de espejos que recuerda algunos de los experimentos fotográficos de Pierre Molinier.

En este sentido, la desnudez está siempre signada por una serie de actantes que la enmarcan, la interceptan, la prolongan o la borran. En lugar de desvestir los cuerpos, resistiendo el impulso pornográfico de mostrarlo todo y quizás intuyendo la imposibilidad de la desnudez absoluta en el espacio de los signos, la porno-ficción hace de la indumentaria, los fluidos orgánicos y sintéticos, los objetos y las prótesis un elemento narrativo, una constelación de signos que reinscriben la corporalidad desnuda en el horizonte del sentido. Fragmentación proteica de la desnudez, ella sólo existe en la medida de su intermitencia, de su interrupción, de su metamorfosis. Pensemos, por ejemplo, en el fascinante universo fetichista de Gilles Berquet, algo así como el Joel-Peter Witkin de la fotografía erótica, en sus fabulaciones, la desnudez siempre está contrapunteada por una serie de elementos que la encuadran y la reescriben, transfigurada, en el espacio representacional, es decir, una desnudez liberada, a fuerza de fetichizaciones, de sí misma.

No esperemos encontrar, en el espacio de la rostridad, pornográficas emulaciones del *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini. En estas porno-ficciones, los rostros de placer, los labios entreabiertos, las lenguas expuestas y las lánguidas miradas a la cámara, brillan por su ausencia. Al contrario, el rostro se mantiene, la mayoría de las veces, oculto tras una máscara o un pasamontañas, o bien, permanece cubierto, total o parcialmente, por vendas de gasa que lo envuelven —al mejor estilo de las acciones de Rudolf Schwarzkogler, algunas ilustraciones de Trevor Brown o ciertas fotografías y pinturas de Gottfried Helnwein—. Estas mascaradas juegan, a mi entender, un papel estratégico, despersonalizan el número sexual, problematizan su dimensión expresiva, enmascaramientos que funcionan a manera de un

emborronamiento del lugar del sujeto en estas fabulaciones, clínicamente ritualizadas y salvajemente abstractas, de la práctica erótica.

Esta abstracción se vinculará, también, con la edición sonora: no esperemos oír, en los cortometrajes de *Inside Flesh*, los clásicos gemidos, gimoteos y jadeos que suelen acompañar, en el registro de lo audible, a la imagen sexualmente explícita. Hasta la fecha, *Inside Flesh* prescinde alegremente, en sus cortometrajes, del sonido directo, apostando, en cambio, por una musicalización, en clave *noise*, del performance sexual. Produciendo, de esta forma, una suerte de extrañamiento en el registro de lo audible, lo que Alejandra Díaz concibe, en su decálogo, como el “pasaje de la mimesis sonora a la disonancia” (Díaz, 2011: 174), es decir, otra forma de problematizar, desde la propia materialidad sonora modelada a partir del concepto de *pornoise*, algunos de los efectos más rabiosamente indiciales del registro pornográfico. Podemos ubicar uno de los ejemplos más divertidos de esta subversión de la mimesis sonora en la porno-apropiación *Reciclyng Porn* (2014), donde el material original, un número sexual carcelario intitolado *Kinky History*, consistente en una doble penetración protagonizada por Misha Cross, es descargado del sitio para adultos *DP Fanatics* y sometido a un proceso de edición extremo, tanto a nivel de montaje como de musicalización, al ritmo de *Audacious* de C Mantle.

Por último, me gustaría detenerme, brevemente, en la cuestión de la luz. Suele decirse que la diferencia entre pornografía y erotismo es la iluminación, tal vez esta frase, atribuida a la editora pornográfica Gloria Leonard (Hanson y Kroll, 2007: 7), encierre, en su simplicidad, cierta potencia heurística. Las pornoficciones de *Inside Flesh* exploran otras líneas de visibilidad, alternativas al primado de la luz blanda, la iluminación fría y la ausencia de sombras que caracterizan la representación pornográfica convencional. Sus cortometrajes juegan con las dramáticas potencialidades del claroscuro, *Ancient Games* (2014) despliega una visibilidad nocturna diagramada por un foco de luz, que

sustrae, por momentos, la furtiva performatividad de los cuerpos de las tinieblas que la envuelven. El claroscuro funciona, en este sentido, tanto en el registro de lo visible como de lo invisible, ilumina al mismo tiempo que oculta en las sombras. A la manera del tenebrismo presente en la videoinstalación *Flex* (2000) de Chris Cunningham, la luz es un vector de opacidad más que de transparencia, un operador de penumbras, encandilamientos y enceguedores deslumbramientos.

Hay aquí cinco rasgos —androginia, fetichismo, mascarada, musicalización y claroscuro— que esbozan, a partir de una suerte de retrato hablado, el estilo de *Inside Flesh*, un proyecto experimental que nutre su singular estética —a mitad de camino entre lo *cyberpunk*, lo gótico, lo clínico y lo abyecto— de una infinidad de textos provenientes, principalmente, del arte contemporáneo y, particularmente, de las formas más radicales y transgresivas de representación erótica. Por último, si agregamos, como variable de esta ecuación, la representación explícita de lo sexual, obtenemos la fórmula explosiva, revisada y corregida, de la porno-ficción, una prefiguración de lo que llamaremos —quizás no hoy, tal vez mañana— pornografía expandida.

### Bibliografía

Attwood, Feona (2007). "No Money Shot? Commerce, Pornography and New Sex Taste Cultures" en *Sexualities* 10, número 4.

\_\_\_\_\_ (2010). "Younger, paler, decidedly less straight': The New Porn Professionals" en Feona Attwood (ed). *porn.com: Making Sense of Online Pornography*. New York: Peter Lang Publishing.

\_\_\_\_\_ (2011). "Through the Looking Glass? Sexual Agency and Subjectification in Cyberspace" en Christina Scharff y Rosalind Gill (eds). *New Feminities? Postfeminism, Neoliberalism and Identity*. Great Britain: Palgrave.

\_\_\_\_\_ (2012). "Art School Sluts: Authenticity and the Aesthetics of Altporn" en Claire Hines y Darren Kerr (eds). *Hard to Swallow. Hard-core Pornography on Screen*. New York: Wallflower Press.

- Barthes, Roland (2004). *Lo neutro*. México: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_ (1995). *El placer del texto*. México: Siglo XXI Editores.
- Baudrillard, Jean (1993). *De la seducción*. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini.
- Berquet, Gilles (2000). *Le Banquet*. San Francisco: Last Gasp of San Francisco.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Mirka*. Boloña: Kehrer Verlag.
- Brenda, Lovely (2008). *Burning Angel*. Frankfurt: Goliath.
- Brown, Trevor (1997). *Trevor Brown*. Japón: Treville.
- \_\_\_\_\_ (2006). *My Alphabet*. Japón: Pan-Exotica.
- Coulter, Bob (2003). *Crazy Babe*. Frankfurt: Goliath.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Bad Girls Hotel*. Frankfurt: Goliath.
- Cramer, F. (2007), "Sodom Blogging: Alternative Porn and Aesthetic Sensibility" en K. Jacobs, M. Janssen y M. Pasquinelli (eds). *C'lick Me: A Netporn Studies Reader*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Deleuze, Gilles (2005). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires, Cactus.
- Díaz Zepeda, Alejandra (2011). *El cuerpo herido como estrategia pospornográfica*. Tesis doctoral, Ciudad de México, 17, Instituto de Estudios Críticos.
- Foucault, Michel (1988). "Le gai savoir" en *Mec Magazine*, número 5, junio.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones Literales.
- Gabor, Mark (1996). *The Pin-Up: A Modest History by Mark Garbor*. Berlín: Evergreen.
- Hanson, Dian y Eric Kroll (2007). *The New Erotic Photography*. Milão: Taschen.
- Helnwein, Gottfried (1998). *Helnwein*. Colonia: Könenemann.
- Hardy, Simon (2009). "The New Pornographies: Representation or Reality?" en Feona Attwood (ed). *Mainstreaming Sex: The Sexualization of Western Culture*. New York: I.B. Tauris.
- Inside Flesh* (2015). "Ten facts about IF" en *Inside Flesh*. Disponible en: <http://insideflesh.blogspot.mx/2015/04/10-facts-about-if.html> (Acceso: 30/07/2018).
- Jacobs, Katrien (2007). *Netporn: DIY Culture and Sexual Politics*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers.
- Krauss, Rosalind (1988). "La escultura en el campo expandido" en Hal Foster (ed). *La posmodernidad*. México: Kairós.
- McLuhan, Marshal (1997). *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós.
- Mercié, Jean-Luc (2010). *Pierre Molinier*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Paasonen, Susanna (2007). "Epilogue: Porn Futures" en Susanna Paasonen, Kaarina Nikunen y Laura Saarenmaa (eds). *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture*. Oxford: Berg.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography*. Cambridge: MIT Press.

Ray, Audacia (2007). *Naked on the Internet: Hookups, Downloads and Cashing in on Internet Sexploration*. California: Seal Press.

Riot, Courtney (2008). *Suicidegirls: Beauty Redefined*. Hong Kong: AMMO Books.

Sabo, Anne (2012). *After Pornified: How Women are Transforming Pornography & Why it Really Matters*. Washington: Zero Books.

Soláns, Piedad (2000). *El accionismo vienés*. Madrid: Editorial Nerea.

Ward, Tony (2000). *Orgasm*. San Francisco: Last Gasp of San Francisco.

\_\_\_\_\_ (2002). *Orgasm XL*. San Francisco: Last Gasp of San Francisco.

Wegrzynski, Piotr y Danny Wilde (2013). "Porn's Dark, Industrial Treasure. An Interview with Inside Flesh". Disponible en: <https://medium.com/@dannywylde/porns-dark-industrial-treasure-b53b384740ab> (Acceso: 30/07/2018).

Williams, Linda (1999). *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*. California: University of California Press.

\_\_\_\_\_ (2008). *Screening Sex*. Durham: Duke University Press.

Yehya, Naief (2012). *Pornografía. Obsesión sexual y tecnológica*. Ciudad de México: Tusquets.

---

\* Fabián Giménez Gatto es Doctor en Filosofía. Profesor-investigador de tiempo completo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (México). Es autor de los libros *Estética de la oscuridad. Posmodernidad, periferia y massmedia en la cultura de los noventa* (Montevideo: Trazas, 1995), *Simulaciones. Notas para una hermenéutica de las superficies* (México: Cenidiap, 2008), *Erótica de la banalidad. Simulaciones, abyecciones, eyaculaciones* (México: Fontamara, 2011) y *Pospornografías* (México: La Cifra Editorial, 2015). Recientemente, ha coordinado los libros: *Ficciones del cuerpo* (México: La Cifra Editorial, 2015), *Tratado breve de concupiscencias y prodigios* (México: La Cifra Editorial, 2016), *Pornologías* (México: La Cifra Editorial, 2017) y *Teoría freak* (México: La Cifra Editorial, en prensa). Sus líneas de investigación se desarrollan en el espacio transdisciplinario e indisciplinado de los estudios del cuerpo, los estudios visuales y la teoría del arte contemporáneo. E-mail: [fabian.gimenez@uaq.mx](mailto:fabian.gimenez@uaq.mx)