

La pornografía: ficción y violencia simbólica sobre los cuerpos

Alba H. González Reyes

Exageramos el apetito sexual que hay en nosotros para que ocupe el lugar del amor que sentimos de modo insuficiente.

GRAHAM GREENE, *Notes on Turgenev*

I

Hablar sobre sexualidad resulta, para quien escribe este ensayo, motivo de atracción y conflicto simultáneamente. Tal contrariedad no es para menos cuando se trata de hablar de la inmensa problemática que gira en torno a los individuos y su corporalidad; y más aún cuando la pretensión es la de exponer cómo el cuerpo humano sexuado puede representarse desde filmes pornográficos¹ a modo de ficción, es decir:

Un discurso representativo que “evoca un universo de experiencia” sin guardar una relación de verdad, sino de verosimilitud o ilusión de verdad, lo que depende de la con-

¹ Para explayar nuestro entendimiento del tema de la pornografía y ubicarlo en nuestro eje de estudio, se hace necesario, por principio, definirla. Si nos acercamos a las raíces de la palabra, etimológicamente del griego *porne* significa puta y *graphos* escribir acerca de o decir acerca de, esto nos remite al siguiente significado: la escritura acerca de prostitutas; pero para mayor definición, se refiere a escritos o imágenes cuya principal finalidad es la excitación sexual. El término pornografía entra en uso a fines del siglo XVIII, producto de la tecnología y la modernidad. Una obra pornográfica —nos referimos específicamente al ámbito del film— representa actos que involucran al sexo con un atractivo directo, con mensajes que por lo general no confieren fronteras de los riesgos físicos, estimulando la fantasía que habitualmente se resuelve con actos reales, ya solitarios o bien sociales. Véase H. J. Eysenck. *Usos y abusos de la pornografía*, pp. 152, 153.

formidad que guarda la estructura [del film] con ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector —según su experiencia con el mundo— aceptar a la obra como verosímil, distinguiendo así lo representativo de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira.²

Parafraseo a Baudrillard al decir que acaso la pornografía sea una alegoría, un encadenamiento metafórico que persuade a una sobresignificación para ocuparse de lo más prominente. Al rebasar los límites, la pornografía nos introduce, en cierto sentido, a las expresiones de un lenguaje no oficial que señalan un carácter valorativo de orientación francamente sexual, una especie de arte grotesco.

Representación expuesta ante el público que produce el deseo de desencadenar acciones, estimulando un tipo específico de interacción corporal. Las categorías y criterios adoptados para la elaboración de esas imágenes organizan la imagen de la mujer de un modo inexorable: el cuerpo como objeto de deseo masculino. Expresiones de arrebató carnal, personificaciones de un mundo imaginario que plantea la cuestión de cómo en esa práctica social denominada pornografía las representaciones de lo extravagante y lo exótico sostienen formas específicas de un conocimiento ambiguo entre el deseo, el placer y la violencia simbólica.

Aquí no se hace referencia a lo que el receptor puede “hacer” sexualmente, sino a su anticipación, lo que el receptor “ve” sexualmente; es decir, escenas que de manera general dejan de lado la estética para mostrar las prácticas de manipulación y encuentro de genitales entre diversos personajes. La esfera de realidad es liberada por el efecto que crea una cámara zoom para dar paso a una representación instantánea y espectacular del sexo en estado puro, despojando al erotismo de su preponderancia. Arrebatadora como es, la pornografía quita a la virtualidad el poderío de su imagen ilusoria, porque el sexo tan cercano se confunde con su propia representación. El porno es la síntesis artificial de la referencia, cuadros hiperrealistas con alucinación del detalle, voyeurismo del primer plano que no contempla al erotismo en sus posibilidades más plenas pero define su sofisticación en una sola palabra: sexo.

Lascivia con figura de mujer, se trueca en alteridad desnuda regida por los patrones de jerarquía, fabricada como una de las tantas líneas de representación estereotípica dentro del mundo social, para alejarnos del aburrimiento y la monotonía. Simulacro con juego de máscaras que deja mostrar lo evidente.

² Véase a Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 208.

II

Los argumentos de validez y ciencia pueden considerarse muy distantes de este tipo de filmes, pero la pornografía depende en gran medida de sus afirmaciones al ofrecernos representaciones “auténticas” del acto sexual. En principio, puede darse por sentado que este tipo de películas aseguran, de un modo inmediato e innegable, los deseos que brotan y circulan en el reino imaginario, al guardar una relación nada imposible con la experiencia de vida.

Las escenas de relaciones sexuales en sí son relatos en miniatura por derecho propio, con un principio, desarrollo y final definidos, y aunque dejan poco por resolver, quedan abiertos a la repetición. Su lógica prevalece en tanto que las acciones tienen un poder explicativo completo.³ En general, la estructura narrativa de este tipo de filmes exhibe una organización que promueve la economía de conflicto, su resolución no se basa en la lógica de problema/solución de las películas de largometraje; más bien, este tipo de economía tiene una dinámica en forma de ambivalencia y paradoja.

Ambivalencia en el sentido de que, aunque la historia los maquille, los actos sexuales de los ejecutantes se establecen en la autenticidad; se desapruaban las formas de trucaje empleadas para aparentar peligro físico o acción arriesgada en la mayoría de las ficciones, de igual manera se rechaza la profilaxis que salvaguardaría el bienestar de los protagonistas.⁴

La paradoja⁵ tiene una particular importancia en la secuencia de estas imágenes, en la medida que el sexo se toma como eje de la cadena de acciones, reconociendo la reiteración del acto sexual como algo “normal” y ostenta, sobre todo en los personajes femeninos, una presteza excesiva hacia el goce tal si fuera un estado espontáneo, aspecto que en la realidad es absurdo. La exposición redundante de la actividad sexual es precisamente el motor que ataja o desplaza la lógica de la trama. La abundancia de iconos del deseo sexual —cuerpos jóvenes y atléticos, ropa informal pero a la moda, o bien lencería fina; espacios domésticos cómodos; naturaleza, rústica, etc.— acompaña al comportamiento de personajes mas-

³ Christian Hansen, *et. al.*, “Pornografía, etnografía y los discursos del poder”, en *La representación de la realidad*, p. 270.

⁴ *Idem*, p. 260.

⁵ Al interior de la retórica, la paradoja es una figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión, pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra, pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado.

culinos y femeninos en pos del placer. El sexo “placentero”, valorado en acomodo de la gratificación personal y el deseo de más, más y más sexo, establece el objetivo primario.

En este universo simbólico, la presentación de imágenes hiperbólicas da cuenta de una utilidad que vale como afirmación para dar sentido al significado de la hombría, asimismo lo femenino y lo frágil funcionando como otredad. Por ejemplo, un personaje masculino de gran musculatura, incluyendo extravagancias genitales, ejercita posturas forzadas, en ocasiones ridículas, con meta a procurar el goce de numerosas mujeres, no para especular sobre la funcionalidad genital, más bien para mostrar que la masculinidad se rige por una actitud de potencia y cumplimiento, comprobación que llega en un momento de catarsis libidinosa; y como apoyo, las características recurrentes en la pornografía se proponen sobre un ideal específico:

estrellas semiindividualizadas; ausencia de malvados (los hombres no compiten por las mujeres sino que las comparten o se encuentran con que las mujeres se niegan a hacer discriminaciones entre hombres disponibles); mujeres como donantes «de experiencias» (contribuyendo al progreso de las aventuras en serie del protagonista), o, si la mujer es la protagonista, los hombres como donantes «educativos» (contribuyendo a que ésta acumule experiencia y entusiasmo sexuales); falos incansables y eyaculaciones copiosas y visibles de semen como resolución más común al suspense narrativo.⁶

En el campo de la ficción pornográfica existe una escalada de niveles argumentativos que empiezan con la forma más escueta, la de presentar sólo escenas continuas, ofreciendo acciones variadas de actos gestuales. La lógica del argumento concede prioridad a la exposición de los cuerpos en un juego de planos variante en su ubicación —por encima del hombro o cercanía del objetivo a los cuerpos—, exponiendo zonas definidas. El aislamiento en los primeros planos favorece la proximidad de labios, pechos, piernas, nalgas, vulvas, clítoris y penes, de tal modo que parecieran adquirir independencia del personaje. El primer plano otorga la sensación de inmediatez con los cuerpos, aumentando así el efecto de proximidad y acceso a pruebas visibles de la práctica sexual, y soslayando el ritual de cortejo entre los personajes, suceso que en otro tipo de películas, como en el caso de películas de corte erótico, se realiza.

Otra forma es la de narrar una serie de historias sencillas (generalmente cuatro o cinco de aproximadamente 25 minutos cada una de ellas),

⁶ Christian Hansen, Catherine Needham y Bill Nichols, “Pornografía, etnografía y los discursos del poder” en *La representación de la realidad*, p. 270.

dando cuenta de una fábula, es decir, de una cadena de acciones representadas en un orden cronológico ideal, tal como se hubieran practicado en la realidad. En este caso, los personajes masculinos desempeñan papeles variados —de empleado, padrastro (padre), profesor, hermanastro (hermano), ladrón, etc.— haciendo necesariamente uso de un registro lingüístico diferente en cada papel, representando indicativos de patrones de cultura con la actividad sexual, justificándose como modelo.

En otras ocasiones, las películas pornográficas utilizan las historias del cine comercial a modo de parodia, cambiando la estructura clásica de la aventura, la historia de amor y el desenlace, por la aventura sexual y la historia de amor carnal. Los encuentros sexuales son una respuesta a eventos previos de la historia, la cual suspende provisionalmente el avance lineal de la trama con un desenlace que queda ilustrado por imágenes de arrobamiento orgástico a menudo acompañadas por gritos extáticos.

La palpable evidencia de la laxitud para definir las reglas de una relación sexual en este tipo de filmes, donde los personajes se entregan al sexo sólo por mutua atracción puramente sexual, incluyendo parafilias,⁷ tiene la función de apoyar la atracción del receptor interesado. Esa “condescendencia” respecto al ejercicio de la fantasía pornográfica, en el contexto de la ideología, es la de un escenario ilusorio que opaca y maquilla la magnitud de las condiciones indiscutiblemente alarmantes que recorren nuestra sociedad.

La relación entre la fantasía que produce la ficción pornográfica y el problema en la realidad disimulada —por ejemplo el mercado negro de filmes, utilizando niñas o niños como protagonistas—, es mucho más ambigua de lo que pudiera parecer. La fantasía oculta esa cuestión, pero al mismo tiempo alude a aquello que pretende ocultar, porque el mismo discurso mueve a una motivación sublimada. En el uso de los cuerpos del *otro* —mujeres, niños(as), ancianos(as), minusválidos incluso— la violencia se presenta como un discurso “normal”, una descarga, una liberación de la tensión masculina. Al asimilarse a la ficción, la violencia entre atacante y víctima no es considerada real, sino una simple transferencia contra un objeto disponible. La ficcionalización oculta el conflicto específico de una dinámica cargada de poder, en la que la relación social entre lo

⁷ Las parafilias, siguiendo la definición de William H. Masters y Virginia E. Johnson, son prácticas recurrentes en que la excitación sexual y la gratificación del individuo se supeditan por entero a la fantasía o al acto insólitos que se convierten en el foco principal de la conducta sexual. La parafilia puede girar en torno a un objeto sexual concreto: niños, animales, ropa interior, etc., o a un acto sexual determinado: infligir dolor, realizar llamadas telefónicas obscenas, etcétera.

que se considera de ordinario masculino y la otredad se atribuye más a una autoridad disfrazada de cualidades determinadas por el físico como parte de la aceptación a lo que por cultura se cree “natural”.

El cuerpo del *otro* se mueve en relaciones de poder y de dominación, y como fuerza de producción de fantasías y deseos se implanta en la tecnología política, con disposiciones de abuso de una industria que en la ilegalidad otorga un ejercicio “laboral” a los individuos de diversas edades. La explotación del cuerpo como fuerza de trabajo es cometida a través de una violencia más sutil; por medio de la representación, el cálculo organizado orienta hacia un orden en el funcionamiento y la docilidad corporal.⁸

III

La ficción pornográfica necesita de la mirada indagadora de un receptor-consumidor atraído por ese mundo fantástico donde el sexo reina para perturbar y colmar de goce haciendo de lado cualquier intermediación o disimulo; imágenes obvias sin resquicios de pudor en medio de un sistema de clasificación que refuerza una forma masculina de ver la sexualidad.⁹ Mirada masculina no tanto porque el público receptor sea único de varones, sino porque la ficción pornográfica tiene su proceso de creación y de consumo preferentemente para hombres.

El carácter inocente de la mirada del observador es, de cierta manera, inexistente, ya que ella percibe en función de su existencia histórica concreta, es decir, de su participación real en el conocimiento básico del propio cuerpo y el del otro. Conviene atender un detalle importante, la vista es el umbral del sexo porque introduce y estimula; pero al mismo tiempo, la vista supone siempre una distancia entre el contemplador —masculino— y lo contemplado —femenino—. Ciertamente, la percepción del sexo como modo de dominio masculino también tiene su historia. De la imagen del cuerpo femenino se mantiene la idea de debilidad, languidez, disposición permanente y una voluntad frágil que se conserva porque ésa es la mirada que de ella tiene el hombre. Lo activo versus lo pasivo. Como bien ha escrito Sergio Pérez Cortés, “no hay cuerpo, sino al interior de una experiencia social, en la que se construye un saber sobre el sujeto, de cómo puede y debe ser pensado”.¹⁰ Desde los siglos XVII y XVIII, los dis-

⁸ Michel Foucault, “El cuerpo de los condenados”, en *Vigilar y castigar*, pp. 11-37.

⁹ Gerardo González Ascencio, “Pornografía y violación” en *La violencia de género en México, un obstáculo para la democracia y el desarrollo*, pp. 30-31.

¹⁰ Sergio Pérez Cortés, “El individuo, su cuerpo y la comunidad”, *Alteridades*, pp.13-23.

cursos científicos, literarios y populares, han reflexionado en torno a la naturaleza sexual, pero en el XIX, con el hincapié interpuesto en la mirada, el sexo obtuvo su clímax con un enfoque mucho más visual.

Con la visualidad y la razón objetiva se enseñó una nueva política sexual en el mundo moderno: el cuerpo humano se volvió más autónomo y consciente de sí mismo y la emoción quedó relegada a un segundo plano, lo que supone una disminución en su importancia. La dualidad cuerpo-emoción se escindió entre razón-emoción y marcó también la polaridad entre masculinidad y feminidad. La consideración de que la razón era masculina y la emoción femenina marcó también una ruptura en las áreas específicas de la sexualidad y el erotismo, una división del ser en el que la agresividad, conquista, valoración, autodependencia, fueron consideradas como viriles, mientras que la docilidad, imprecisión, dependencia y disponibilidad eran características propias de la feminidad.¹¹

Tal cisma se reflejó también en el campo comercial que, con la estimulación por los avances tecnológicos de la impresión, pudo producir de manera masiva imágenes pornográficas y, por un crecimiento en la demanda del mercado, adoptar proporciones de industria. Al respecto, Donald M. Lowe escribe en su *Historia de la percepción burguesa*:

El cuerpo femenino había sido habitualmente el tema en el retrato de desnudo, hecho por varones para disfrute de varones [...] en el siglo XIX, el desnudo fue, más aún, objeto erotizado [...] bajo la presión de la visualidad, la convención se había desgastado y no era ya sino un pretexto hipócrita [...] de supuesta virilidad masculina e infinita disponibilidad femenina. Era una fantasía masculina exclusiva, [elaborada] por hombres para hombres, en que la sexualidad masculina se volvía quebradiza y agresiva, y se lanzaba a interminables conquistas. Y sin embargo, la masculinidad masculina no podía superar la disponibilidad femenina. Tras las interminables conquistas [...] se encontraba el temor del macho hacia la hembra insaciable.¹²

En este proceso de la experiencia social es donde se define también la relación que une al sujeto con su propio cuerpo y donde se precisa nuestra herencia visual. Así, la imagen de la mujer experimenta una recomposición en la líneas de producción fantástica en el imaginario social. Si acaso la elocuencia sexual fue, durante la primera parte del XIX, un secreto de alcoba, a finales del siglo salió de ese ámbito privado hacia la popularización, y a la distancia de cien años se reconoce la total apertura en la expresividad sexual.

¹¹ Alba H. González R., Capítulo IV, en *El ser femenino y las imágenes eróticas en Santa de Federico Gamboa*, p. 196.

¹² Donald M. Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, pp. 200, 201.

IV

Después de esta digresión y prosiguiendo con su narrativa, la fantasía pornográfica tiene la preferencia a deleitarse gráficamente, conservando el ritmo temporal de *suspense* y resolución de manera acotada. El *suspense* es un procedimiento cinematográfico que ofrece a la trama el efecto de sentimientos o sensaciones; sobre éste Seymour Chatman es más explícito: “incertidumbre, a menudo caracterizada por la ansiedad. El *suspense* normalmente es una mezcla extraña de dolor y placer... que acumula tensión y un deseo irresistible de saber qué sucede...”¹³ Esto significa que dentro de la trama pornográfica, por muy sencilla que ésta sea, existe una actitud tensa y expectante producida en el receptor. Para ejemplificar el *suspense* se puede mencionar la forma específica de perversión: el masoquismo, con su lógica de contrato entre víctima y victimario, asumiendo cada uno el rol correspondiente. Las escenas porno recurren al masoquismo porque él es característicamente teatral; la violencia está en gran medida simulada, e inclusive cuando es real, opera como un componente del acto, como si fuera parte del simulacro teatral; aún más, la violencia nunca es llevada hasta su punto culminante, siempre es detenida, “el surrealista juego masoquista apasionado, que suspende la realidad social, encaja sin embargo fácilmente en la realidad cotidiana [...] El masoquismo nos confronta con la paradoja del orden simbólico, en el orden de las ficciones: hay más verdad en la máscara que llevamos que en lo que se oculta tras ella.”¹⁴

Siguiendo con la idea de que una narración sin trama es lógicamente imposible, la ficción pornográfica, por muy breve que sea, tiene una historia aunque no involucre una incógnita compleja, presentando sucesos que siempre se resuelven. Así, la resolución consiste, esencialmente, en presentar un estado de cosas que se concluyen feliz o trágicamente. El desarrollo en la resolución necesita de una esfera temporal.

¹³ Seymour Chatman, “Suspense y sorpresa”, en *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, pp. 62, 63.

¹⁴ Slavoj Žižek, “El amor cortés, o la mujer como cosa”, en *El acoso de las fantasías*, p. 221.

V

La ficción pornográfica depende de imágenes basadas en motivos e intenciones que no pretenden una responsabilidad en el aspecto social, donde la imagen del cuerpo femenino se convierte en icono del deseo masculino.¹⁵

El filme de ficción pornográfica presenta una gran gama de representaciones que sirven para simbolizar a la mujer como una figura con diversas formas estereotípicas —como la *femme fatale*, la madonna, la virgen, la esposa, la colegiala, la hijastra, etc.—, de suerte que emergen totalmente incorporadas en numerosas historias, moldeando parte de diversas propuestas ideales utópicas respaldadas por las mismas tendencias discursivas que suscriben su construcción y contradicen la identidad ya de género, raza o clase.

Las imágenes son proyecciones de deseos que emergen como parte de una economía de acontecimiento, asimismo sirven como simulacros pragmáticamente útiles de lo “verídico”. Las figuras pornográficas hacen que las cosas, cualesquiera que éstas sean, ocurran; son vehículos de un deseo que inexorablemente “domestica” o “normaliza” las fantasías sexuales; con frecuencia se admiten tan inaccesibles, como algo que “realmente no puede suceder”, pero se atribuyen una creencia de goce que se transmite mediante mitos que las estructuran.

Así funciona la verosimilitud, las prácticas sexuales existen como tales en tanto que los miembros de la comunidad crean en ellas; el sexo es literalmente un producto de ella misma. No es necesario dar demostración e insistir sobre la verdad de las creencias, por el simple hecho de que tiene sentido en la práctica social es que están ahí.¹⁶ Creencias que se confirman en las diferentes dimensiones del mundo de la vida: primero, en el imaginario que es el dominio de la imágenes que identificamos y que capturan nuestra atención; segundo, en lo simbólico que se encuentra en el campo del lenguaje, de la estructura simbólica; y, tercero con la comunicación y en lo real, espacio donde se representan y se viven.

A través de las imágenes visuales porno, los cortos y breves linderos del símbolo sostienen la eficacia de la lógica sobre la representación del sexo y alimentan sus creencias en patrones de relación social que nos

¹⁵ La elección por la imagen de la mujer en los filmes porno se debe, en cierto modo, a la comodidad que implica. Si bien la industria pornográfica también hace uso de iconos masculinos y presenta historias de corte homosexual o lésbica, este rubro exige un tipo de análisis diferente.

¹⁶ Slavoj Žižek, “La obscenidad del poder”, en *El acoso de las fantasías*, pp. 45, 46.

proporcionan ideales culturales o visiones estereotípicas de género. Hacer hincapié en esta forma “construccionista” sobre el sexo necesariamente me lleva a citar a Thomas Laqueur quien, desde el ámbito de la historia, propone analizar el concepto de sexo como una construcción social, partiendo de la idea que es en el cuerpo biológico donde se crean los signos que conforman la constitución de género y sus significados.

La conveniencia en las diferencias fundamentales entre los sexos masculino y femenino, entre hombre y mujer, se va a sostener en distinciones biológicas observables, y va a ser el lenguaje el campo desde donde se proyectará la perspectiva de la diferencia sexual. Diferencia en lo físico y lo moral, siendo lo masculino el tipo básico. Laqueur realza su interés particular del cuerpo no como cuerpo transcultural real, sino como un espacio de representaciones. Así, el cuerpo se ve desde un razonamiento de suyo cultural y por ende, el sexo deviene producto de un contexto y momentos culturales, de tal modo que es imposible aislarlo de su medio discursivo.¹⁷

Y quién mejor que Michel Foucault para argumentar que hemos sido testigos de la aparición de una economía discursiva diseñada para normalizar la sexualidad. Un discurso dominante que se infiltra para regular las formas de hablar sobre el sexo, de los modos de construir y difundir las ideas que al respecto se establecen y llega hasta los sujetos con efectos de rechazo o desprestigio, pero también de incitación o incremento para el control del placer.¹⁸

Con el establecimiento social de la pornografía, el discurso del sexo se erige no sólo como un mecanismo para promover formas de facilitar resultados de intensificación, orientación y novedad sobre el deseo mismo, sino como respaldo de formas que presentan a las mujeres como objeto del deseo masculino, la otredad en eterna constancia y disponibilidad.

Que el discurso dominante interprete los cuerpos de manera jerárquica evidencia un lenguaje que posibilita moldear el panorama de la diferencia sexual, distinción ya presente en el modo en que construimos su significado. Desde la literatura o el film se descubre que los dilemas interpretativos sobre el sexo incorporado no son precisamente distintos de lo ya mencionado.

En la escritura o la creación de imágenes cinéticas se manifiesta también la lógica que impone la visión de la diferencia entre el significado del ser masculino o femenino, es más, las representaciones en general otorgan esa semántica. No solamente las actitudes hacia la diferencia sexual

¹⁷ Thomas Laqueur, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud.*, pp. 9-53.

¹⁸ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 1*, pp. 30-32.

generan y estructuran los textos literarios o ilustraciones fílmicas, también los textos y los filmes pornográficos generan la diferencia sexual, entre la figura masculina y la del *otro*.

Lenguajes de la sexualidad desde un tratado de revisión médica, pasando por normas paternas de comportamiento, y siguiendo por las garantías imaginarias de independencia sublime que sugiere la pornografía, circulan en torno al placer y el poder; “el poder que se reafirma en el placer de alardear, escandalizar o resistir. Estas atracciones, estas evasiones, estas instigaciones han trazado en torno a cuerpos y sexos, no límites, sino perpetuas espirales de poder y placer.¹⁹ Tal vez existan pornografías con propuestas alternativas al estatuto de la alteridad, no lo sé, pero se da por seguro que las clásicas no lo hacen.

El poder y el conocimiento se entrelazan en torno a la satisfacción y el conocimiento carnal a través de tecnologías: discursos, disciplinas, instituciones, prácticas sociales. Tecnologías que definen, regulan y distribuyen volúmenes de conocimiento; ellas son la base material donde se encuentran el saber y las creencias, herramientas de producción de conocimiento carnal imperativo y evidente que transporta a las dimensiones de la fantasía que libera de la cotidianidad hastiada y de las rutinarias costumbres;²⁰ no obstante, lo femenino como el *otro* sigue ahí incorporando aquello que no puede reconocerse o admitirse dentro de la cultura que lo engendra. En la figura femenina se encarnan ociosidades exageradas, el hambre de poder sin conmiseración, el apetito tenaz por la sexualidad, la perenne disponibilidad sin control ni reserva moral, porque el orden y el control le llega por la vía dominante en la figura del varón, héroe de abultados músculos, hiperbólicas vergas erectas y rebosamientos seminales.

En la pornografía, el personaje masculino aparece como agente activo que mira a las mujeres persiguiendo una causa final: la conquista de su naturaleza. En oposición, la mujer está ahí para que se le tome, su deseo invariablemente quedará definido en una relación de diferencia con respecto al héroe fálico.

El comercio de la pornografía —como parte de las tecnologías del conocimiento— no sólo representa, también reafirma un orden masculinista universal, un esquema falocéntrico simbolizado por el deseo masculino, naturalizando la identidad como algo reconocido: el blanco arrogante pero distante, el latino seductor y falsario, el negro hipersexual y atlético, el

¹⁹ Michel Foucault, *Ib.* p. 45.

²⁰ Michel Foucault, “Las tecnologías del yo”, en *Tecnologías del yo y otros textos afines*, pp. 45-47.

oriental enigmático y frío, el indio salvaje y bárbaro, pero todos ellos con un potente miembro, prueba visible de su poder en la sexualidad.

Como bien escriben Chistian Hansen, Catherine Needham y Bill Nichols:

El falo representa la sexualidad y el poder. Todos los hombres desean lo mismo, como dan a entender las actividades de sus penes. Esas actividades socialmente construidas elevan el órgano al nivel de un significante, el falo. El falo ofrece un indicio o estándar de poder y autoridad. El pene como falo —símbolo de potencia sexual— es la «auténtica» estrella, homenajeadada en innumerables primeros planos. Una película pornográfica es en muchos sentidos la historia de un falo... allí donde el falo no tiene una historia que contar, no hay pornografía comercial.²¹

Así, el falo se convierte en el elemento central de la puesta en escena. Tras incesantes momentos de ejercicio dedicados a su estimulación, llega el momento que se verifique su “potencialidad”: *la petite mort*. Al llenar el encuadre de la pantalla con su descarga, se evidencia el signo expansivo y manifiesto, garantía para el espectador de que tal acto se efectuó realmente. Legitimación que se asegura por derecho en este modo de representación, pudiendo, de paso, certificar al receptor su estado interior y subjetivo. La representación de la eyaculación masculina aparece de manera “natural”, como lo dicen Berger y Luckmann: tal si fuera una actitud natural porque así es el modo de la conciencia común, precisamente porque las representaciones refieren a un mundo que es común a los hombres. Un mundo que se origina en los pensamientos y las acciones, y que está sustentado por estos. Cabe recordar que es en la elaboración de esquemas tipificadores donde la aprehensión de lo incorporado en uno y en el otro, adquiere significado.²²

De eso depende la pornografía, de crear la impresión de realidad, es importante que los hechos tipifiquen el ámbito particular de las prácticas sexuales que representan. Así, el valor simbólico del poder de la eyaculación sobre el cuerpo del *otro* —la mujer— y la creencia del dominio en la potencialidad encuentran su eficacia sobre los montajes del lenguaje no verbal, movimientos, miradas, posturas corporales; y también en el verbal con palabras imperativas, analogías con un orden establecido, visible y “natural”. Este ideal del deseo siempre renovado y continuamente

²¹ Chistian Hansen, Catherine Needham y Bill Nichols, “Pornografía, etnografía y los discursos del poder”, en *La representación de la realidad*, p. 269.

²² Peter Berger y Thomas Luckmann, “Introducción”, *La construcción social de la realidad*, p. 41.

satisfecho, como ya se escribió en líneas anteriores, ofrece la perpetuación del deseo incorporado en lo femenino con su forma de constante servicio al placer y su perpetua disponibilidad, concepción estereotípica de la insaciable hembra “chupa falos y come hombres”.

La política incorporada y convertida en práctica permanente de una cierta manera de pensar y sentir lo femenino es lo que los agentes sociales —productores, personajes, público— captan de la visión social del mundo y transportan hacia el discurso narrativo, el cual revela una razón conveniente de clasificación genérica, donde lo masculino se inviste de virtudes valedoras y la mujer se representa con esas características displicentes. No obstante, esta fantasía masculina no contradice el papel subordinado del *otro*, en tanto que la identidad femenina se representa con motivaciones, inclinaciones, apegos y atracciones de enajenación incorporadas reduciéndose a un objeto más de deseo.

VI

Svaloj Zizek escribe en *El acoso de las fantasías* que la función de la pornografía es un flujo de deseo para articular, sin inhibiciones, las fantasías internas más íntimas que no permitan espacio a la duda, aunque en estas fantasías también se halle el insoportable estupor de la “desublimación represiva”, esto es: “El universo liberado de las inhibiciones cotidianas se convierte en un universo de deseos de dominar y violencia sadomasoquista desenfrenada... La gente usa la pornografía no sólo cuando carece de compañeros ‘de carne y hueso’, sino también para ‘sazonar’ su ‘vida sexual verdadera’”.²³

Para 1987, Gerardo González Ascencio escribió en su artículo “Pornografía y violación” que el carácter productor de los filmes porno tiene una inclinación a la sexualidad masculina centrada en el coito y en el pene, además del contenido violento de cierta pornografía y su relación con la agresión hacia las mujeres. Ascencio dice que la pornografía no es material exclusivo de violencia, ya que la literatura, la televisión, el cine, la publicidad, letras de canciones, etc., también la contienen; sin embargo, lo que este analista pretende es resaltar la necesaria atención sobre la violencia sexual en la pornografía, y cuestiona si existe relación entre ésta y la conducta agresiva para con la mujer por parte del pornoconsumidor; González Ascencio continúa diciendo que en nuestro país no existen análisis sobre revistas porno, películas o libros que comprueben

²³ Slavoj Zizek, *op. cit.*, p. 158.

el aumento del contenido violento,²⁴ aspecto que en verdad inquieta, porque a la distancia de quince años, echando un rápido vistazo, el avance del cine porno deja advertir un recrudecimiento en las imágenes sobre felación, penetración vaginal-anal en la mujer, secuencias estándar tradicionales que se han ido tornando cada vez más brutales. Ya no se trata solamente del cuerpo femenino como objeto del deseo, ahora se ha convertido además en el objeto de tortura que de usufructo ha dado un paso a la degradación. El falo que por antonomasia representa la sexualidad y el poder se reafirma ahora como el instrumento de tormento.

Gerardo González Ascencio dice bien al aclarar que la sola exposición a la pornografía violenta debe ser indicador necesario para considerarla causante de insensibilidad frente a actitudes de resistencia respecto de la violación, y, sin embargo, funciona como reforzador de valores y creencias existentes de que la mujer disfruta mientras es violada, y que además disfruta de ser forzada al sexo. A la distancia del tiempo, la normalización de la pornografía con el apoyo de la internet ha tomado un lugar preponderante en los espacios domésticos, incrementándose el consumo de estas imágenes con su discurso que tiende, gracias a esa normalización, a ser un referente al condicionamiento social, hecho en verdad alarmante que empieza a confrontar las ideas de González Ascencio de hace quince años, porque ahora la sola exposición a la pornografía violenta en la industria del cibersexo tiende a ser una causante de insensibilidad frente a actitudes de resistencia respecto de la violación, esto se reafirma en estudios actuales. Salomón Derreza menciona los estudios realizados por Víctor Cline sobre los efectos de la pornografía, y señala las cuatro fases de la pornofilia que se citan aquí:

- 1) la adicción, que es la necesidad de continuar viendo imágenes,
- 2) la escalación, o sea, la necesidad de imágenes cada vez más explícitas, crudas y grotescas,
- 3) la desensibilización, es decir, que el material que al principio tenía un efecto impactante y era visto como tabú se vuelve común y aceptado, y
- 4) el pasaje a la acción, donde se presenta la tendencia a poner en acto lo visto, en forma de exhibicionismo, sadomasoquismo, sexo grupal, violación o sexo con menores.²⁵

²⁴ Gerardo González Ascencio, "Pornografía y violación", en *La violencia de género en México, un obstáculo para la democracia y el desarrollo*, pp. 29-35.

²⁵ Salomón Derreza "cibersexo y pornocracia", en *Nexos*, p. 37.

Baudrillard lo ha dicho “Nuestro porno aún tiene una definición restringida. La obscenidad tiene un porvenir ilimitado”. El espectáculo escénico desaparece ante el momento de obscenidad absoluta, de voracidad de la vista que supera con mucho la posesión sexual. Más que un simple medio de comunicación, la pornografía se ha convertido pues en una industria que no separa sus usos espectaculares de sus funciones prácticas y políticas, asumiendo para sí el dominio del código sexual favorecido por el trabajo de la imagen. Eso basta para conferirle también un dominio práctico de los usos socialmente justificados.

La internet ofrece acceso gratuito a galerías de pornografía digital que, según el estudio de Derreza, acaparan el 13% de la totalidad de la red, además de las páginas ilegales que surgen, de las que se estima una aparición de doscientos más por día; esto como un gancho a catálogos de imágenes más violentas por costos que varían entre 15 y 35 dólares, de acuerdo con la ley de la oferta y la demanda, pagándose por tarjeta de crédito, lo que incrementa el número de pornófilos anónimos.²⁶ Voyeuristas que buscan desde las perversiones tradicionales (por cierto ya conocidas en el siglo XVIII con las obras de Sade): coprofagia, zoofilia, diversos fetichismos, sado-masoquismos, incesto; hasta la existencia de prácticas y formas grotescas de escenificación sexual: *fisting*, introducción de la mano en la vagina o el ano con apoyo de *popers* (vasodilatadores en gas que se inhala y produce efectos sensibilizadores en las terminales nerviosas dilatándolas; este tipo de droga es utilizada principalmente por homosexuales); *shemales* (hombres dotados de pechos), sexo con personas extremadamente obesas, sexo con mutilados, sexo con ancianos, sexo con niños; deportes de sangre, la serie de prácticas sexuales que involucran perforar la piel, labios, clítoris, testículos y penes, o *bukkake*, una práctica que consiste en que una mujer recibe en el rostro chorros de semen de decenas de hombres.

Para un observador casual la pornografía puede parecer un género monótono y repetitivo, concebirse simplemente como un catálogo de actos sexuales, posiciones genitales y rostros en éxtasis; sin embargo, los pornógrafos saben que en su negocio la forma es fondo y por tanto siempre están buscando nuevos medios, experimentando los discursos, probando prototipos, para mantener cautivo a un público ávido y buscador de novedades en los detalles, gestos y representaciones que entran en resonancia con su imaginario. La violencia contra el *otro* en la ficción pornográfica se sostiene precisamente en la exageración y los estereotipos de género. El centro del problema no es la verdad o falsedad de lo que se

²⁶ Op. cit. p. 38.

ve, sino cómo la representación de la violencia se impone a través de la sobrecarga de libido sexual coital. La exageración define al *otro* —mujeres, niños(as), ancianos(as), minusválidos(as)— como la representación de lo siempre dispuesto a la descarga violenta no “gravemente” dañina, porque en tanto que los estereotipos y los clichés representan la exageración de fenómenos reales su poder se vuelve más difícil de admitir.

VII

El anonimato, el gusto voyeur y lo quimérico parecen ser los tres ingredientes básicos para darle gusto a la imaginación, pero resulta también necesaria la indudable presencia de un nuevo orden oculto, la prueba de una cuidadosa disciplina puesta en práctica para resguardar el control: eje necesario que alimenta al imaginario colectivo. Siempre es necesario el disimulo, el doblez en la moral para que el establecimiento del juego que ves, de lo que supuestamente no es, deje mostrar lo evidente. La cercanía virtual del deseo por el placer y la lejanía referencial del cuerpo, son sin duda alguna afables recursos técnicos que apoyan las insinuaciones y suavizan los excesos, dispensando también la concupiscencia, una profilaxis de la culpa y la condena.

Higienización de la moral, apertura de máscaras, teatralidad de lo evidente. Con todo esto, la industria del porno, campo de producción de sueños arrojados, también será un espacio consecuente con sus aproximaciones a la violencia simbólica, definida por Bordieu como:

(la) relación social que se vuelve extraordinariamente común en la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido o admitido tanto por el dominador como el dominado; [rudeza extrema] amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento.²⁷

El lenguaje en sus diversas manifestaciones será el punto de reunión para la lógica de la dominación en el nombre de un principio simbólico: un idioma, una manera de pensar, una cierta forma de decir o nombrar las cosas, un estilo de imprimir ilusiones, escenografías, signos cuyo resultado es esta construcción social no natural, sino naturalizada de los hábitos sexuales. Por el juego de la imaginación, y más aún por el poder

²⁷ Pierre Bordieu: *La dominación masculina*, p. 12.

de la tarjeta de crédito, pornógrafos y clientes establecen una relación que estimula y acrecienta las tecnologías oportunas para ser consumidas.

El número de variantes sexuales del cuerpo son limitadas, el número de variantes al coito no es infinita (ya Octavio Paz en *La llama doble* especifica que las posturas básicas en el coito son dieciséis, según los grabados de Giulio Romano, un artista de la Antigüedad) y, sobre todo, la repetición de los mismos actos conducen al aburrimiento; esto, la industria del porno lo aprovecha. Su preocupación ha sido la de abrir una gama de exploración de los límites corporales y de los efectos que en la repetición del ánimo que motivan, van adquiriendo una doxa, una creencia naturalizada de las nuevas maneras audaces en las prácticas sexuales, como si fuera una relación de causa-efecto dentro del orden social.²⁸

De tal modo todo esto que lo grotesco y tabú se deducen como una consecuencia lógica de una moda y de la influencia de factores de tipo ambiental y social. Y allí los cuerpos del otro —mujeres, niños (as), ancianos(as), gente obesa o minusválidos— se convierten en el campo útil cuando son al mismo tiempo fuerza de trabajo y fuerza de producción sometidos a una tecnología política:

...este sometimiento no se obtiene por la violencia o la ideología necesariamente, puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo, puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer dentro del orden físico. Es decir que puede existir un saber del cuerpo que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento, y un dominio de sus fuerzas que es más que la capacidad de vencerlas: este saber y este dominio constituyen lo que podría llamarse la tecnología política del cuerpo.²⁹

La paradoja de todo esto es que hay una inclinación al sentimiento conservador, puesto que la economía discursiva que se diseña en la pornografía no es precisamente para liberar las formas de percibir la sexualidad. Con la puesta en escena de las prohibiciones y los tabúes no se obtiene otra cosa que la subyugación de la sexualidad a ciertas formas de control para regularla. La doblez en la moral sigue con buena salud con su posición puritana reduccionista para pensar en la sexualidad sólo como la interacción de genitales, en la osadía o la obscenidad que revelan.

Que el sexo sea el epítome, la síntesis de todo deseo, es un buen pretexto para que no se dé jamás su aceptación. La paradoja es que el placer se concibe inaccesible al *otro* —mujeres, niños, ancianos, minusválidos—

²⁸ Pierre Bordieu, *El sentido práctico*, p. 117.

²⁹ Pierre Bordieu, p. 12.

y al mismo tiempo una amenaza para él. Lo que se rechaza categóricamente y con violencia es precisamente que el *otro* entre en relación con su propio goce. Ya bien ha escrito Zizek, al decir que la intolerancia es el reclamo al *otro* por la posibilidad del robo de un goce que sólo es pensado y aceptado a un género:

...el Otro como aquel que se roba mi propio goce... El problema aparentemente no tiene solución, puesto que el Otro es el Otro en mi interior. Así, la raíz del racismo (de la discriminación) es el odio de mi propio goce. No existe otro goce más que el mío propio.³⁰

El “robo del goce” resulta interesante para reflexionar sobre la pérdida del poder como si se privara de una parte fundamental de la sustancia misma de la vida. La esencia del poder que el *otro* puede tener significa quedar en la impotencia, así se simboliza la diferencia en la angustia o el miedo que al mismo tiempo genera violencia.

No obstante, esa línea simbólica sobre los cuerpos, como una especie de adhesión decisoria de dogmas y doctrinas instituidas, no es lo que constituye a la categoría de cuerpo, ni la de sexo, sino:

El sistema de disposiciones durables y transferibles —estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes— que integran todas las experiencias pasadas y funcionan en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir.³¹

Es en el *habitus* —pensamientos, percepciones, expresiones, acciones—, donde se crea persistentemente la historia y las condiciones de producción socialmente situadas sobre la pornografía y lo que garantiza su ordenamiento. Al reconocer que el conocimiento práctico es inherente a la acción y que ni el discurso hecho imagen, ni el código, sino el intercambio simbólico espaciotemporalmente situado es lo que resulta básico para explicar la producción y comprensión de significados y pertinente para esclarecer que en el vínculo de las capacidades prácticas y simbólicas es donde se va conformando el proceso de identidad del *otro* como representación de lo pasivo y disponible, el lenguaje de ese “imaginario” ayuda a explicar que el principio de visión dominante no es una simple representación mental, una simple ideología, sino todo un sistema de estructuras inscritas en las cosas y los cuerpos.

³⁰ Zizek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, p. 152.

³¹ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, p. 92.

Como se ve, el efecto de la dominación simbólica se produce a través de los esquemas de percepción, de apreciación y de acción que se constituyen y se sustentan en hábitos en una relación de conocimiento interiorizado antes que en decisiones y controles de la voluntad; es precisamente en esa derivación habitual, duradera del orden social, donde la violencia simbólico-sexual se ejerce sobre la diferencia sexual, llámense mujeres, niños(as), ancianos(as) o minusválidos.

Violencia con un poder simbólico, violencia intrínseca al discurso que posibilita su ejercicio y reproducción, violencia que actúa sobre el mundo desde la creencia de lo que representa ser masculino o ser el *otro*. Esta creencia se legitima por derecho en el lenguaje, desde los discursos ya verbales (clasificaciones, conceptos, definiciones, adjetivos peyorativos), ya figurativos (pinturas, fotografías, dibujos, o, como en el caso que nos ocupa, filmes) que moldean la realidad, en tanto que contribuyen a producirla, porque las relaciones sociales incorporadas se presentan con todas las apariencias de ser naturales, para todo los agentes y no sólo para aquellos que están inmersos en ese sistema de clasificación dominante.

El valor simbólico de poder sobre el cuerpo y su violencia encuentra su eficacia en el arbitrario cultural que arrebató lo esencial y exige, desde la dominación masculina, la existencia del orden establecido, visible y “natural” del sometimiento del *otro*. La política incorporada y convertida en práctica permanente de una cierta manera de pensar y sentir lo *otro* es lo que los agentes sociales captan de la visión social del mundo y transportan hacia los discursos, los cuales revelan una razón conveniente de clasificación genérica.

Si queremos comprender el discurso o el sentido de las imágenes que muestran lo obscuro por evidente, no hemos de verlos como producidos por el genio del autor, sino localizarlos en un campo específico de comunicación, conocimiento y poder, cuya lógica interna está construida histórica y políticamente. Así, la pornografía es el discurso susceptible de funcionar y de surtir efecto en sus nuevos mecanismos y valores ideológicos elaborados e institucionalizados como base para la conservación de prácticas culturales; asimismo, una estrategia que otorga las premisas para la construcción de un imaginario moderno desde las diferentes creaciones discursivas de este siglo.

Bibliografía

Baudrillard, Jean, “Porno-estéreo”, en *De la seducción*, Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Planeta-Agostini, 1993, pp. 33-41.

- Berger, Peter y Thomas Luckmann: "Introducción"; "Fundamentos del conocimiento en la vida cotidiana", *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Argentina, 1993, pp. 13-36; 37-65.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, 88ª. edición, México, 1998.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Anagrama, colección argumentos, 2000.
- . "Estructuras, habitus, prácticas", *El sentido práctico*, Taurus, pp. 91-113.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1990.
- Derreza, Salomón, "Cibersexo y pornocracia" en *Sexo, nación y lágrimas*, Nexos, número 284, agosto 2001, pp. 34-37.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, 16ª. edición, Siglo XXI, México, 1989.
- . "El cuerpo de los condenados", en *Vigilar y castigar*, 27ª. edición, Siglo XXI, 1998, pp. 11-37.
- . "Las tecnologías del yo", en *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós, Barcelona, 1990, pp. 45-94.
- González Ascencio, Gerardo, "Pornografía y violación", en *La violencia del género en México, un obstáculo para la democracia y el desarrollo*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 1996, pp.29-40.
- González Reyes, Alba H. "Capítulo IV", en *El ser femenino y las imágenes en Santa de Federico Gamboa*, tesis de Maestría en Literatura Mexicana, Universidad Veracruzana, 2001, pp. 182-226.
- Hansen, Christian, Catherine Needham y Bill Nichols, "Pornografía, etnografía y discursos del poder", en *La representación de la realidad*, Paidós, 2000, pp. 257-288.
- Laqueur, Thomas, "El lenguaje y la carne", *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer, 1994, pp. 9-53.
- Lowe, Donald M. "La encarnación", en *Historia de la percepción burguesa*. Breviarios, número 430, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 200, 201.
- Masters, William, Virginia E. Johnson y Robert C. Koldny, *Sexualidad humana, Evolución, Aspectos psicosociales, volumen 11*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995, pp. 472-485.
- Sergio Pérez Cortés, El individuo, su cuerpo y la comunidad, *Alteridades*, México, 1991, pp. 13-23.
- Yehya, Naief, "Tecnoerotismo", en *Sexo, nación y lágrimas*, Nexos, número 284, Agosto, 2001, pp.38-41.
- Zizek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, Siglo XXI, México, 1999.