

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



Portrait of a call girl y La orina y el relámpago

El carácter espectacular y crítico expresivo en el cine pornográfico.

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Ciencias de la Comunicación
Especialidad: Periodismo
Presenta **Romero López José Antonio**
Asesor: Marcos Enrique Márquez Pérez





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Portrait of a call girl y La orina y el relámpago
El carácter espectacular y
crítico expresivo en el
cine pornográfico.

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Ciencias de la Comunicación
Especialidad: Periodismo
Presenta **Romero López José Antonio**
Asesor: Marcos Enrique Márquez Pérez
México, D.F. 2013



A mi profesor Marcos, por la orientación sabia y afectuosa, por las innumerables enseñanzas y la sincera amistad repleta de pláticas y risas.

A Mílitsa, por la cálida motivación y los siempre entrañables y profundos sentimientos, por el inmenso y complejo universo que compartimos.

A mis padres Antonio y Rocío, mis hermanos Israel y Miriam, por todo el cariño y los valores forjados en la familia, por los bonitos recuerdos y los días de infancia.

Este trabajo, que para mí representa en muchos sentidos el punto final de un ciclo, no hubiera sido posible sin su apoyo. Gracias.

Índice

Introducción	4
Capítulo I	
La hiperrealización del ser sexuado. Análisis narratológico de <i>Portrait of a call girl</i>	15
Segmento narrativo A.....	18
Subsegmento pornográfico A'	21
Segmento narrativo B	25
Subsegmento pornográfico B'	29
Segmento narrativo C	36
Subsegmento pornográfico C'	41
Subsegmento pornográfico D'	43
Segmento narrativo D.....	48
Subsegmento pornográfico E'	50
Segmento narrativo E	55
Capítulo II	
El sexo y la pulsión de la muerte. Análisis narratológico de <i>La orina y el relámpago</i>	59
Prólogo	63
Capítulo 1. La imagen pornográfica. Más allá de las convenciones del género	66
Capítulo 2. Lo bello y lo grotesco	71
Capítulo 3. Religión y sexualidad	77
Capítulo 4. Metacine. Desde la rabia y el desdén	80
Capítulo 5. El límite mortal de la adicción.....	81
Capítulo 6. Ser instintivo, anticipo del ser racional	85
Capítulo 7. El mundo en que se cuenta, el mundo del que se cuenta.....	90
Capítulo 8. El erotismo fáunico.....	96
Capítulo 9. Inestabilidad fílmica y conceptual.....	100
Capítulo 10. El fin de la discontinuidad del ser	101
Capítulo III	
Mímesis y reflexividad sexual. La distinción espectacular y crítico expresiva en el cine pornográfico	106
Representación y realidad	108
El montaje cinematográfico.....	111
El espacio cinematográfico	114
Uso y funciones del color.....	116
Uso y funciones de rótulos	118
Disrupción de los niveles narrativos	120
Enunciación cinematográfica y conciencia del espectador	123
Configuración objetiva y subjetiva	127
Apuntes finales sobre la distinción espectacular y crítico expresiva	133
Conclusiones	136
Fuentes de consulta	140

Introducción

Como un bien cultural, la imagen pornográfica ha sido casi siempre denostada y vilipendiada. Al entrar en el terreno de lo prohibido y lo indecente para los cánones sociales comunes, reside en un rincón oscuro del imaginario cultural. Lugar sombrío que, sin embargo, es visitado con amplia frecuencia, pues paradójico resulta que a su vez sea una industria cultural que genera millones de dólares en ganancias y que cuenta con un masivo número de consumidores alrededor del mundo. Vemos pornografía, pero rara vez hablamos de ello; su naturaleza obscena lo hace un tema en muchas ocasiones incómodo de tratar. Es la usanza de los vicios privados y las virtudes públicas: la imaginaria social está confeccionada para que los demonios y fantasmas de la perversión sólo habiten en casa.

No se puede negar la poderosa seducción a la que invita el porno¹, pues remite explícitamente al sexo, una necesidad fisiológica básica del hombre, como comer, beber agua o dormir, y que en su famosa pirámide de las necesidades humanas, Maslow agrupó con el significativo mote de “supervivencia”. La sexualidad ha sido siempre un elemento determinante en la configuración de la sociedad y cultura del hombre a través de la historia.

En ese sentido, la imagen pornográfica ha funcionado como una representación icónica que estimula la excitación sexual. Son bien conocidas las antiguas imágenes eróticas del *Kama Sutra* hindú o de las cerámicas griegas y romanas. Con la fotografía, y posteriormente con el cine, la figura pornográfica se diversificó, gracias a la reproductibilidad técnica que facilitan ambos medios; en la actualidad, su influencia y alcance han aumentado exponencialmente, debido en gran medida a la inmediata distribución y consumo que permite un medio de comunicación como internet.

No obstante, la pornografía mantiene su estatus de provincia iconográfica maldita —como bien la denominó Román Gubern— y, como producto cultural que muestra algo de los individuos y el sistema sociocultural de donde emerge, ha permanecido ignorada la mayoría de las veces por los estudios académicos formales. Este trabajo de tesis representa un esfuerzo por ir en contra de tal

¹ Importante mencionar que la Real Academia Española (RAE) reconoce el término “porno” como un nombre y adjetivo coloquial abreviado, independiente del sustantivo “pornografía” y el adjetivo “pornográfico, ca” del que deriva. Por esta razón, el vocablo se escribe sin cursivas ni entrecomillado.

corriente, y pretende ser una aportación que contribuya a colocar a la pornografía en la consideración y estudio de las ciencias de la comunicación y la producción audiovisual, ámbito en el cual, al menos en lo que respecta a la Universidad Nacional, ha sido abordada vagamente.

Hace falta revisar el banco de tesis y trabajos de investigación de la UNAM, disponible en la red, para notar esta falta. La mayoría de las publicaciones se centran en aspectos legales, psicológicos o éticos del tema: la repercusión de problemas graves como la pornografía infantil; el porno como “escuela” de iniciación sexual que presenta ideales y dinámicas eróticas entre los jóvenes; o la interpretación de la figura femenina como una extensión del machismo en las películas del género, predominantemente de orientación heterosexual. Se ha omitido el estudio del *objeto en sí*, entendida la pornografía como una expresión cultural —y por ende una forma simbólica²— con sus propios valores estéticos y narrativos que valdría la pena dilucidar y comprender.

El presente trabajo de investigación se centrará en rescatar el interés sociocultural de la pornografía como producción cinematográfica, medio en el cual se abrió camino como género de forma paulatina. Desde su mismo origen, el cine pornográfico se vio obligado a ser producido, distribuido y consumido de manera clandestina. *Cinéma cochon, smokers, stag films, blue movies...* fueron varios los términos crípticos usados para referirse a las producciones tempranas de cine pornográfico (cuyos primeras ejemplos datan de 1896, un año después de la invención del cinematógrafo), exhibidas en salas privadas y demandadas principalmente por clases aristocráticas, las únicas capaces de pagar la creación y circulación de tales materiales audiovisuales, penalizados por las leyes de esos tiempos³.

Al final de la década de los sesenta y principios de los setenta del siglo XX, el cine pornográfico gozó de cierta exhibición y aprobación en el ámbito público, gracias a las ideas y tendencias contraculturales que predominaron en la época, con filmes ahora emblemáticos como *Mona the Virgyn Nymph* (1970), *Deep Throat* (1972) o *Behind the Green Door* (1973). Sin duda el momento representó un hito importante en la aceptación oficial del género, pero en las décadas

² Bajo la concepción estructural de la cultura que propone John B. Thompson, los fenómenos culturales son formas simbólicas que se producen, distribuyen y consumen por individuos insertos en un contexto sociohistórico específico. Un análisis cultural se define entonces como “el estudio de la constitución significativa y la contextualización social de las formas simbólicas”. John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, p. 203.

³ Para tal efecto, y si el lector desea profundizar en el desarrollo sociohistórico de la pornografía, resulta muy ilustrativo el filme documental *A History of the Blue Movie* (1970), de Alex de Renzy.

posteriores el mundo occidental adoptó modelos políticos y sociales más conservadores, y la pornografía volvió a las catacumbas culturales de la clandestinidad⁴.

No obstante, en la naturaleza paradójica que siempre ha permeado al cine pornográfico, su alcance demográfico ya no se detuvo y, todo lo contrario, creció exponencialmente, gracias a nuevas tecnologías baratas de filmación, como el super-8, o de consumo masivo, como la videocasetera. Se consolidó así como la poderosa industria global y millonaria que actualmente conocemos.

Con la irrupción de la web y la —hasta cierto punto y ahora cuestionada— libre distribución que permite el medio, hoy en día pareciera que la pornografía se abre paso otra vez en la aceptación y reconocimiento público, al mismo tiempo que incursiona en nuevos debates y disertaciones. En esta dirección, es importante mencionar un movimiento vivo denominado como *postporno*, que se fundamenta en la teoría queer, el transfeminismo y la lucha por la diversidad sexual. La corriente plantea una profunda reflexión sobre la manera en que socialmente se construye la sexualidad, fuera de las normas naturalistas que definen la identidad de género como algo íntegro e inmutable. El *postporno* pugna por una apertura y variedad de las representaciones y modelos sexuales en la pornografía, en la que tengan cabida las “sexualidades periféricas y disidentes que la heteronormatividad y el porno clásico marginaban”⁵. Son esfuerzos y tendencias a los que no se les debe perder el rastro (personalmente compagino con algunas de las posturas ideológicas del movimiento), y que por supuesto también ameritan ser estudiados.

A pesar de los recientes cambios, prevalecen ciertos prejuicios y estereotipos sobre el porno. En el ámbito de la producción audiovisual se continúan denostando sus méritos como material fílmico. Sabemos cuál es el lugar común sobre este aspecto: el carácter “monotemático” del género, enfocado en la actividad sexual, lo hace un producto predecible y lineal. Se considera que no puede haber mucha novedad o elementos de interés en películas donde sólo abundan los fluidos, gemidos y orgasmos, y la estructura narrativa funciona como enlace entre una cogida y otra. Por si fuera poco, prevalece la idea (herencia del auge en la producción casera de porno en

⁴ El proceso legal de penalización y censura que siguió tras el *boom* de películas pornográficas en la década de 1970, queda muy bien ejemplificado en el documental *Inside Deep Throat* (2005), de Fenton Bailey y Randy Barbato.

⁵ Marisol Salanova, *Postpornografía*, Barcelona, Editorial Siguelyendo, 2012, p. 42.

la década de los 80 del siglo pasado) de que en el género únicamente incursionan directores y guionistas amateurs, creadores de filmes cuasi caseros de nulo valor estético y narrativo.

No podría haber una concepción más errónea sobre un género tan viejo como el cinematógrafo mismo. Como suele ocurrir siempre que se profundiza en la supuesta heterogeneidad de cualquier objeto de estudio, la pornografía ofrece tantos elementos de análisis como cualquier obra canónica venerada en una galería o museo y, como muestra de cine, tiene rasgos y peculiaridades complejos que no existen en otros géneros fílmicos. ¿Se puede meditar y discutir sobre *Cumbuck Pussy 25* tanto como se haría con *Ciudadano Kane* o *Fanny y Alexander*? Esta tesis se sustenta en la idea de que es posible y vale la pena hacerlo.

Antes es importante hacer la distinción entre la actitud documental y la actitud ficcional en el cine, aplicable también, claro está, al género pornográfico. Como argumentan los narratólogos André Gaudreault y François Jost, “toda película participa a la vez de los dos géneros”⁶. El cine es un documental porque filma o hace referencia a un objeto dado del universo físico; es decir, la imagen es la retención o construcción visual de un elemento espaciotemporal “real”. Es una ficción porque lo filmado no es el objeto en sí, sino una construcción discursiva. Depende de un ente que controla el lente de la cámara y escoge lo que será visto y cómo será contado; y porque se fundamenta en el montaje, el orden estructural de la sucesión de imágenes presentadas ante nuestros ojos. Es, en términos narratológicos, la enunciación de un meganarrador que construye el relato⁷.

Este carácter dual entre la actitud documentalizante y la ficcionalizante en el cine es especialmente singular en la pornografía. Las producciones del género son a la vez un “documental fisiológico” —término propuesto por el historiador de cine Román Gubern— de las partes erógenas del cuerpo, que buscará ser lo más fidedigno y veraz posible, con el objeto de

⁶ André Gaudreault; François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 1995, p. 39.

⁷ Importante subrayar que en términos narratológicos, historia, narración y relato son conceptos ligados pero que no aluden a lo mismo. “Historia es el significado o contenido narrativo, relato es propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y narración al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce”. Gerard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, Colección: Palabra Crítica, 1989, p. 83.

Lourdes Romero resume en una oración la diferencia y complemento entre los tres conceptos, cuando dice que el proceso de producción de un mensaje —el de un texto periodístico, en el ensayo que desarrolla— implica “convertir en relato la historia mediante el proceso de narración”. Lourdes Romero, *La realidad construida en el periodismo: reflexiones teóricas*, Ciudad de México, Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006, p. 59.

cumplir su función como excitador sexual, y al mismo tiempo tiene un fuerte carácter ficcional que apela directamente a las fantasías de sus espectadores. Una película porno es a la vez el testimonio de una relación sexual y un montaje articulado para el deleite del espectador.

Por si fuera poco, la mezcla entre ficción y documental es más compleja cuando, en no pocas situaciones, la ficción pornográfica busca construir su verosimilitud a partir de una actitud documental, en una especie de *mockumentary* sexual. Esta configuración la planteó una famosa serie como *Woodman Castings X* (1997), donde el director francés de porno Pierre Woodman pretende conocer a jóvenes mujeres que desean incursionar en la industria. Según el relato, el calvo y regordete director lleva a las nerviosas e inexpertas chicas a una habitación de hotel para que filmen su primera película pornográfica. Ellas son actrices profesionales y todo está perfectamente planeado, pero eso es algo que no debe saber el espectador. La situación está construida para pasar como un hecho “real”.

Tras el enorme éxito que tuvo la fórmula de Woodman, en la industria se comenzaron a producir muchas series similares, las cuales siguen siendo muy demandadas y consumidas hoy en día. La delgada barrera entre documental y ficción es especialmente sensible y maleable en la pornografía, pues en muchas ocasiones no se puede distinguir si la producción en cuestión es auténtica o está basada en una ficción construida. Al final, el asunto dependerá en gran medida en la forma en que esté orientada la lectura de la película para el espectador:

La actitud documentalizante anima, pues, al espectador a considerar el objeto representado como un ‘haber estado ahí’ [...]. En tanto que, en cierto, modo la actitud ficcionalizante, y ésta es justamente la ficción primera a la que nos invita el cine, nos anima a considerar como ‘estando ahí’ esos ‘haber estado ahí’, que son todos los objetos profílmicos que se han mostrado ante la cámara.⁸

Así, por ejemplo, incluso en películas de configuración documental como las de *Woodman Castings X*, lo importante no son los actores profesionales, en el momento del rodaje, simulando una producción casera (el “haber estado ahí”, la parte testimonial) sino lo que representan: una joven, inexperta sexual, seducida por un director porno (el “estando ahí”, la realidad construida).

Un filme documental optará entonces por presentar situaciones y seres que existen positivamente en la realidad externa al filme, mientras que la ficción crea un mundo donde se suceden los

⁸ André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, p. 40.

hechos, que puede parecerse o no al nuestro. Con la pretensión de delimitar el objeto de estudio, este trabajo de tesis se centrará en la pornografía de configuración ficcional; sin dejar de considerar, por supuesto, la naturaleza como “documental fisiológico” que presenta toda propuesta audiovisual del género.

Como cualquier relato, la pornografía plantea la existencia de una lógica interna, en términos narratológicos, una diégesis, que es “el universo espacio-temporal designado por el relato”⁹. La construcción diegética es primordial pues es en donde se suceden los eventos y situaciones planteadas por la obra.

El cine pornográfico de ficción construye universos diegéticos que apelan directamente a las emociones y fantasías sexuales de sus consumidores: así, en pantalla, presenciamos relaciones incestuosas, orgías, depravaciones y excesos en los que al espectador le gustaría verse sumergido. El público consumidor de porno sabe que lo que verá en la película no es parte de la realidad; no obstante, al mismo tiempo tiene la disposición de aceptar el contenido como auténtico. Se preserva el “estando ahí” de la actitud ficcionalizante.

No importa si, por ejemplo, un video en el que se narra una aventura sexual entre un alumno y su maestra no sea efectivamente eso, sino una puesta en escena controlada y dirigida, con papeles asignados a actores profesionales que asumen tales roles. En el ámbito textual planteado por el filme esto es real y el lector lo acepta, con el objeto de explotar todas las potencialidades narrativas de la obra¹⁰. Como explican Jost y Gaudreault, ésta es la ficción primera y la más poderosa del discurso cinematográfico. Es lo que, desde una perspectiva estética, Mario Pezzella define como la potencia mágico-mimética del cine.

De acuerdo con la forma en que esté construida la impresión de realidad en el relato cinematográfico, Pezzella diferencia entre dos grandes tendencias: el cine espectacular y el cine crítico expresivo. Ésta es la distinción fundamental del cuerpo teórico del trabajo de tesis, y a partir de la cual se indagará formalmente en los valores estéticos y narrativos del porno como producto fílmico. Pezzella define los términos de la siguiente manera:

⁹ Gerard Genette, *op. cit.*, p. 334.

¹⁰ Bajo la idea de que un relato es un discurso narrativo, en el desarrollo de este trabajo de investigación se entenderá por texto a todo tipo de narración, sea en el formato de una obra literaria, una película, un videojuego o cualquier otro. El lector es entonces el individuo que consume e interpreta dichos textos.

Mientras que el cine espectáculo es una procesión de fantasmas que imponen una sensación de realidad y un onirismo inconsciente de ser tal, el cine crítico-expresivo se parece más a la interpretación o la elaboración de un sueño, allí donde las imágenes se enfrentan con la misma conciencia. El espectador del cine espectacular no es consciente de la fantasmagoría a la cual se abandona, el espectador del cine crítico despierta de su sueño no para negar la existencia del mismo, sino para comprender el significado profundo.¹¹

Para entender estos conceptos de forma sencilla, pensemos en la alegoría de la caverna de Platón. Como ya quedó aclarado, el cine no es la realidad *en sí*, sino la sombra de los objetos, proyecciones del mundo que son, ante todo, apariencias. En consecuencia, el cine pretenderá ser un acto mimético o asumirá su naturaleza artificial. Es en ese factor donde radica la diferencia sustancial entre la espectacularidad y la crítico expresividad cinematográfica.

Bajo la pretensión aristotélica de la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte, el transcurrir de las imágenes del cine espectacular crea una simulación tal que lo que vemos en pantalla se muestra como si efectivamente perteneciera a la realidad. “El mundo simulado en el que tienen lugar las aventuras de los actores será indistinguible de aquel otro en el que se desarrolla la experiencia cotidiana”¹². La fascinación sume al espectador en un onirismo de espejismos y simulaciones en el que no cuestiona ni reflexiona la progresión de imágenes que observa; la puesta cinematográfica es una válvula de escape. El lector ve la sombra de los objetos en la cueva platónica sin saber que son la sombra de los objetos: durante el curso de la película, su mirada y conciencia serán absorbidas por el poder de fascinación del filme, para volver a la experiencia cotidiana una vez concluido el relato.

El cine crítico expresivo representa todo lo contrario al espectacular. El efecto de realidad se mantiene durante la película, pero no es su fin último, sino el medio a partir del cual el relato reelabora las experiencias y hechos del mundo cotidiano. Las imágenes se convierten en formas simbólicas que no temen en mostrarse como puntos de vista subjetivos, producto de la conciencia e ideas de su autor. El onirismo cinematográfico prevalece, pero con la diferencia de que el espectador despierta al sueño y es consciente de estar ante las sombras de los objetos y su condición aparente. El entramado de la puesta en escena es evidente en el cine crítico expresivo: “tiende a exhibir la imagen como imagen y la apariencia como apariencia, solicitando la

¹¹ Mario Pezzella, *Estética del cine*, Madrid, La balsa de la Medusa, Léxico de estética, 2004, p. 104.

¹² *Ibid.*, p. 63.

participación crítica del espectador”¹³. Ante todo, el lector profundiza y realiza un juicio analítico sobre la progresión de imágenes que se muestran ante sus ojos.

En síntesis, a partir de una pretensión realista, el cine espectacular es paradójicamente la representación visual más artificial. En contraparte, el cine crítico expresivo, desde el momento mismo en que asume su naturaleza como apariencia, no teme ser una postura crítica que exhibe los fantasmas y contradicciones de la realidad. El propósito central de este trabajo de investigación es demostrar que esta distinción se puede aplicar también en la pornografía, un género cinematográfico que ante el juicio público tradicional configura supuestamente filmes vacuos y lineales.

Es importante aclarar que de ninguna manera se busca denostar o minimizar a una tendencia sobre la otra. Considero que tanto el cine mimético como el reflexivo —también los podemos denominar de esa manera— contienen una amplia variedad de elementos pertinentes sobre los cuales conviene profundizar. En cierto sentido hasta son complementarios. La división se hace más por tener un punto de partida para discernir, clasificar y reflexionar sobre la gama de valores estéticos y narrativos del género pornográfico. En pocas palabras: la distinción entre cine espectacular y cine crítico expresivo no representa un juicio de valor; es más bien un recurso metodológico.

Ahora bien, para realizar la diferenciación se toman dos ejemplos de cine pornográfico. Son dos películas que, por distintas razones, han llamado la atención dentro de la industria. En lo que respecta al cine espectáculo, se elige como objeto de estudio la película estadounidense *Portrait of a call girl* (2011), dirigida y escrita por Graham Travis y protagonizada por la actriz debutante Jessie Andrews. Considerada una de las producciones más destacadas de la industria pornográfica de los últimos años en EEUU, la película narra la historia y vida de una prostituta de Los Ángeles, quien huye de un ambiente familiar violento y una relación sentimental tormentosa. En la entrega de los Adult Video News Awards del 2011 (considerados los “Premios Óscar del porno”) que otorga la revista estadounidense AVN, especializada en la industria porno, el filme obtuvo los galardones más laureados: Mejor Director, Mejor Actriz, Mejor Guión Original y Película del Año. Público y crítica han argumentado que combina de manera sagaz

¹³ *Ibid.*, p. 32.

una historia atractiva, técnicamente bien filmada, con los segmentos sexuales que nunca pueden faltar en toda producción del género. En ese razonamiento, el periodista Gram Ponante la definió como el “Santo Grial” de todo estudio pornográfico: “una película tan espectacular como cualquier producción hollywoodense pero con escenas sexuales incluidas”¹⁴.

En cuanto al cine crítico expresivo, el objeto de estudio seleccionado es el filme español *La orina y el relámpago* (2004), producción independiente dirigida por Ramiro y Pablo Lapiedra, protagonizada por las actrices Celia Blanco y Angela Peña. Esta película se ubica en el contexto espaciotemporal de la ciudad de Barcelona de principios de este siglo, época en la que la urbe ha sido un importante epicentro de representaciones *postporno* y de movimientos de liberación sexual relacionados con el transfeminismo, las luchas homosexuales y la corriente queer. *La orina y el relámpago* narra la vida de dos prostitutas adictas a la cocaína sumidas en una travesía irreversible de excesos y depravaciones. En contenido y forma, la producción retoma varias de las concepciones filosóficas sobre el sexo y el erotismo del autor francés Georges Bataille. El filme ha sido elogiado por su crudeza visual y la versatilidad para incorporar configuraciones narrativas y dinámicas sexuales novedosas en el ámbito de la pornografía. Román Gubern la ha definido como “un regreso a los orígenes contraculturales y anti comerciales del género pornográfico”¹⁵.

La denominación, organización y catalogación de *Portrait of a call girl* y *La orina y el relámpago* como respectivas muestras de cine espectáculo y crítico expresivo se realizará a partir del análisis narratológico de sus relatos. La narratología, teorizada por Gerard Genette para los estudios literarios y adaptada al cine por autores como André Gaudreault y François Jost, es una propuesta metodológica centrada en el análisis formal o discursivo de una obra (sea un texto, filme, obra de teatro, cómic o cualquier arte narrativo). A partir de las categorías de modo, tiempo y voz; y conceptos como la enunciación y narración, el espacio y la temporalidad o el punto de vista, la narratología sirve para develar las “características esenciales” —el término es

¹⁴ Gram Ponante, “You need to watch *Portrait of a Call Girl*”, [en línea], 9 de septiembre de 2011, Dirección URL: <http://straight.fleshbot.com/5838575/you-need-to-watch-quotportrait-of-a-call-girlquot>, [consulta: 23 de febrero de 2013].

¹⁵ Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Editorial Anagrama, Colección: Argumentos, 2005, p. 67.

del profesor Marcos Márquez¹⁶— que componen la estructura de un relato. Por medio de estos elementos narratológicos se determinará al carácter mimético y reflexivo de una y otra películas.

Esta práctica no pretende ser simplemente un ejercicio de comprobación. La reflexión e investigación cubrirá tres aspectos fundamentales: en primer lugar, se profundizará sobre los recursos estéticos y narrativos del cine pornográfico, que como ya mencionamos merecen ser considerados y estudiados, pues varios representan singularidades que no ubicamos en otros géneros cinematográficos. En consecuencia, se buscará proponer nuevas características y configuraciones narratológicas en función del relato porno.

A su vez, mediante la distinción del carácter mimético y reflexivo en el cine propuesta por Pezzella, el objetivo es identificar los valores particulares de la espectacularidad y crítico expresividad pornográfica, en cuanto a su pretensión como mímesis o apariencia. Esclarecer este punto servirá para hallar nuevos elementos de análisis y sugerir líneas de investigación y reflexiones futuras sobre el cine pornográfico como forma simbólica significativa.

Por último, se procurará construir un vínculo entre estética y narratología, en pos de cierto intercambio interdisciplinario. Todos los aspectos y rasgos que propone Pezzella en cuanto al cine mimético y reflexivo serán desarrollados y expandidos mediante las categorías narratológicas desarrolladas por Genette y adaptadas al cine por Jost y Gaudreault. Además de trazar cierta “equivalencia” entre términos, esta combinación de disciplinas por sí sola representa una práctica a partir de la cual podemos definir nuevas herramientas metodológicas.

Bajo las anteriores premisas, la tesis se dividirá en tres capítulos. En el primer y segundo apartado se desarrollarán, respectivamente, los análisis narratológicos de *Portrait of a call girl* y *La orina y el relámpago*, en los que ahondaremos en las dinámicas y estructuras del relato porno, y a partir de los cuales obtendremos los elementos básicos para hacer la distinción entre el carácter espectacular y el crítico expresivo en el cine pornográfico. En el tercer capítulo se sintetizarán todos los rasgos y características obtenidos de los análisis para compararlos y

¹⁶ Profesor en el Área de Producción de la Carrera de Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM: Análisis de la Difusión de las Imágenes, Arte y Comunicación, Taller de Apreciación Estética y Narrativa en los Medios, y los Seminarios de Titulación I y II. Miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas, de la Asociación Mexicana de Investigadores en Comunicación y del Seminario de Producción Periodística y Audiovisual de la FCPS. Director del presente trabajo de tesis.

catalogarlos con la propuesta estética de Pezzella, con la intención de fundamentar una narratología sobre el carácter como mimesis o reflexividad del discurso cinematográfico.

Cabe mencionar que para la mejor comprensión del presente trabajo de tesis, es importante que el lector tenga cierto conocimiento sobre narratología y las distintas categorías en las que se compone el estudio del relato. Esto con la intención de que pueda contribuir de manera activa para complementar, expandir o corregir todos los conceptos y reflexiones que se proponen en el trabajo de investigación.

La finalidad última y general es la construcción de un debate y reflexión en torno a la pornografía como bien cultural significativo, con la idea de ubicarla en la órbita de objetos de estudio de la carrera de Ciencias de la Comunicación. En el intercambio de ideas que cree nuevos sentidos y significados, y no en la defensa férrea de posturas y actitudes totalizadoras e impositivas, considero que es donde radica el auténtico valor de la academia universitaria. Argumentados los fundamentos y propósitos del trabajo de investigación, comencemos pues, con la exploración a través del universo perverso y contradictorio de la pornografía.

Capítulo I

La hiperrealización del ser sexuado

Análisis narratológico de *Portrait of a call girl*

Portrait of a call girl (2011) es un largometraje pornográfico producido por el estudio estadounidense Elegant Angel, protagonizado por la actriz de veintiún años Jessie Andrews, y dirigido por Graham Travis. Es el tercer filme del director —tras las producciones de franquicia *Slave Dolls 2* (2006) y *Pornstar Superheroes* (2010)—, quien también funge como mánager general del estudio. El filme se centra en la historia de Elle, una joven con un pasado turbio y una relación familiar destructiva, quien huye de su hogar para radicar en Los Ángeles y comenzar a trabajar como *call girl*¹⁷.

La duración total de la película es de 147 minutos. El relato procura el énfasis en momentos pasados de la protagonista, por lo que las *vuelatas atrás* son comunes y los hechos pretéritos se revelan poco a poco a lo largo del filme. Por tal razón, para el análisis narratológico se propone una división en segmentos narrativos, a partir de los momentos medulares de la vida de la protagonista y la evocación de su pasado.

Contemplado ya un apartado para los créditos iniciales y finales, la división del relato en secciones narrativas se establece de la siguiente forma: a) El pasado de Elle e inicio de su vida como *call girl*; b) recuerdo de la relación con su familia e inmersión en su trabajo; c) vuelta y evasión de su pasado; d) evocación y revelación completa del pasado y confrontación presente y e) reconciliación con su pasado y meditación sobre su futuro. Es evidente que la película se configura como una trama de resolución del personaje central con su vida pretérita.

A su vez, dentro de algunas de estas porciones narrativas, se ubican las cinco escenas sexuales que integran el filme, y que se diferencian y denominan como *subsegmentos pornográficos*; la configuración narrativa de cada secuencia sigue patrones y rasgos que hacen necesaria esta

¹⁷ Una *call girl* es una sexoservidora de lujo, normalmente perteneciente a una agencia de modelos, con la que los clientes deben hacer una cita previa. El término usual por el que se les denomina en el idioma español es *escort* (un anglicismo no aceptado por la RAE), que puede ser traducido como “acompañante”. Con el propósito de seguir la línea narrativa propuesta por el filme desde su título, para el presente análisis será usado exclusivamente el término original *call girl*.

especificación. La distinción se realiza a partir del tipo de actividad sexual¹⁸ que predomina en la escena y los actores que intervienen en ella. La división de los subsegmentos queda de la manera subsecuente: a') *Blowjob* (Jessie Andrews y Erich John); b') Penetración vaginal (Jessie Andrews y Manuel Ferrara); c') Penetración vaginal (Jessie Andrews y Jay Crew); d') *Gang Bang* (Jessie Andrews, Ramon Nomar y Mick Blue); y e') *Bukkake* (Jessie Andrews y seis hombres enmascarados: Alex Gonz, Bill Bailey, Danny Mountain, Johnny Fender, Tommy Pistol y Mike Fromme).

Las características narratológicas que predominan y destacan entre los segmentos narrativos generales —que definen la línea dramática del relato— y los subsegmentos pornográficos son muy distintas. Realizar esta división permitirá reconocer la forma en que se complementan y diferencian. Como un ejemplo de porno argumental, el propósito del filme es que ambos segmentos sean verosímiles y atractivos para el público. De acuerdo con lo dicho, es así cómo se esquematiza para el análisis la estructura narrativa de *Portrait of a call girl*:

Créditos iniciales
<p>Segmento narrativo A. El pasado de Elle e inicio de su vida como <i>call girl</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Subsegmento pornográfico A'. <i>Blowjob</i> (Jessie Andrews y Erich John).
<p>Segmento narrativo B. Recuerdo de la relación con su familia e inmersión en su trabajo.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Subsegmento pornográfico B'. Penetración vaginal (Jessie Andrews y Manuel Ferrara).
<p>Segmento narrativo C. Vuelta y evasión de su pasado</p> <ul style="list-style-type: none"> • Subsegmento pornográfico C'. Penetración vaginal (Jessie Andrews y Jay Crew). • Subsegmento pornográfico D'. <i>Gang Bang</i> (Jessie Andrews, Ramon Nomar y Mick Blue).
<p>Segmento narrativo D. Evocación y revelación completa del pasado y confrontación presente.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Subsegmento pornográfico E'. <i>Bukkake</i> (Jessie Andrews y seis hombres enmascarados: Alex Gonz, Bill Bailey, Danny Mountain, Johnny Fender, Tommy Pistol y Mike Fromme).
Segmento narrativo E. Reconciliación con su pasado y meditación sobre su futuro.
Créditos finales

¹⁸ Esto es, la dinámica general que predomina en el acto sexual (penetración vaginal, anal, sexo oral, etc.) Algunos de los términos empleados se escriben en idioma inglés, pues es la manera usual con el que se denominan en el ámbito de la industria pornográfica en general. Los rasgos y características de cada uno de ellos serán especificados en el respectivo subsegmento.

Créditos iniciales

La película comienza con una toma *fuera de foco* de un túnel por donde pasan y se aproximan varias luces que parecen ser automóviles. Todo esto mientras aparecen en pantalla los créditos iniciales del filme en letras blancas. Conforme pasan los títulos, la imagen se aclara y los elementos espaciales son más definidos: es de noche y estamos en un amplio túnel de lo que parece ser una gran urbe, por donde transitan coches en dos sentidos. Una mujer joven, de cabello largo y rubio, camina por la acera del túnel y se aproxima hacia la cámara.

Como mencionan los autores François Jost y André Gaudreault, la imagen es la unidad base del relato cinematográfico, y como significante espacial “presenta siempre, a la vez, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren”¹⁹. El narrador fílmico debe cargar siempre en su relato con los elementos situacionales que describe; un caso opuesto al relato oral, donde si digo “una mujer camina a través del túnel por donde pasan coches”, no estoy dando ninguna información contextual del hecho, como el aspecto y vestimenta de la mujer, la amplitud del túnel, la cantidad de automóviles que pasan, la distancia que hay entre la mujer y las paredes del túnel, etcétera.

Sin embargo, el narrador fílmico se puede valer de algunas estrategias para revertir esta característica y limitar o destacar los elementos contextuales que muestra en el *campo*²⁰. Éste es el caso del inicio de la película: en un plano *fuera de foco* las figuras y elementos se muestran ambiguos, y no podríamos decir con certeza que se trata de tal o cual objeto, situación o escenario. Esto sólo se logra conforme la toma se enfoca, a la vez que se muestran los créditos del filme. Se crea así un efecto de incertidumbre y suspenso que pretende captar la atención y curiosidad del espectador: “¿Qué estoy viendo? ¿Dónde estamos? ¿Quién es esa mujer que camina por la acera?”.

¹⁹ André Gaudreault; François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 1995, p. 87.

²⁰ En lenguaje cinematográfico, el campo es el espacio representado en la película, delimitado por el encuadre de la cámara. Se establece así la oposición *campo* y *fuera de campo*: espacio representado y espacio no mostrado. *Ibid.*, pp. 92-93.

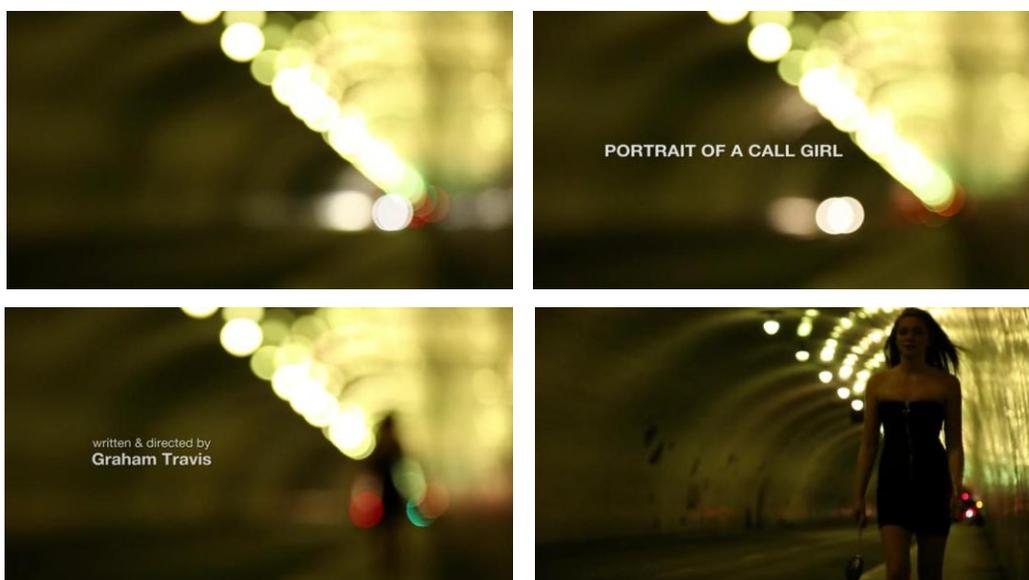


Figura 1.

Durante esta secuencia, en primer plano sonoro escuchamos el track *A minor piano dark*, una canción basada en un piano pausado y efectos de sintetizadores que pretenden aumentar la incertidumbre planteada por la banda visual. De acuerdo con la ficha técnica de la película, la mayoría de las composiciones musicales fueron tomadas de *www.productiontrax.com*, un banco en línea de canciones, videos, imágenes y efectos para proyectos audiovisuales, usados principalmente para materiales publicitarios. Cualquier persona puede adquirir la licencia para el uso de estos recursos mediante el pago de una cuota por cada elemento descargado.

Es importante mencionar este aspecto pues no olvidemos que estamos hablando de una “megaproducción” de la industria pornográfica, elaborada por uno de los estudios más influyentes y redituables del género en Estados Unidos. Contrario a su equivalente y símil hollywoodense, donde una producción millonaria necesariamente contaría con su propia banda sonora o pagaría por los derechos de obras musicales de autor, en la industria porno parece que esto aún no es una norma, ni siquiera en las películas más costosas.

Segmento narrativo A. El pasado de Elle e inicio de su vida como *call girl*

Tras los créditos iniciales comienza el filme en ocularización cero, esto es, una toma que no está anclada a la “mirada” interna de ninguno de los personajes de la diégesis, sino que es un plano abierto y general que remite al gran narrador fílmico, externo al mundo representado y que se

manifiesta, precisamente, a través de lo que *ve* la cámara. Este punto de vista predomina casi en la totalidad del relato y sólo en contadas excepciones observaremos otro tipo de ocularización.

En primer plano se muestra el rostro de la misma chica que en la secuencia previa caminaba por el túnel. En *voz en off* otra mujer la saluda y le da la bienvenida. La toma se abre para revelar más detalles del espacio: estamos en un consultorio terapéutico y Elle (Jessie Andrews), la protagonista de la historia, se encuentra ahí para hablar sobre su pasado y su experiencia como *call girl*.

En la escena de la terapia (y en todas las subsecuentes de la misma situación en el relato) nunca vemos el rostro de la terapeuta: la toma sólo muestra su cabeza de espaldas a la cámara. De tal forma, podríamos decir que Elle *sabe* más que el espectador, o al menos *ve* más que él, pues la protagonista está sentada frente a la terapeuta y puede observar su rostro. Esta elección focal “debe conllevar una restricción de nuestro saber en relación al del personaje que acabe produciendo efectos narrativos”²¹. Jost y Gaudreault mencionan que es frecuente encontrar esta focalización en el inicio de una película, pues toda la información narrativa no se da súbitamente y de tal ignorancia surge el *enigma* que despierta el interés del lector.



Figura 2.

Al final de esta secuencia, Elle dice no saber cómo comenzar a contar su historia, por lo que la terapeuta le pregunta inicialmente de dónde es, para poder conocerla mejor. La escena se difumina a negros y comienza una *vuelta atrás*, una *analepsis externa* (porque su punto de inicio se ubica antes del comienzo del relato) sugerida tanto por la banda visual como por los diálogos del filme, pues mientras Elle habla sobre su pasado, observamos una serie de tomas de una

²¹ André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, p. 150.

duración diegética nula y que tienen el propósito de ubicarnos en el contexto temporal pretérito del relato. Es un ritmo narrativo al que Genette denomina como *pausa descriptiva*²².

Esta secuencia resulta un buen ejemplo para mostrar el relato doble intrínseco al cine sonoro. En una película por una parte se encuentra el enunciado visual —lo que *vemos*— y por el otro el diálogo —lo que *escuchamos*—. La mayor parte del tiempo en los filmes estos dos discursos están *empatados* de manera que no percibimos tal dualidad, pero podemos hallar algunos elementos que la evidencian. En esta secuencia de *Portrait of a Call Girl*, por ejemplo, *vemos* una evocación que nos muestra a Elle y el lugar donde solía vivir, mientras la *escuchamos* en *voz over* pronunciar el siguiente discurso:

Recuerdo esa caja de música con la que jugaba cuando era niña. Era de mi abuela. Y su figurita de plástico de una bailarina que daba vueltas y vueltas, siempre con tanta gracia, me mantenía entretenida. Cuando estaba sola en el desierto, mis sueños llenaron todos los espacios vacíos que me rodeaban. Y juro que lo podías ver: todo era más claro y colorido, y yo no era invisible para nadie. Yo era mi propia bailarina, dando vueltas y vueltas, siguiendo la melodía del silencio. Por un momento era parte de los vastos espacios que me rodeaban.

La banda visual muestra ese *pasado*, y la banda sonora está en *presente*, mientras Elle le dice esto a su terapeuta y en primer plano sonoro escuchamos el track *Guitar ambient*, una canción basada en acordes de guitarra lentos y de sonido suave, muy en consonancia con la narración de la escena. Éste es un recurso común en el cine para introducir una analepsis, pues lo dicho por Elle se refuerza con la banda visual y la pista musical para ubicar fácilmente al lector en el pasado diegético.

Siguen entonces una serie de escenas que revelan más detalles sobre ese pasado. Observamos a Elle en el baño de una gasolinera ensangrentada y golpeada, mientras un hombre la espera afuera. A partir de algunas tomas que funcionan como *imágenes analépticas* (esto es, porque no duran más de un segundo y evocan un pasado anterior al del momento temporal en que se encuentra el relato) se muestra a Elle y este hombre abrazados y besándose, por lo que el narrador sugiere que son —o fueron— pareja.

En el siguiente plano Elle ya está afuera del baño, con heridas aún muy evidentes, mientras platica con el hombre: le dice que no le dirá a nadie lo que le hizo y cómo la golpeó, siempre y

²² Gerard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, Colección: Palabra Crítica, 1989, p. 151.

cuando le dé todo el dinero que tiene guardado, la deje irse y no la busque nunca más. Él se ve obligado a aceptar. Como lectores asumimos que el hombre la maltrataba y ella quería escapar de esa relación tortuosa.

Después el filme continúa ya en tiempo presente y en otra locación: una serie de tomas que de nuevo funcionan como *pausas descriptivas* nos ubican en la vida nocturna de la ciudad de Los Ángeles, mientras en la banda sonora escuchamos otra vez la composición *A minor piano dark*.

Ya recorrida la *analepsis externa* y de vuelta al tiempo presente de la diégesis, se muestra una secuencia en la que Elle platica con un cliente nervioso y novato dentro de un hotel, a quien le miente cuando asegura que su nombre es Tiffany. Con cierto pudor, él le comenta que como parte del servicio y sesión le gustaría eyacular en su cara. Ella acepta, con la condición de recibir más dinero. Comienza Elle a acariciarle la entrepierna para excitarlo y así se marca el inicio del primer subsegmento pornográfico de la película.

Subsegmento pornográfico A'. *Blowjob* (Jessie Andrews y Erich John)

Blowjob es un término coloquial para referirse a la práctica de sexo oral que implica estimular el pene con la boca y labios, ya sea por un compañero sexual o por uno mismo. La primera escena pornográfica del filme es sencilla: se trata de un *blowjob* de la protagonista del filme a uno de sus clientes, interpretado por Erich John, un actor y director que recién incursionó a la industria pero que ya ha protagonizado 186 películas²³.

Hay varios aspectos que destacar sobre esta porción narrativa. En primer lugar, no olvidemos que en una película porno el sexo debe ocupar la parte medular del relato, pues el valor de los filmes del género se mide por su capacidad para estimular la excitación sexual. Resulta interesante que la primera escena pornográfica (una muy sencilla, de no más de cinco minutos de duración) llegue al minuto 8:20 del recorrido temporal filmico. Retardar la aparición de escenas sexuales es una peculiaridad del porno argumental, que ya se observa en filmes clásicos del estilo, como *Deep Throat* (1972) o *Behind the Green Door* (1972), donde también se establece un planteamiento contextual del relato marco antes de pasar al sexo.

²³ Datos estadísticos obtenidos de la Internet Adult Film Database, la base pública de información más grande de la industria pornográfica estadounidense, [en línea], Dirección URL: <http://www.iafd.com/person.rme/perfid=ericjohn/gender=m/eric-john.html>, [consulta: 22 de febrero de 2013].

La escena podría catalogarse como un ejemplo de pornografía *hardcore*, esto es, la representación explícita de actos sexuales. Tal configuración se opone a la pornografía *softcore*, donde se pueden mostrar desnudos y sugerir actos sexuales pero sin una configuración explícita. En esta secuencia observamos el desempeño íntegro de la estimulación sexual oral, desde que Elle seduce y excita al cliente hasta que éste eyacula sobre su rostro. Para la escena el meganarrador fílmico eligió primeros planos, en su mayoría contrapicados, que centran toda la atención en el desempeño del acto sexual, en el que la actriz Jessie Andrews masturba de forma casi hiperactiva al actor Erich John, mientras escupe y embarra de saliva sus testículos y pene.

Es difícil imaginar un acto tan excesivo y violento en una relación sexual normal, donde seguramente el hombre sufriría alguna lesión por la rapidez y fuerza con la que se realiza la masturbación. Son el tipo de situaciones que sólo podemos ver en el porno: interpretaciones de actores profesionales, quienes tienen una amplia experiencia y toda una preparación para desempeñar el acto ante la cámara. Se trata de una representación casi hiperreal, sobre la que ya varios autores han reflexionado en cuanto a la imagen pornográfica, argumentando que en ese carácter radica una de sus grandes fantasías: el exceso de *autenticidad* y cercanía la hace sumamente atractiva, pues transforma al humano en el ente sexual perfecto, siempre inagotable, de capacidades y aptitudes erógenas sin límites²⁴. Todos los subsegmentos pornográficos que encontramos en *Portrait of a call girl* asumen esta actitud.

En el estilo visual de la escena se nota una fuerte influencia de lo que se denomina como la pornografía *gonzo* (que toma su nombre directamente del periodismo *gonzo*) y que consiste en realizar tomas cerradas de las acciones sexuales y *close-ups* de los genitales, para ubicar al espectador en medio del acto sexual, como si de cierta forma fuera parte del mismo. Un rasgo del *gonzo* es que su producción es casi amateur y no se centra en contar una historia; tal característica se opone a lo que es y vemos en la presente película, sin embargo, en cuanto a la configuración del espacio de las tomas y escenas sí existen algunas similitudes. Como ejemplo, en la escena de la masturbación hay muchos ángulos en los que la cámara se coloca de tal manera que pareciera que el espectador fuera quien está experimentando el acto sexual: planos similares a una ocularización interna primaria, como si estuvieran anclados a la mirada de un

²⁴ Para un ensayo extenso sobre el tema, se recomienda la lectura de “La eclíptica del sexo” en Jean Baudrillard, *De la seducción*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981, pp. 11-52.

personaje intradiegético. Son tomas distintivas de la pornografía *gonzo* y que se denominan como POV (*Point of View*, punto de vista, por sus siglas en inglés).

Estos elementos *gonzo* en *Portrait of a call girl* resultan lógicos si se conoce la historia del estudio Elegant Angel, pues comenzó como una de las casas productoras más influyentes de pornografía *gonzo* en 1990, sobre todo debido al trabajo de John Stagliano —uno de los cofundadores del estudio—, considerado el precursor del estilo en Estados Unidos. Stagliano se separó de Elegant Angel en 1998 y desde entonces la compañía pasó por diversas transformaciones, hasta que en el 2004, con Graham Travis —director del filme analizado, cabe recordar— como *mánager* general, redefinió sus políticas y mercadotecnia y discontinuó muchas series y proyectos que habían sido poco redituables.

Desde entonces el estudio se diversificó y, entre otros géneros, incursionó en el porno argumental. Debido a este origen y desarrollo se puede observar que Elegant Angel aún conserva vestigios de esas primeras tendencias e influencias en sus producciones. Como ejemplo, esta comparación de planos entre un fotograma POV de la edición No. 25 de la popular serie *gonzo* *Cumback Pussy* (1999), producida por el mismo estudio, y uno del primer subsegmento pornográfico de *Portrait of a call girl*, que aunque no es una *ocularización* interna primaria propiamente dicha, conserva una actitud e intención similar al POV.

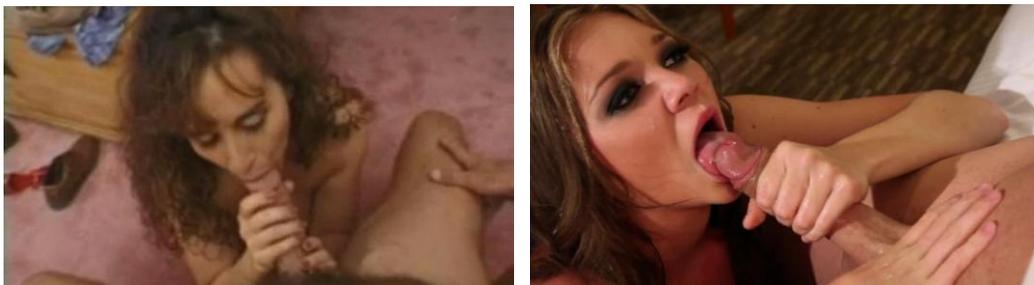


Figura 3.

Continuación del segmento narrativo A. El pasado de Elle e inicio de su vida como call girl.

Tras la primera escena porno de la película, se muestran una serie de planos que sirven para vincular al espectador con la porción que sigue del relato: vemos a Elle aseándose en el baño del cuarto de hotel, salir de la habitación, bajar por el elevador y subirse al coche que la transporta de

una cita a otra. Es una relación espacial de *continuidad*²⁵: una serie de tomas que permiten leer el desplazamiento de Elle como si ocurriera en linealidad temporal.

En la siguiente escena, Elle está dentro del auto y aguarda en el asiento trasero a su próximo cliente. Mientras espera, comienza a tocarse y masturbarse pensando en su anterior cita. Se trata de una secuencia sexual corta y sutil, con énfasis central en el rostro de la protagonista. Mientras Elle se masturba se intercalan una serie de planos que muestran escenas del *blowjob* con su anterior cliente, y que funcionan como *analepsis internas*, pues muestran un segmento de tiempo ya recorrido por el relato original. El narrador fílmico construye un montaje intercalado de los planos *a) Elle masturbándose en el asiento del auto* y *b) sexo oral con su anterior cliente*. Es una yuxtaposición de planos que se denomina de sincronía o simultaneidad: *b)* son las imágenes mentales que pasan por la cabeza de Elle mientras *a)*.



Figura 4.

En el cuadro que sigue Elle está de nuevo en el consultorio terapéutico, en un plano idéntico al de la primera ocasión. Viste otra ropa por lo que deducimos se trata de una nueva cita. Ante la pregunta sobre si su trabajo le excita, Elle responde, de forma dubitativa, que hay dos emociones distintas en ella: por una parte es una especie de droga, y quiere cada vez a más hombres, más grandes que ella y con mucho dinero; por otro lado, la parte que oculta siente que es incorrecto y eso la hace sentirse mal. Con este diálogo se ejemplifica el conflicto interno de la protagonista, relacionado seguramente con su pasado —por las *analepsis* que ha introducido el narrador— y que en el relato aún no ha sido del todo develado. Bajo este contexto, pasamos a un nuevo segmento narrativo de la película.

²⁵ André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, p. 103.

Segmento narrativo B. Recuerdo de la relación con su familia e inmersión en su trabajo

El nuevo segmento del relato comienza con un montaje que nos muestra en orden temporal un día cotidiano en la vida de Elle. La vemos despertar, reflexionar mientras observa la ciudad por la ventana, contar el dinero que ha ganado, revisar sus cuentas y salir de compras. La secuencia denota un cierto aire de reflexión y melancolía, intención maximizada por el narrador fílmico con la composición *Lullaby fantasia*, que escuchamos en primer plano en la banda sonora, basada en las notas dulces de un piano.

Se trata de una secuencia que pretende mostrarnos cómo es un día común en la vida de Elle. Es una serie de planos que sugiere una modalidad frecuentativa de las acciones —”Elle hace eso todos los días”— más que el relato de un día en particular. Es lo que en temporalidad narrativa se conoce como un *relato iterativo*²⁶. El narrador sugiere así al lector que Elle tiene una vida solitaria y afligida, y que hay algo que no está bien con ella.

El ritmo *iterativo* del relato se rompe y en la siguiente secuencia observamos a Elle pagando un boleto para entrar a una función cinematográfica y sentarse en una butaca. Observa un filme que, debido a la posición de la cámara, centrada siempre en el rostro de Elle, el espectador desconoce. Esta relación de conocimiento entre narrador y personaje establece el siguiente sistema de desigualdad²⁷:

— Narrador < Personaje: donde el narrador dice o ve menos de lo que sabe el personaje. En este caso, sólo Elle sabe qué película está viendo; es una información narrativa oculta al lector. Se trata de un punto de vista en *focalización externa*.

En un principio Elle se emociona y ríe pero conforme avanza la película llora, sentimiento despertado seguramente por lo que está viendo. Comienzan a intercalarse dos espacios y tiempos distintos: Elle llorando en el cine y una *vuelta atrás* temporal donde la observamos de nuevo caminar por el desierto, en el mismo espacio físico del segmento analéptico con el que comienza la película. Se trata de una yuxtaposición de imágenes similar a la secuencia de la masturbación; en este caso, *b) el flashback que nos muestra el pasado*, son las imágenes mentales que pasan por la cabeza de Elle mientras *a) observa la película*.

²⁶ Genette, *op. cit.*, pp. 175-176.

²⁷ André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, pp. 138-139.



Figura 5.

Comienza así una nueva *analepsis externa* que cumple la función de completar una carencia u omisión para explicar el origen y carácter de Elle con una vuelta a su pasado, si consideramos las funciones que proponen Jost y Gaudreault para el uso de las *vuelatas atrás* fílmicas²⁸.

En este caso, vemos a Elle sentada en la mesa de una amplia casa rústica, cuando entra a cuadro un hombre que se sienta frente a ella. Por la forma despectiva en que Elle lo observa, asumimos que no se llevan bien. Posteriormente entra al mismo *campo* una mujer de unos cincuenta años, de cabello castaño, quien acude con el hombre y lo besa. Elle observa con desprecio la acción para después marcharse.

La secuencia analéptica continúa, pero el siguiente plano está separado por una *elipsis* (una separación temporal por un intervalo más o menos amplio entre un plano y otro) en la que la mujer y hombre del cuadro anterior ahora discuten. Por lo que ella le dice de forma molesta — ”siempre tienes que andar buscando dónde meter tu verga, ¡es siempre la misma mierda!”—, se sugiere que el hombre fue infiel, así que la mujer le pide que se marche de la casa.

En el plano posterior está Elle (E) y la mujer (M) en la cocina, mientras mantienen el diálogo que sigue:

M.—Es tu culpa que haya tenido que convivir con esa basura.

E.—¿Por qué tendría que ser mi culpa?

M.—Nos volviste locos a tu padre y a mí desde el día en que naciste... y eso lo alejó.

Un forzado y superfluo diálogo como justificación del conflicto, pero que aclara y completa el sentido de la *analepsis*: la mujer es la madre de Elle y el hombre al que corrió su padrastro. La secuencia concluye con Elle llorando y lamentándose dentro de la sala de cine, para después salir y de nuevo vagar solitaria por la ciudad.

²⁸ *Ibid.*, p.119.

El modo en que se desarrolla la *vuelta atrás* de esta secuencia cumple muchas de las *transformaciones semióticas* comunes en el relato cinematográfico, sugeridas por Jost y Gaudreault²⁹. En primer lugar, pasamos de un estilo indirecto (relato verbal y visual) a un estilo directo (diálogos): observamos a Elle en la sala de cine en tiempo *presente* y, conforme aparecen las imágenes analépticas, se completa la vuelta al *pasado* cuando la madre de Elle entra a cuadro y le hace a Elle un comentario sobre su padrastro —“¿No es adorable?”—. Es una transición temporal sugerida por la banda visual y el diálogo de la película, que ayudan a contextualizar el segmento para el espectador.

Por otra parte, la modificación del ambiente sonoro también juega un papel significativo. Cuando Elle está en el cine, la auricularización se convierte en esa del pasado: todos los sonidos y diálogos que escuchamos provienen de la analepsis, sin importar que aún veamos a Elle *en presente* sentada en la butaca del cine. El *flashback* es introducido primero por la banda sonora y después por la visual. Se permite así un paso gradual de un segmento temporal a otro que también guía al lector.

Cabe resaltar que durante toda la secuencia seguimos escuchando el track *Lullaby fantasia* y, cuando comienzan los diálogos en el *flashback*, la música se baja de nivel para *dejar pasar* el diálogo, y que resulte inteligible para el lector. Este es un recurso común en el cine y una característica usual de la *auricularización cero*, pues “el sonido no está retransmitido por ninguna instancia intradiegética y remite al narrador implícito”³⁰.

Concluida la analepsis, en el siguiente cuadro observamos a Elle usando su computadora, cuando de pronto recibe una llamada. Se trata de un cliente que la solicita para un *roleplay*³¹; Elle acepta la invitación pero con la advertencia de que el servicio costará mucho más dinero. El diálogo telefónico respeta las leyes de la física, es decir, como espectadores no escuchamos la voz ni lo que dice el cliente al otro lado del auricular y sólo nos guiamos por lo dicho por Elle a cuadro. Escuchar la voz del remitente necesariamente implicaría la intervención del meganarrador como una instancia extradiegética que retransmite el diálogo. Como se indica en *El relato*

²⁹ *Ibid.*, pp. 117-119.

³⁰ *Ibid.*, p. 146.

³¹ Un *roleplay* implica un juego en el que los participantes asumen ser un personaje dentro de una fantasía sexual.

*cinematográfico*³², éste es un recurso común en el cine comercial y que consiste en reducir las informaciones sonoras necesarias para la comprensión de la imagen al mínimo posible, con el objeto de centrar toda la atención en el cuadro y la inteligibilidad del diálogo en el campo.

Corte a: Elle llega a la casa de su nuevo cliente. Es una amplia y lujosa residencia, donde el ama de llaves guía a Elle hasta una habitación y le muestra una caja, mientras le indica que allí se encuentra el atuendo que necesita portar. El ama de llaves desaparece del *campo* y, justo en el instante en que Elle levanta la tapa de la caja, comienza a escucharse en la banda sonora el track *It's over now*, donde se reproduce el sonido de una cajita musical.

El atuendo consiste en unos tacones altos, medias extensas y guantes de hule negros; el resto del cuerpo de Elle queda desnudo. Comienza así una secuencia donde la observamos prepararse para el *roleplay*. La construcción visual de la escena es una de las más complejas de la película, pues en un amplio plano observamos a Elle bailando, mientras se muestra su reflejo en dos espejos paralelos y la música domina el primer plano sonoro. Se provoca un efecto inmersivo consistente por parte del narrador fílmico.



Figura 6.

Termina Elle de vestirse y baja por unas escaleras para llegar al lugar donde se encuentra su cliente. Es un hombre joven, alto y fornido. Denota ser un hombre de negocios influyente y con mucho dinero. El personaje es interpretado por Manuel Ferrara, un experimentado y famoso actor francés de cine porno, de los más reconocidos de la industria, activo desde 1999 y protagonista de más de 1000 títulos. Ferrara ha ganado en cuatro ocasiones el premio AVN al mejor actor, lo que lo convierte en el intérprete que más veces ha obtenido dicho galardón.

³² André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, p. 145.

Comenzó su carrera de la mano de John Stagliano, y ya ha dirigido también más de 100 filmes pornográficos, principalmente de estilo *gonzo*³³.

Para llamar la atención, Elle comienza a masturbarse frente a su cliente. Él no se inmuta y continúa trabajando en su computadora, pero en cuanto Elle gime con más fuerza, parece molestarse y se levanta de su lugar para amordazarla con una correa de cuero. Todo el acto es parte del juego de roles que los dos asumen. Elle comienza a deambular por los pasillos de la casa, y vuelve a gatas ante los ojos del cliente. Recostada en el suelo, comienza a tocar su clítoris. En el plano sonoro deja de escucharse el track musical *It's over now*, y toda la atención visual y sonora se centra en la masturbación de la protagonista.

El personaje interpretado por Manuel Ferrara hace otra vez caso omiso. En esta ocasión, Elle se levanta molesta y camina hacia una mesa, donde comienza a tirar y romper varios objetos de cristal. El cliente se levanta molesto de su asiento y sujeta violentamente a Elle del cuello para llevarla a un amplio sillón de una alcoba contigua. Mientras le reclama el ruido y desorden que está provocando, y que impiden su concentración, comienza a besarla y darle de azotes en las nalgas. Se marca el inicio del segundo subsegmento pornográfico de la película.

Subsegmento pornográfico B'. Penetración vaginal (Jessie Andrews y Manuel Ferrara)

La segunda escena sexual de la diégesis es la más larga del relato, con una duración exacta de 26 minutos y 36 segundos, casi media hora. Es la primera secuencia extendida de pornografía en *Portrait of a call girl* y que a su vez involucra el coito entre los actores. La incursión completa del relato en el ámbito pornográfico, con la construcción espacial y temporal más común del género, se demora hasta el minuto 34:49 del recorrido temporal diegético: raro de observar en una película pornográfica, pero un rasgo peculiar del filme, que pretende dar tanto relevancia a los actos sexuales como al contenido dramático del relato y al desarrollo de Elle como personaje.

El punto de vista de la escena está construido en focalización cero, con los actores interactuando frente a la cámara como si el narrador no estuviera presente. Al tratarse de la primera escena sexual extendida del filme, contiene muchos elementos y dinámicas comunes del género, que

³³ Datos obtenidos de su ficha en la Internet Adult Film Database, [en línea]. Dirección URL: <http://www.iafd.com/person.rme/perfid=MFerrara/gender=m/manuel-ferrara.htm>, [consulta: 24 de febrero de 2013].

conviene detallar y describir para ampliar la terminología del tema en el análisis. Tales características no son únicas de una escena, y más bien pueden coexistir varias a la vez.

La secuencia comienza con la actriz Jessie Andrews masturbándose mientras Ferrara la sujeta con fuerza, la besa y recoge saliva de su boca para tragársela. La muestra explícita y el intercambio de líquidos salivales entre los participantes de un acto sexual es un rasgo que puede marcar la configuración narrativa y estética de una película, y que se denomina como *saliva porn*. En todas las secuencias pornográficas de la película observamos esta característica, por lo que se trata de un elemento que define el estilo del relato fílmico.

Después Ferrara sujeta a Andrews y comienza a lamer su clítoris, mientras le da de azotes en varias partes del cuerpo. Formalmente, al acto del sexo oral de un hombre en la vagina de una mujer se le conoce como *cunnilingus*, aunque en el ámbito coloquial porno es común identificar este tipo de escenas con el nombre de *lip service* —que podría traducirse como “servicio labial”—, un juego de palabras que hace referencia tanto a los labios de la boca como a los vaginales, las dos partes corporales que interactúan en el acto.



Figura 7.

Tras unos minutos, Ferrara hinca a la actriz y se posa frente a ella, para bajarse los pantalones e introducir con agresividad el pene en su boca. Comienza así una nueva dinámica de *blowjob* un tanto violento, pues Ferrara aprieta con fuerza el rostro de Jessie Andrews contra sus testículos mientras se masturba; después mete de nuevo su pene hasta la garganta de la actriz y la sofoca, mientras que con sus manos ejerce fuerte presión sobre su cabeza. Durante toda la película observamos conductas y acciones violentas —golpes, azotes, sofocaciones, etcétera— que configuran un campo amplio en el estilo pornográfico, y que se denominan como *rough porn* o “porno duro”. Después cambian papeles y la actriz comienza a lamer el ano del actor al mismo tiempo que con la otra mano lo masturba. Al sexo oral anal formalmente se le denomina como

anilingus, pero en términos coloquiales también se le conoce como *black kiss* —“beso negro”, en español—.



Figura 8.

Inicia el coito cuando Manuel Ferrara sube a Jessie Andrews a sus piernas y la penetra frontalmente por la vagina, en una postura que en la jerga sexual reiteradamente se le conoce como la de *cowgirl* o *vaquera*. La penetración, como todo el acto sexual de la escena, es violenta e hiperactiva. No hay banda sonora extradiegética y se manejan varios planos en acercamiento a los genitales de los actores y a la penetración, desde distintos ángulos. Son elementos heredados directamente de la pornografía *gonzo*, como muchos otros que ya hemos señalado de la película, y que le dan a la secuencia cierto toque amateur e improvisado.

Es importante destacar que durante este acto sexual, y en todos los representados en la película, los intérpretes no usan condón. Es un patrón usual en la pornografía, pues comúnmente el uso de preservativo se considera como “anticlimático” y poco excitante para el espectador. Dentro de la industria pornográfica estadounidense existe un estricto control, regido por la Fundación Médica para la industria del Cine Adulto (AIMHCF, por sus siglas en inglés) que obliga a todos los actores de la industria a realizarse estudios médicos cada 30 días para detectar VIH o cualquier otra enfermedad de transmisión sexual. Los actores deben contar con un permiso expedido por la Fundación; de no ser así, no pueden participar en ningún filme pornográfico³⁴.

Esto no ha evitado algunas sorpresas, como la de abril de 2004, la más fuerte de los últimos años, donde los actores Darren James y Lara Roxx dieron positivo por VIH en California, situación que obligó a toda la industria estadounidense a declarar una moratoria de 60 días, que implicaba el cese de toda producción y la separación de sesenta actores que habían mantenido relaciones

³⁴ Isabel F. Lantigua, “Cine X sin condón”, [en línea], España, *elmundo.es*, 2 de junio de 2007, Dirección URL: <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2007/07/02/hepatitissida/1183359937.html>, [consulta: 26 febrero de 2013].

sexuales en los últimos meses con los portadores del virus. Al final de la cuarentena, cinco actores fueron diagnosticados con VIH y el incidente obligó a la AIMHCF a mejorar e incrementar sus normas de control³⁵. Es un asunto externo al análisis formal pero interesante de mencionar. A la interpretación de actos sexuales sin condón se le conoce en la pornografía como *bareback porn*, palabra que refiere al término ecuestre *bareback*, y que consiste en la acción de montar un caballo sin la silla de montar.

Tras unos minutos, Ferrara toma a Andrews y la recuesta sobre el sillón para comenzar a penetrarla en la postura sexual que coloquialmente se conoce como la de *misionero*. Al principio los actores bajan el ritmo y comienza una lenta sesión de besos, pero poco después retoman la velocidad y agresividad de la sesión, cuando Ferrara penetra violentamente a Andrews mientras oprime con las manos los pezones de sus senos. La actriz gime con fuerza.

Entonces Ferrara se recuesta de nuevo y comienza otra sesión de *blowjob*. El segmento es muy ilustrativo con una muestra de *saliva porn*, pues en la dinámica Andrews masturba al actor mientras embarra escupitajos sobre sus genitales con la otra. Ferrara se levanta de nuevo y pone a Andrews de espaldas sobre la alcoba, para comenzar a penetrarla por detrás, en la postura que en la jerga sexual se conoce como *doggie style* o de “perrito”. Este segmento no es la excepción en cuanto a la rudeza del acto, pues Ferrara da fuerte azotes en las nalgas de Andrews, mientras ella, debido al dolor, queda al borde de las lágrimas.

Tras esta posición los dos actores se recuestan y comienzan a automasturbarse, al tiempo que mantienen el contacto visual. Ferrara extiende una de sus piernas con la que comienza a presionar sobre el cuello de Andrews, hasta sofocarla. El actor le pide que se masturbe con más fuerza y velocidad mientras sigue presionando su cuello. Al final incluso coloca los dedos de sus pies sobre la boca de Andrews para que los lama.

Se da una breve pausa en el acto sexual cuando Ferrara acaricia el rostro y cabello de Andrews, mientras con susurros le pide que guarde silencio. Ferrara besa el cuerpo de Andrews y baja de nuevo hasta su clítoris para hacerle sexo oral. Después se recuesta detrás de ella y la penetra por

³⁵ s/a, “La industria del cine porno en EEUU, paralizada tras detectarse dos casos de sida”, [en línea], España, *El País.com*, 16 de abril de 2004, Dirección URL: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2004/04/16/actualidad/1082066402_850215.html. [consulta: 26 de febrero de 2013].

la espalda, en la postura sexual que coloquialmente se conoce como *spoon* o de “cuchara”. Bajo esta posición, el actor estimula el clítoris de Andrews mientras continúa el coito.

En la parte final del acto, Ferrara se pone de pie e hinca de nuevo a Andrews para que le practique sexo oral. Se retoman los *close-ups* y tomas detalladas de los genitales en planos contrapicados, que simulan un POV similar al descrito en el primer subsegmento pornográfico del filme. Ferrara se comienza a masturbar con fuerza y le pide a Andrews que abra la boca. Eyacula entonces sobre su rostro, salpicando también sus senos y cabello. La actriz se traga el semen y lame el restante del pene de Ferrara. Este tipo de escenas sexuales, con eyaculaciones sobre el rostro de algún protagonista, se conocen en el ámbito pornográfico como *cum-shots*, un juego de palabras en inglés que establece una identidad fonética entre el verbo *to come*, que significa eyacular, y *cum*, término coloquial para referirse al semen.

En cuestión narratológica hay muchos aspectos interesantes que destacar de este segundo segmento sexual de la diégesis, pues varios de los elementos de análisis pueden ser aplicables a otras producciones pornográficas. Recordemos, como ya se ha dicho, que estamos hablando de una escena sexual que por su construcción y dinámica estructural, comparte muchos de los rasgos peculiares de los productos que más abundan en el porno y por los que comúnmente se suele identificar al género.

El primero de ellos, que entra en la categoría narratológica de tiempo, tiene que ver con la duración de la secuencia y la configuración del ritmo narrativo. Gérard Genette realiza una división a partir de comparar la duración del relato con la duración de la historia narrada. Se pueden contar cinco años de la vida de una persona en diez minutos o en una hora: los ritmos narrativos varían y Genette identifica cuatro tipos básicos en la literatura³⁶ que después Jost y Gaudreault expanden para el caso de los relatos cinematográficos.

En el caso de este subsegmento pornográfico ubicamos la configuración narrativa que se denomina como *escena*, en donde la duración diegética es equivalente a la duración narrativa. La podemos comprender mejor con una sencilla fórmula:

$$TR = TH$$

³⁶ Gerard Genette, *op. cit.*, pp. 151-166.

Que se lee así: el Tiempo del Relato equivale al Tiempo de la Historia.

Esta configuración narrativa respeta la integridad cronométrica de las acciones que muestra. Esto es, los 26 minutos y 36 segundos que dura la escena sexual en el relato es exactamente el mismo tiempo que dicho acto tardó en transcurrir. En el cine es normal ubicar este tipo de configuración en los planos secuencia, que presentan un espacio y tiempo filmado de manera continua. Este tipo de configuración suele hacer vivir al espectador prolongadas esperas con el propósito de alargar el suspenso. En *El relato cinematográfico* se sugieren algunos ejemplos en ese sentido³⁷.

Lo interesante es que en el caso de la escena sexual analizada, y en muchos ejemplos similares en el cine pornográfico, esta configuración narrativa no es usada para extender el suspenso del filme, sino para darle verosimilitud al relato narrado. Estimular la excitación sexual es la función principal de la pornografía, y el espectador normalmente desea ver *completo* el acto sexual que el narrador le presenta. La vasta mayoría de las películas pornográficas suelen presentar esta configuración. Observar un acto sexual segmentado y por cortes generaría cierta *disonancia narrativa* en el lector, y el ritmo del acto sexual se vería tergiversado.

En el caso del segmento narrativo en turno de *Portrait of a call girl*, es sencillo ubicar el inicio y el final de la escena sexual, pues responden a momentos y rasgos muy precisos, relacionados con aspectos fisiológicos de la interacción sexual, estos son: a) *el flirteo sexual y comienzo de la penetración*, y b) *eyaculación de Ferrara sobre el rostro de Andrews*. Se puede esquematizar así la sucesión temporal del subsegmento pornográfico:

a) ■-----■ b)



Figura 9.

³⁷ André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, pp. 126-127.

En la narración el relato es lineal y respeta la integridad cronométrica que va de *a*) a *b*), por lo que se establece la equivalencia temporal del relato como $TR = TH$.

Otros aspectos narratológicos responden de la misma manera a esta configuración. Cuando en el cine se yuxtaponen dos planos que se suceden en pantalla (A y B) se crea una relación en la que intervienen parámetros de espacio y tiempo. De tal manera, podemos identificar varias categorías que responden a las distintas formas en que un plano B sucede a uno A³⁸.

En esta escena sexual de la diégesis ubicamos la configuración temporal de los planos que se denomina como *enlace de continuidad*, y que implica un segmento temporal en el plano B que sucede de manera rigurosamente continua al de la acción descrita en el plano A. Es sencillo entender esta característica del subsegmento, pues en la secuencia entre Manuel Ferrara y Jessie Andrews observamos distintos cortes y tomas mientras los actores desarrollan el acto sexual, que son la continuación temporal inmediata del cuadro anterior. Tomando como ejemplo el segmento del *cum-shot*, en la parte final de la escena, se suceden tres planos que muestran de forma continua la sucesión temporal del relato. Estos son: *plano a*) inicio del blowjob; *plano b*) mayor estimulación de Andrews y eyaculación del actor; y *plano c*) Andrews lamiendo el semen del pene de Ferrara.

Por otra parte, en cuanto a la dimensión espacial, Jost y Gaudreault identifican cuatro distintas articulaciones de los planos en el cine y que responden a distintos propósitos narrativos³⁹. El más simple de ellos es el que ubicamos en esta secuencia sexual, y que articula dos segmentos espaciales *encabalgando* parcialmente un plano con otro. Es la configuración de planos que se denomina como la *identidad espacial*: un plano B nos muestra una porción del segmento espacial que ya hemos visto en el plano A. El segundo nos enseña un detalle del primero.

En el *porno* es una configuración espacial muy común. Se puede tomar como ejemplo la misma porción del relato usada para explicar la sucesión temporal: *a*) en un plano abierto observamos a Elle comenzar el *blowjob* con Ferrara; *b*) acercamiento y toma contrapicada del mismo acto; *c*) *close-up* a la boca y pene de Ferrara mientras Andrews traga su semen. Este juego de planos en identidad espacial es muy útil en el *porno* para estimular la excitación sexual del espectador.

³⁸ *Ibid.*, pp. 122-124.

³⁹ *Ibid.*, pp. 98-106.

Así, los dos casos de los parámetros en la yuxtaposición de planos del subsegmento —tiempo y espacio— se ejemplifican con la siguiente figura:



Figura 10.

Estos tres aspectos narratológicos: la configuración TR = TH del ritmo narrativo, el enlace de continuidad y la identidad espacial, son características que solemos encontrar con mucha frecuencia en los relatos pornográficos. En estos casos, la “realidad profilmica” —todo lo que se muestra en pantalla— ocurre en “tiempo real” y sin ninguna interrupción temporal o espacial, con el objeto de mostrar el acto sexual *tal como ocurrió y tal como está ocurriendo*, si consideramos la doble temporalidad del relato cinematográfico. Se muestra todo el acto sexual íntegro, sin fisuras, con el claro objeto de estimular la excitación sexual existente en el pacto entre narrador y lector del género.

Terminado el subsegmento pornográfico, en la siguiente escena está de nuevo Elle en el consultorio terapéutico. Se nota muy feliz. Argumenta a la terapeuta que la razón de su alegría es porque finalmente se está abriendo y desenvolviendo como ella desea. Sin embargo, menciona que eso también la atemoriza, pues su estado de ánimo es como una caja de Pandora y tiene miedo de saber lo que encuentre en su interior. Con esta escena y planteamiento concluye el segundo segmento narrativo de la película.

Segmento narrativo C. Vuelta y evasión de su pasado

En plano general ahora observamos a Elle mientras trota por un circuito anexo a la playa con una amiga, de quien nunca se especifica su nombre. No se sugiere la localización precisa del lugar pero podemos suponer se trata de alguna playa de la costa de Los Ángeles. Tras correr un tramo se detienen a reposar y platicar sobre su vida sentimental. La amiga de Elle comenta que nunca le

ha conocido un novio, así que ha comenzado a asumir que Elle es lesbiana. Elle ríe nerviosamente y niega el asunto. En ningún momento le revela que trabaja como *call girl*.

Corte a: observamos a Elle conducir su auto mientras vuelve a su casa. Al manejar recibe la llamada telefónica de un cliente. Por las palabras de Elle —“es muy lindo escuchar de ti de nuevo”— deducimos se trata de un cliente frecuente, o alguien a quien al menos ha visto más de una vez. Como en el anterior caso similar, del diálogo telefónico sólo escuchamos lo que dice Elle en el *campo* y nada de lo que dice la otra persona, al otro lado del auricular. No hay ningún elemento extradiegético que retransmita el diálogo completo, por lo que las informaciones sonoras que provee la película de nuevo quedan reducidas a las mínimas necesarias.

Mientras continúa manejando, Elle observa por el retrovisor a otro automóvil, una camioneta negra, que al parecer la va siguiendo por más que ella cambie de ruta. En la banda sonora, en un ligero *fade in*, comienza a escucharse *A blissful moment*, un track compuesto con sintetizadores que generan sonidos estridentes, y que tienen el objetivo de provocar incertidumbre y tensión en el espectador.

Elle se muestra preocupada y tensa, pero procura seguir conduciendo sin reparo hasta que logra perder al automóvil que la seguía. Durante esta secuencia hay algunas tomas que muestran el recorrido del automóvil de Elle como si fuera *visto* desde el lugar del conductor. Es como si estuviéramos en el lugar de Elle y, por la construcción de la toma, observáramos el trayecto del coche a partir de sus propios ojos. Es un punto de vista al que se le denomina como ocularización interna primaria, y cuyo objetivo consiste en “*sugerir* la mirada de algún personaje ausente en la imagen, sin la obligación de mostrarla”⁴⁰. Éste representa el primer momento en la diégesis en la que se abandona la ocularización cero para experimentar con otro punto de vista.

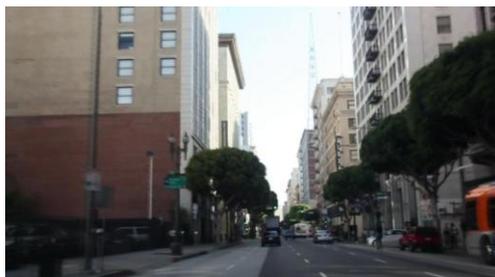


Figura 11.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 141.

Tras la persecución, el momento de tensión se interrumpe, tanto en la banda sonora como en la visual, para mostrar un primerísimo primer plano de la retina de uno de los ojos de Elle. El siguiente plano es más abierto y observamos el rostro de la protagonista sumergido en agua, en una toma contrapicada. Aquí se intercalan de nuevo algunas imágenes analépticas, que muestran a Elle corriendo, como si estuviera huyendo de alguien; y a su padrastro, mientras recarga su cabeza sobre el hombro de Elle. La localización de estos *flashbacks* es en el mismo lugar desértico en que se han sucedido las *vuelatas atrás* anteriores. Se trata de una analepsis mixta⁴¹: *externa* porque se ubica en un momento más atrás del relato original, pero *interna* porque remite a un tiempo y momento que ya se había sido evocado en el recorrido diegético del relato marco.



Figura 12.

En la escena que sigue está Elle esperando una próxima cita, mientras su chofer escucha la radio en su automóvil. Elle toma su teléfono y marca un número. Le contesta una voz masculina. Sin pronunciar palabra alguna, Elle cuelga de inmediato. Su rostro muestra preocupación. En la ocasión de esta llamada telefónica, de manera opuesta a las anteriores, sí escuchamos la voz de la persona al otro lado del auricular, quien sólo intenta confirmar el canal de comunicación con su interlocutor —“¿Hola? ¿Hola?”—: la función fática del lenguaje, cuyo objetivo es verificar si existe algún tipo de contacto entre emisor y receptor. Esta voz es retransmitida por el meganarrador, pues es un sonido que no proviene de la representación visual. En esta ocasión, el narrador se vio obligado a insertar la voz del remitente de forma extradiegética pues, dado que Elle no habla en ningún momento de la llamada telefónica, no hay ninguna información sonora proveniente del *campo*, y sin este recurso simplemente hubiera existido un prolongado silencio sin ninguna pista narrativa para el lector.

⁴¹ Genette, *op. cit.*, p.105.

Corte a: en la banda sonora escuchamos la composición *Daybreak (A.Sen)*, un piano pausado y sosegado, mientras escuchamos en *voz over* el relato de una *call girl*, en el que cuenta algunas anécdotas sobre los problemas y riesgos que implica la profesión. Al mismo tiempo observamos algunas tomas panorámicas que muestran la ciudad de Los Ángeles de noche y la dinámica del negocio de la prostitución. Esta escena es una nueva *pausa narrativa*⁴², dentro de los esquemas de los ritmos narrativos propuestos por Genette, y que se esquematiza con la siguiente fórmula:

$$TR = n, TH = 0. \text{ Con lo cual: } TR_{\infty} > TH$$

Se lee de la manera que sigue: el Tiempo del Relato equivale a “n”, duración indeterminada, mientras que el Tiempo de la Historia equivale a cero, con lo cual el Tiempo del Relato es infinitamente más importante que el Tiempo de la Historia.

Este tipo de configuración narrativa es usualmente empleado para realizar una *descripción*, como en este segmento de la película, donde por un instante se deja de lado la historia de Elle para centrarse en el relato de una *call girl* basado en algunas reflexiones sobre su trabajo, y que pretende mostrar la dinámica del negocio de la prostitución en Los Ángeles. Es una pausa corta pero interesante y bien ejecutada.



Figura 13.

En la toma posterior observamos a Elle llegar a su departamento, cuando desde el pasillo nota que la puerta de su estancia está abierta. Se escucha en primer plano sonoro el track *A blissful moment*, mientras entra con cautela al lugar. Hay un sinfín de cosas regadas por el suelo, como si alguien hubiera entrado a saquear el departamento. Elle se asoma por la ventana para ver si identifica alguna pista o sospechoso. Cuando mira por la ventana, el punto de vista cambia a ocularización interna primaria, de nuevo como si estuviéramos viendo a través de sus ojos.

⁴² *Ibid.*, pp. 155-160.

Entonces Elle sube alarmada unas escaleras de metal dentro de su departamento para revisar la parte superior de unos tubos de ventilación. Allí guarda algo que temía fuera robado por un ladrón. Tantea y su mano ubica el objeto: se trata de una tarjeta de beisbol coleccionable, protegida por una mica. Elle respira aliviada y se sienta en un escalón. Observamos una nueva imagen analéptica, en la que su padrastro intenta besar su cabeza y ella se aleja molesta. Con esta evocación, el narrador sugiere que la tarjeta de béisbol, el saqueo en su departamento y la persecución en automóvil tienen algo que ver con la conflictiva relación de Elle con su padrastro.

Mientras ella permanece aún sentada en las escaleras, escuchamos en *voz over* a un hombre que la comienza a llamar. Cambiamos abruptamente de plano y vemos a Elle, quien porta una peluca corta de color azul, acompañada de un hombre en un restaurante. El sujeto, interpretado por el actor porno Jason Crew, es canoso y viejo, y llama a Elle por el nombre de Tiffany. Le pregunta si está bien y ella asiente, argumentado que solamente estaba soñando despierta.

En la configuración temporal narrativa, encontramos aquí un recurso interesante, pues se construye una analepsis dentro de otra analepsis. Esto es, *a)* en primer nivel narrativo tenemos a Elle sentada frente al hombre en el restaurante, cuando *b)* evoca una analepsis sobre la noche en la que llegó a su departamento y lo vio saqueado, y a su vez, en ese instante, cuando encuentra la tarjeta coleccionable *c)* evoca otra analepsis, vinculada a la relación con su padrastro. Es una configuración temporal compleja que rompe con el prejuicio de la supuesta simplicidad narrativa de las producciones porno.



Figura 14.

Ya con el relato ubicado enteramente en el tiempo presente de la diégesis, el hombre pregunta a Elle si existe alguna oportunidad de que pudieran ser pareja. Elle disiente, argumentando que es demasiado grande para ella y no es necesario tener una relación cuando de cualquier forma puede complacerlo.

En la siguiente escena está Elle dentro del auto de su cliente, cuando él le dice que va de vuelta al restaurante y en un momento vuelve. Mientras espera, Elle abre la guantera del auto y comienza a hurgar. Encuentra un lujoso anillo, que se apresura a guardar y esconder antes de que el hombre vuelva. El cliente consulta a Elle para saber a dónde dirigirse; ella sugiere que vayan al hotel. Corta la escena e inicia el tercer subsegmento pornográfico del filme.

Subsegmento pornográfico C'. Penetración vaginal (Jessie Andrews y Jay Crew)

La tercera escena sexual se prolonga por solamente cuatro minutos, lo que la convierte en la más corta del relato. Jay Crew, el protagonista del subsegmento junto a Jessie Andrews, es un actor californiano de una carrera corta —en los estándares de la industria porno—, con poco más de 100 títulos, a pesar de haber incursionado en la industria en 1997⁴³.

La secuencia pornográfica es austera y sencilla: se centra en una única postura sexual, con Jessie Andrews recostada y Jay Crew penetrándola por detrás. El ritmo del acto sexual es por instantes frenético y luego sosegado. Al final de la secuencia, Jay Crew eyacula sobre el rostro de Elle, en un *cum-shot* muy parecido a los que ya habíamos visto en los subsegmentos pornográficos anteriores. En cuanto a dinámicas y elementos pornográficos que aporten nuevos referentes al análisis, la escena sexual no ofrece mayor novedad.

El único aspecto para destacar es que el relato sexual está fragmentado y el espectador no conoce su inicio, pues la escena principia ya que la penetración comenzó. Esta construcción rompe con el esquema del orden temporal del anterior subsegmento, que sigue la estructura: *a)* flirteo sexual y comienzo de la penetración y *b)* fin de la misma, enfatizada por la eyaculación del actor en cuestión.

En este caso, como lectores no se nos muestra el punto de inicio de *a)* y vemos el acto sexual ya que ha iniciado. Esta construcción fragmentada es una excepción dentro de todos los subsegmentos pornográficos del filme, pues el resto siguen la configuración y desarrollo temporal *a) → b)* anteriormente planteado.

⁴³ Internet Adult Film Database, [en línea], Dirección URL: <http://www.iafd.com/person.rme/perfid=JCrew/gender=m/J.-Crew.htm>, [consulta: 28 de febrero de 2013].

Continuación del segmento narrativo C. Vuelta y evasión de su pasado.

Tras el subsegmento pornográfico observamos a Elle tomar una ducha y salir sola del motel en el que estaba hospedada. El primer plano sonoro extradiegético vuelve a estar dominado por *A minor piano dark*, el mismo track musical con el que comenzó la película. Elle camina por un amplio callejón y se cruza con un hombre fornido y de tez morena, quien le pide un cigarro. Elle hace caso omiso y sigue su camino. De pronto aparece otro sujeto con un bate en la mano, calvo y también musculoso, quien amenaza al primero argumentando que le debe dinero. El segundo hombre alcanza al primero y comienza a pegarle brutalmente con el bate. Elle observa desconcertada la escena, hasta que el hombre se detiene. Éste fija su mirada en la protagonista durante unos segundos, tira el bate y da media vuelta para marcharse. Desconcertada, Elle sigue su camino, pero después se arrepiente y regresa al lugar donde yace el primer hombre golpeado. Lo encuentra casi inconsciente y totalmente ensangrentado. Mientras toma su mano para asistirlo, le dice que no se preocupe, pues ha llamado a una ambulancia y pronto vendrán por él.

La escena resulta particularmente rara, y hasta innecesaria, pues está fuera del sentido general de la diégesis y no aporta ningún elemento para el entendimiento y desarrollo del relato. Esto es, los dos personajes que se introducen, el hombre del bat3 y el que es golpeado, no aparecen en un momento posterior de la diégesis ni se convierten en elementos clave del relato; tampoco están ligados de alguna forma con el pasado de Elle. Su aparición es prescindible. Éste es un segmento aislado y anecdótico para el desarrollo argumental y la comprensión general de la película. Evidencia cierta dificultad narrativa para estructurar un relato más dinámico.

Corte a: Elle toca a la puerta de su próxima cita. Es una casa grande y lujosa, donde la recibe un hombre alto y robusto, vestido de negro, quien la conduce hasta la cocina, donde se encuentra otro hombre, preparando unos aperitivos. Los personajes masculinos, interpretados por los actores Ramon Nomar y Mick Blue, invitan a Elle a tomar una copa de vino. En el siguiente plano Elle está en el balcón de la casa, donde se observa una vista panorámica de la ciudad de Los Ángeles.

En el *ambiente sonoro*, el tejido audible que cubre sin distinción tanto el *campo* como el *fuera de campo* inmediato, se escucha una pausada canción instrumental. La música es intradieгética, esto es, los personajes del relato también la pueden escuchar y no remite al narrador fílmico. En un

plano de la escena, se muestra a uno de los hombres subir el volumen de un componente de audio, acción a partir de la cual Elle comienza a bailar lentamente. En el mundo diegético planteado por la ficción, la música proviene de las bocinas del componente. De esta manera, el espectador identifica el origen del sonido con el espacio u objeto representado: es la *ocurrencia vinculada a un sonido* del relato cinematográfico⁴⁴.



Figura 15.

En la siguiente escena los personajes ya están dentro de la casa. Los dos hombres se acercan y comienzan a besar y desvestir a la protagonista. Se marca el inicio del cuarto subsegmento pornográfico planteado en la diégesis.

Subsegmento pornográfico D'. *Gang Bang* (Jessie Andrews, Ramon Nomar y Mick Blue)

Esta secuencia sexual vuelve a ser extendida, con una duración de casi 19 minutos. Por construcción y dinámica es parecida al segundo subsegmento pornográfico del análisis: el ritmo narrativo es de una configuración TR = TH, y respeta los rasgos de enlace de continuidad e identidad espacial. Es la primera secuencia porno en la que interactúan más de dos personas, una mujer y dos hombres, en este caso. Es un trío sexual que es más común identificar en la pornografía bajo el término de *threesome*; sin embargo, es importante hacer una distinción. Un *threesome* normalmente implicaría una dinámica entre los tres integrantes, con todas las combinaciones e interacciones sexuales posibles, pero, cuando el desempeño sexual del grupo se enfoca en una sola persona, se le denomina al acto como *gang bang*⁴⁵. Es el caso de este subsegmento de la película, donde todos los actos sexuales están centrados en Jessie Andrews.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁵ El término es una rima y juego de palabras entre *gang* (banda o pandilla) y *bang* (golpe o explosión). No hay una traducción exacta al español y es común encontrarlo traducido simplemente como “orgía”.

Junto a la protagonista, los actores que aparecen en escena son los experimentados Mick Blue y Ramon Nomar. El primero de ellos, austriaco, comenzó su carrera en el 2000 y en la actualidad ya cuenta con más de 1000 apariciones en diversas películas porno, donde también ha incursionado recientemente como director⁴⁶. Ramon Nomar es un actor venezolano, quien en 1996 comenzó su carrera con el director italiano Luca Damiano —quien fue asistente de Vittorio de Sica, cabe apuntar—. Nomar es un tanto selectivo en sus apariciones, pues desde su debut ha aparecido en menos de 500 títulos; sin embargo, es uno de los actores del género más populares de la actualidad⁴⁷.

La escena sexual comienza con Jessie Andrews masturbando y practicando sexo oral a los dos hombres al mismo tiempo. Como en todos los subsegmentos pornográficos del filme, el acto es violento e hiperactivo. En el final de la toma, los actores meten sus penes al mismo tiempo a la boca de Jessie Andrews —en un *double blowjob*—, mientras ella evita atragantarse.

Tras unos minutos, pasan a un sillón y Mick Blue comienza a penetrar a Andrews por la espalda en la postura sexual de *spoon*, mientras la actriz lame el pene de Ramon Nomar. El plano se centra en el cuerpo de la protagonista, de manera que en cada uno de los extremos del campo profilmico se muestran la penetración vaginal y el sexo oral, respectivamente. Se sucede un cambio de roles y ahora es Nomar quien penetra a la actriz. Los planos son contrapicados e incluyen varios *close-ups* que destacan el coito vaginal.

Después los actores recuestan a Andrews en la alcoba. Mick Blue la obliga a lamer sus testículos y Nomar la masturba rápidamente de espaldas. La penetración se reanuda de forma más agresiva, con Jessie Andrews gritando y escupiendo en repetidas ocasiones. En cierto punto, Mick Blue masturba a la actriz y después la hace tragar sus propios fluidos. En un primer plano en extremo contrapicado, observamos cómo el actor reanuda la penetración vaginal. Se trata de un estilo visual en el que los genitales se muestran de forma tan explícita y cercana, que se “deforman” hasta convertirse en figuras grotescas. Es una elección narrativa que se nombra como una

⁴⁶ Internet Adult Film Database, [en línea], Dirección URL: <http://www.iafd.com/person.rme/perfid=MikeBlue/gender=m/Mick-Blue.htm>, [consulta: 28 de febrero de 2013].

⁴⁷ Internet Adult Film Database, [en línea], Dirección URL: <http://www.iafd.com/person.rme/perfid=RamonNomar/gender=m/Ramon-Nomar.htm>, [consulta: 28 de febrero de 2013].

configuración objetiva irreal, donde “el eje de la cámara crea una perversión debido a que las cosas pierden su apariencia *normal*”⁴⁸.



Figura 16.

El acto sexual continúa con ritmo frenético y, tras algunas posturas sexuales ya practicadas con anterioridad en el subsegmento, Ramon Nomar y Mick Blue penetran a Andrews por la vagina al mismo tiempo. Es un acto que precisamente se identifica en el ámbito pornográfico como *Double Vaginal Penetration* (DVP, por las siglas en inglés). Es una dinámica en el género complicada y que demanda un gran esfuerzo y desenvolvimiento por parte de la actriz. Llega entonces el final del subsegmento. Como ha sido común en todas las escenas sexuales de la película, el acto concluye con un *double cum-shot*, esto es, la eyaculación simultánea de los dos actores sobre el rostro de Jessie Andrews.

En el anterior segmento sexual extenso se plantearon ciertos patrones narratológicos en la configuración de la película, y que se extienden a muchas de las producciones que abundan en el género. Sin embargo, es necesario ampliar y profundizar sobre ciertas características singulares del cine pornográfico.

En esta secuencia sexual y, prácticamente en todas las de la película, podemos ubicar varios primerísimos primeros planos de los genitales, tomas que por su acercamiento muestran ultra detalladamente el acto fisiológico: *close-ups* al clítoris de una mujer o al pene de un hombre que, si viéramos la imagen por sí sola y sin el contexto de la película, pertenecerían a un cuerpo anónimo. Un pleno documental fisiológico sin rostros ni responsables. Bastan los siguientes planos tomados de diversos segmentos de la película para ejemplificar el punto:

⁴⁸ André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, p. 67.



Figura 17.

En no pocas ocasiones, en las producciones porno este tipo de planos son *inserts*: planos de archivo tomados de segmentos sexuales de otras películas o filmados con actores distintos. En uno de sus libros, Román Gubern reflexiona sobre este tipo de rasgos:

El primer plano genital permite la sustitución de actores que no funcionan correctamente con planos de archivo, con los famosos inserts procedentes de otra película o rodado con otros actores. La geografía ideal de Kulechov triunfa plenamente en estas manipulaciones que construyen ópticamente cuerpos ideales, siempre que el parecido de las anatomías del sustituido y del sustituto sea razonable. Los trucos de montaje autorizan también la reutilización repetida, en una escena sexual, de un mismo primer plano, lo que permite alargar la escena e incluso alargar un film hasta su duración estándar.⁴⁹

El anonimato de los cuerpos y el discurso enfocado en el sexo permiten este tipo de juegos y experimentos con el montaje del filme. Es una característica que, al menos no de una forma tan peculiar, no hallamos en los géneros cinematográficos convencionales. Si seguimos la metáfora en la que Jost y Gaudreault identifican al meganarrador fílmico como un mago que, detrás de la “impresión de realidad” de la película, esconde un sinfín de trucos en su sombrero de copa ocultos al lector, sin duda, ésta se trata de una ilusión excepcional.

La inclusión de imágenes anónimas e indetectables tiene consecuencias interesantes en la construcción del relato, pues le da la facultad al narrador de mimetizar espacios y planos que *no son*, y modificar el orden y duración del filme. Espacios y tiempos externos que, sin embargo,

⁴⁹ Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Editorial Anagrama, Colección: Argumentos, 2005, pp. 30-32.

cuando son introducidos, se adhieren a la narrativa espacial y temporal de la diégesis con toda naturalidad y congruencia. Gubern ya menciona, por ejemplo, el caso de actores que no consiguen eyacular en el plató o que lo hacen pero de modo inconsistente; entonces, los directores recurren al archivo, cuidando siempre las afinidades físicas de los genitales (color de vello púbico o tamaño y grosor del pene, por ejemplo)⁵⁰.

Es un recurso que podríamos denominar como el *trucaje del espacio y la temporalidad narrativa en el cine pornográfico*, y cuya función radica principalmente en tres sentidos:

- *Cubrir* una deficiencia en el montaje original: Si no se logra la escena o el plano requerido, hay un fallo entre los actores o cualquier otro error en la enunciación fílmica, el narrador puede *parchar* el relato haciendo uso del recurso.
- *Proporcionar* mayor veracidad y ritmo al relato: Con la inserción de planos y tomas que se adecuen a la configuración visual de la secuencia en cuestión, el narrador puede enriquecer el montaje y crear un relato más dinámico.
- *Prolongar o suspender* el relato: Si el narrador considera la duración de la escena sexual como muy corta para sus requerimientos, o simplemente desea experimentar con su orden y duración, se pueden usar *inserts* para modificar temporalmente el acto sexual más allá del “tiempo real” que de verdad duró. Hipotéticamente, con el uso de este recurso en la diégesis se podría construir una relación sexual prolongada hasta el infinito.

Determinar si un primerísimo primer plano en un filme porno es un *insert* puede ser muy sencillo y obvio, o puede tratarse de algo oculto y difícil de descifrar: todo depende de la habilidad del narrador al realizar el montaje. En cuanto a los ejemplos citados de *Portrait of a call girl* es difícil hacer un juicio pues, de tratarse de inserciones, están muy bien implementadas y fueron adheridas con gran habilidad a la línea temporal y al mundo diegético del relato. Como ocurre siempre con el relato cinematográfico, al final, los trucos del narrador quedan tras bambalinas, velados al espectador, quien sólo se puede limitar a ver la puesta en escena ilusoria, simuladora de la realidad.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

Continuación del segmento narrativo C. Vuelta y evasión de su pasado.

Concluido el acto sexual con el *cumshot* facial sobre el rostro de Jessie Andrews, en el siguiente plano observamos a los actores acostados en la cama. Elle se levanta hacia el balcón de la casa para mirar la panorámica de la ciudad de Los Angeles, mientras en la banda sonora escuchamos de nuevo la composición musical *A minor piano dark*.

Corte a: Elle se encuentra de nuevo en su departamento. Toma su teléfono y, al parecer, marca al mismo número al que llamó en las anteriores ocasiones, pues se escucha la voz de un hombre que pregunta insistente quién es, mientras Elle permanece en silencio. La voz al otro lado del auricular de nuevo es retransmitida por una instancia diegética, con el objeto de evitar un prolongado silencio sin informaciones narrativas para el lector.

Tras colgar el teléfono tocan a la puerta de Elle. Se trata de dos detectives policíacos, que se identifican como Taylor y Bradley, y quienes piden hablar un momento con la protagonista. Comentan que al parecer su padrastro la está acusando por el robo de una tarjeta de béisbol, tasada en unos \$150,000 dólares. Elle niega tenerla, y argumenta que su padrastro la culpa por la complicada relación que han mantenido. Como espectadores, sabemos que Elle miente y efectivamente tiene la tarjeta coleccionable, como fue mostrado en una de las analepsis internas que ya observamos en el relato.

En la última escena del segmento narrativo está Elle en una nueva consulta terapéutica. En esta ocasión, la terapeuta considera que hay algo que Elle esconde sobre su pasado y de lo que está intentando huir. Elle guarda silencio por unos momentos, para responder que no le interesa volver atrás. La situación da pie al siguiente segmento narrativo, donde se pretenden aclarar los hechos sobre el pasado de Elle que como lectores aún desconocemos.

Segmento narrativo D. Evocación y revelación completa del pasado y confrontación presente

En la primera escena del segmento, vemos de nuevo a la protagonista caminando por la playa con su amiga; mientras yacen sentadas y toman un café, Elle le revela su trabajo como *call girl*: es la primera ocasión que se lo cuenta a alguien, más allá de su terapeuta. La amiga, un tanto

sorprendida, le responde que es joven y aún puede hacer muchas otras cosas antes de elegir definitivamente ese trabajo. Elle no responde y sólo guarda silencio.

Corte a: está Elle dubitativa en su departamento, mientras en la banda sonora se escucha otra vez la canción *Guitar ambient*. Una toma muestra a su padrastro aguardando afuera del departamento de Elle, dentro de la misma camioneta que la seguía en un segmento anterior de la diégesis. Mientras ella observa la tarjeta de béisbol en sus manos, comienza una nueva *analepsis mixta* a un segmento del pasado que con anterioridad se había mostrado parcialmente.

Vemos a Elle caminar por el desierto rumbo a un automóvil destartado que yace en medio de la llanura. Elle se acerca con curiosidad tras escuchar unos sonidos: encuentra a su padrastro teniendo relaciones sexuales con otra mujer. Elle huye cuando la pareja se da cuenta de que es observada. El padrastro corre e intenta alcanzar a su hijastra. Se repite una secuencia que ya habíamos visto en una *analepsis interior*: el padrastro intenta convencer a Elle de que no le diga a nadie. Se cumple así una de las funciones principales de las *vuelatas atrás* fílmicas: completar una omisión del pasado del personaje principal.

Concluida la *analepsis*, Elle toma un encendedor y quema la tarjeta de béisbol. Observamos un primer plano de la tarjeta incendiándose, a la vez que se reinsertan imágenes de la anterior *analepsis*. Finalmente la protagonista toma la decisión de bajar e ir al automóvil desde donde la observa su padrastro. Sin pronunciar palabra alguna, le entrega la tarjeta quemada y después huye. Su padrastro se enfurece pero ya no hay nada que pueda hacer.

Se presenta una yuxtaposición de planos que muestran a Elle escapando de la situación en *presente*, después de entregarle la tarjeta a su padrastro, y en *pasado*, cuando descubrió la infidelidad que observamos en la *analepsis* previa. Este juego de planos A-B no sólo presenta una disyunción temporal sino también espacial, entre el *aquí* y el *allá*, alejadas una de la otra por una línea temporal. A la relación entre espacios lejanos, conectados entre sí por el montaje, se le nombra como *disyunción distal*⁵¹. Con esta secuencia e intercalado de planos el narrador sugiere cómo la protagonista finalmente plantó cara a los problemas de su pasado.

⁵¹ André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, pp. 104-105.



Figura 18.

En la secuencia que sigue Elle se dirige a una bodega, donde la esperan dos hombres, quienes le comentan que hay unos clientes esperando. Uno de los hombres coloca una venda sobre los ojos de Elle y le ordena caminar hasta que él diga cuándo detenerse. Vemos a la protagonista caminar a través de la bodega, y en una toma de ocularización interna primaria —como si se sugiriera la mirada de Elle— observamos a seis hombres enmascarados que aguardan su llegada. Elle camina indecisa, cuando los seis hombres la comienzan a besar y desnudar. Se marca la introducción del último subsegmento pornográfico de la película.

Subsegmento pornográfico E'. *Bukakke* - (Jessie Andrews y seis hombres enmascarados: Alex Gonz, Bill Bailey, Danny Mountain, Johnny Fender, Tommy Pistol y Mike Fromme)

La última secuencia sexual del filme dura casi 15 minutos, durante ésta no hay coito entre los intérpretes, básicamente se basa en un acto de un *blowjob* de Jessie Andrews a los seis hombres al mismo tiempo. Este tipo de dinámicas, donde una actriz o actor tiene sexo oral con varios hombres a la vez, para que al final estos eyaculen sobre el actor en cuestión, se conocen en el ámbito pornográfico como *bukkakes*.

El estilo nació en Japón a mediados de los años ochenta. El término es la forma sustantiva del verbo *bukkakeru*, que significa “rociar” o “salpicar”. Surgió en la industria japonesa como una medida alterna, en una época donde la reproducción explícita de genitales en todo material audiovisual estaba penalizada. Los órganos sexuales tenían que ser cubiertos por un mosaico de píxeles en pantalla, en un recurso de censura para *tapar* partes del cuerpo. Mostrar penetraciones ante tales normas era prácticamente imposible.

Los productores de porno tuvieron que idear una manera de representar actos sexuales sin violar las leyes, y fue así como nació el *bukkake*⁵². Se podían censurar los genitales pero no había ninguna regla que indicara que mostrar semen a cuadro estaba prohibido. El subgénero se expandió rápidamente y marcó el primer acercamiento para muchos consumidores orientales a una pornografía más explícita. El estilo fue exportado a Europa y Estados Unidos, donde en un inicio se usó principalmente en porno gay. Hoy en día es una de las prácticas sexuales más habituales en cualquier filme pornográfico.

En *Portrait of a call girl*, el *bukkake* sigue los patrones y dinámicas comunes del estilo. Comienza con Jessie Andrews agachándose y lamiendo uno a uno los penes de los distintos actores, mientras con sus dos manos los masturba. El acto sexual tiene el mismo estilo de todos los subsegmentos pornográficos del filme: es violento y de rasgos sadomasoquistas. De nueva cuenta, la actriz es tratada con rudeza por los hombres, quienes la sofocan reiteradamente.

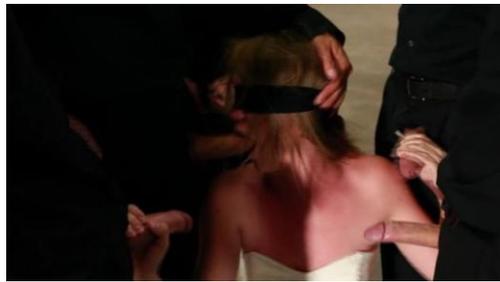


Figura 19.

Después de unos instantes, los hombres quitan el velo de los ojos de Elle y el sexo oral se torna aún más agresivo. En varias ocasiones los hombres cachetean a Jessie Andrews y sujetan su cuello con fuerza. En la secuencia se configuran tomas contrapicadas y cerradas que remiten a los rasgos de pornografía *gonzo*, presentes en toda la película.

Tras unos minutos, los hombres ponen de pie a la actriz mientras golpean sus nalgas y piernas. Le quitan el vestido, y la comienzan a masturbar. Frotan también sus penes con el clítoris de la protagonista, sin que haya penetración. Jessie Andrews se agacha para continuar con el sexo oral. El ritmo se torna aún más brutal e hiperactivo. Un hombre la masturba violentamente mientras ella continúa lamiendo los penes del resto de participantes. En ese instante, Jessie Andrews se

⁵² Xení Jardín, “Fix for Japan Pop-Culture Addicts”, [en línea], Estados Unidos, *wired.com*, 04 de diciembre del 2004, Dirección URL: <http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/2004/04/63009?currentPage=2>, [consulta: 1 de marzo de 2013].

masturba al mismo tiempo que los actores comienzan a eyacular sobre su rostro. La actriz traga uno a uno el semen de todos los hombres. En una toma un tanto grotesca, que refuerza el carácter hiperreal de la película, se muestra el rostro de Andrews repleto de semen. Es una escena que con toda seguridad requirió de una gran resistencia y destreza por parte de la actriz, quien termina tirada en el suelo, mientras se masturba rápidamente con sus dos manos. Al final de la escena, mientras la protagonista se limpia el rostro con una toalla, observamos cómo uno de los hombres participantes del *bukkake* la invita a salir. Tímidamente, ella acepta la propuesta.



Figura 20.

Con esta secuencia concluyen los subsegmentos pornográficos de la película. Cabe mencionar que Jessie Andrews es la única protagonista femenina de las escenas: todos los actos sexuales se basan en dinámicas que ella mantiene con distintos actores. La actriz carga con el peso narrativo del relato completo, tanto en las partes pornográficas como en las argumentales. Un aspecto para destacar, dada su joven edad y reciente incursión en la industria.

Este último acto sexual cumple con los rasgos usuales de las secuencias pornográficas descritos con antelación, y que son la configuración TR = TH del ritmo narrativo, el enlace de continuidad y la identidad en la relación espacio y tiempo. Como en todas las escenas sexuales —a excepción de la de Jessie Andrews y Jay Crew— el inicio del relato también se define a partir del comienzo del flirteo, y el final con la eyaculación masculina.

A partir de los elementos discursivos que ubicamos en los subsegmentos pornográficos, podemos definir las razones por las que el complemento entre documental y ficción es tan importante en las películas del género. Con esta argumentación, culminamos la reflexión elaborada a lo largo del capítulo sobre los elementos y estructuras esenciales del relato pornográfico.

Como explicamos en la introducción del trabajo de tesis, es inevitable que toda película, de cualquier género, participe tanto de la actitud documental como de la ficcional, pues los relatos

cinematográficos son la retención visual de un momento u objeto en el espacio y tiempo “real”, al mismo tiempo que crean su propio universo diegético. Argumentamos que en el porno la relación entre documental y ficción es manifiesta pues una película del género es un “testimonio fisiológico” de ciertas dinámicas y comportamientos sexuales, al mismo tiempo que es una fantasía construida que apela a los deseos eróticos del espectador.

La configuración ficcional en *Portrait of a call girl* se da desde el momento mismo en que el universo diegético crea escenarios de ultra realización sexual, con intensas y violentas dinámicas que se pueden prolongar por tiempo indefinido, y donde los cuerpos son máquinas orgánicas de energía sexual ilimitada. En este mundo interno, Elle está en la disposición de cumplir todos los caprichos y placeres de sus clientes, y asumir agresivos *roleplays*, dobles penetraciones o *bukkakes* con seis hombres eyaculando sobre su rostro al mismo tiempo. En el relato el espectador podrá ver reflejados sus deseos eróticos, cerrando así el ciclo ficcional. Como ha sido observado durante el análisis, es en la construcción diegética de fantasías sexuales donde reside la actitud ficcional de la pornografía.

En cuanto a la configuración documental, los subsegmentos pornográficos cumplen con la función de ser un vestigio audiovisual sobre toda dinámica relacionada con la actividad sexual, desde la erección de un pene hasta la respuesta corporal ante un orgasmo. No es coincidencia que por tal razón el porno tenga un extendido carácter didáctico que suele *formar* a su público, para que éste después intente practicar las posturas, dinámicas y roles aprendidos en películas del género en la vida real.

La actitud documental del porno la podemos distinguir a partir de ciertos rasgos discursivos que hallamos en el análisis narratológico de los segmentos sexuales de *Portrait of a call girl*, y que nos permiten realizar de manera más formal esta aseveración.

En todos los subsegmentos pornográficos no hay una configuración temporal distinta al transitar continuo de las acciones mostradas, las prolepsis o analepsis son prácticamente inexistentes. Las secuencias siguen la configuración narrativa TR = TH y los enlaces de continuidad e identidad espacial y temporal: esto ocasiona que el desarrollo del relato sexual sea siempre progresivo. Tampoco identificamos técnicas de postproducción añadidas en el montaje, es decir, no hay

voces over, *slow motions*, o cualquier otro efecto visual y sonoro que se pudiera agregar. Imagen y sonido emanan siempre del campo profílmico, en el preciso momento de la grabación.

Es común que en las películas porno, aunque haya un guión definido o escaleta que seguir de dinámicas y posturas sexuales, los actores improvisen de acuerdo con la forma en que se desarrolle el acto. Las secuencias pornográficas se convierten así en una especie de *performance* fisiológico y sexual. La focalización es casi exclusivamente externa. Notamos que la cámara siempre se trata de orientar a sí misma, procurando seguir el desarrollo de los eventos y el desempeño de los actores, quienes pueden tomar posturas y realizar acciones no esperadas que valdrá la pena seguir y capturar. Gubern menciona casos en los que, para darle cierta intimidad a los actores, se apagan las luces del set y todo el equipo de producción guarda silencio por unos minutos. Entonces, cuando los actores están ya en pleno clímax, abstraídos en la dinámica sexual, dan la señal y las luces se encienden y las cámaras se mueven rápidamente para seguir y filmar la intensidad del momento⁵³. Se crea así una atmósfera de inmediatez que permite que el punto de vista sea construido de forma improvisada y en tiempo real.

Por otro lado, a partir de la configuración espacial y temporal íntegra de las escenas, las tomas suelen ser largas y continuas. Es común observar secuencias filmadas en poquísimos planos, que rara vez cambian entre uno y otro; una sola toma y tiro se puede extender por varios minutos. De la misma forma, la edición se mantiene en estándares básicos y simples, con cortes formales y rectos; no es común observar transiciones más elaboradas como *fades* o *wipes*.

Todos los rasgos formales anteriormente mencionados le dan a las secuencias pornográficas una estética y narrativa “realista”, como si las acciones no hubieran sido planeadas y todo estuviera ocurriendo de forma espontánea en el momento de la grabación. Esta actitud es primordial en el relato porno, pues a partir de tal configuración se crea la sensación en el espectador de estar ante un acto sexual íntegro y auténtico.

En el cine pornográfico es tan importante preservar la sensación de “haber estado ahí” como el “estando ahí”. La naturaleza testimonial y la realidad construida. Ser lo más verídico y fantasioso posible al mismo tiempo. Esta fina y delicada fusión entre la actitud documentalizante y la actitud ficcionalizante representa uno de los rasgos constitutivos y singulares del género.

⁵³ *Ibid.*, p. 37.

Continuación del segmento narrativo D. Evocación y revelación completa del pasado y confrontación presente.

En la secuencia que sigue al último subsegmento pornográfico, Elle pasea por la ciudad en compañía del hombre que participó en el *bukkake* y la invitó a salir. Los observamos caminando por una feria y divirtiéndose con varios de los juegos. Al final de la escena se toman de la mano y se besan. Parece que han iniciado una relación. Durante la secuencia no hay ningún sonido intradieгético que provenga del ambiente sonoro de las escenas: no escuchamos a los actores hablar ni los ruidos de la feria. La banda sonora está dominada totalmente por la pista musical *Guitar ambient*. En la configuración del ritmo narrativo, la secuencia está construida como un *sumario*, esto es:

$$TR < TH$$

Fórmula en donde el Tiempo del Relato es más corto que el Tiempo de la Historia. Como mencionan Jost y Gaudreault, ésta es una configuración temporal común y sencilla en el cine, usada “con el fin de evitar detalles juzgados inútiles o de acelerar la acción”⁵⁴. En este caso, como espectadores, sería innecesario conocer el desarrollo secuencial del tiempo que pasaron en la feria y todo lo que hicieron. Por tal razón, esos hechos se presentan “resumidos” en una escena musicalizada, con la que finaliza el cuarto segmento narrativo.



Figura 21.

Segmento narrativo E. Reconciliación con su pasado y meditación sobre su futuro

En el último segmento narrativo se completan las dudas y situaciones planteadas a lo largo del relato por las distintas y recurrentes analepsis. En escena vemos a Elle acudir con su mejor amiga para contarle la verdad completa sobre su pasado. Comenta que tras enterarse de la infidelidad de

⁵⁴ André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, p. 127.

su padrastro, se lo dijo a su madre, y ésta no le creyó. Tras varias peleas y discusiones, madre y padrastro terminaron por expulsar a Elle de la casa.

Fue así como conoció a un hombre llamado Sam y se fue a vivir con él. Por las porciones analépticas que se muestran mientras la protagonista cuenta la historia, notamos que es el mismo hombre que en la *vuelta atrás* inicial del filme la esperaba afuera de un baño, mientras ella permanecía ensangrentada. Elle comenta que Sam era un hombre generoso y la trataba muy bien, pero ella fue cruel con él y le fue infiel en varias ocasiones. A pesar de los malos tratos, Sam no se inmutaba y mantenía la relación sentimental.

Es en este momento cuando la protagonista de la película cuenta completa la analepsis que había sido evocada al principio del filme, y que clarifica el carácter del personaje y su pasado. Mientras Elle narra el hecho, el recuerdo es evocado y la banda sonora y visual se convierte en esa del pasado, en una analepsis mixta que pretende completar el segmento inconcluso del relato.

El espectador observa a Elle en el baño de la gasolinera, golpeándose a sí misma y provocándose fuertes heridas, para después salir a donde se encuentra Sam. Vemos entonces la porción de la analepsis del inicio del filme: Elle amenaza a Sam y le comenta que no le dirá a nadie “lo que le hizo”, siempre y cuando la deje irse y le dé todo su dinero. Ahora sabemos que Sam no la golpeó realmente, como se pudo haber pensado en la primera evocación de la analepsis, sino que Elle lo chantajeó y usó ese recurso como intimidación para huir con su dinero.

Tal revelación establece de nuevo una relación desigual en la que el narrador dice menos de lo que sabe el personaje, pues la forma en que realmente se desarrolló este hecho el lector la desconocía y sólo hasta este instante se manifiesta. Se establece un punto de vista en focalización externa, en el que como espectadores no conocemos los pensamientos y sentimientos “completos” de Elle.

En la toma subsecuente, se muestra a Elle reflexiva, conduciendo por la carretera, mientras en primer plano sonoro se introduce *A minor piano dark*. Llega a una pequeña cabaña, y mientras se acerca, en el montaje se insertan imágenes analépticas de diversos momentos cuando estaba junto a Sam. Deducimos que es en ese lugar donde vive su expareja. Se interrumpe el track musical cuando Elle toca a la puerta. Sam la recibe un tanto sorprendido y supone que era ella

quien le había estado llamando sin contestar. Como lectores, este aspecto se aclara y ahora conocemos el remitente de todas las ocasiones en que observamos a Elle marcando por teléfono.

Elle le entrega una bolsa de papel con todo el dinero que le había robado y le pide una disculpa. Sam le comenta que prefiere no hablar después de todo lo que pasó. En este segmento, las tomas están construidas desde una ocularización interna primaria, como si se trataran de las miradas de los personajes. Vemos a Elle como si fuera observada por los ojos de Sam, y viceversa.

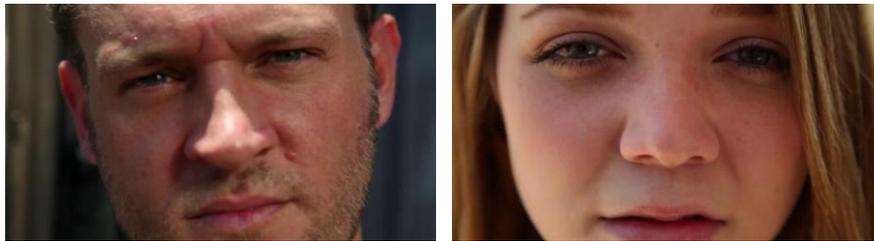


Figura 22.

Tras disculparse con Sam, Elle se marcha y se da una vuelta por el lugar desértico donde solía vivir con su madre y padrastro. Mientras mira al horizonte, se intercalan distintas escenas que “resumen” momentos de la película y muestran a personajes importantes de la vida de Elle: sus distintos clientes, su mejor amiga, sus compañeras de trabajo y su nueva relación de pareja. Son planos que funcionan como imágenes anelépticas internas, y que de cierta forma, en cuanto al ritmo narrativo, son un *sumario* de toda la película. Durante esta sección el plano sonoro está musicalizado por el track *Gymnopedie No 3*, compuesto por Erik Satie. Ésta es la única pista musical del filme que fue adquirida en *incompetech.com*, de cualquier forma un banco de música y efectos sonoros similar a *productiontrax.com*.

En la siguiente toma está de nuevo Elle en el consultorio terapéutico. La terapeuta comenta que se nota muy feliz, después de tanto tiempo de no verla. Pregunta si seguirá trabajando como *call girl*. Elle guarda silencio un instante y dice no tener respuesta a esa pregunta: sólo se tomará un día a la vez sin preocuparse en lo que ocurrirá posteriormente. En voz *over*, repite de nuevo la frase sobre la cajita musical y la bailarina que enunció al principio, en el primer segmento narrativo de la película, y que conviene reproducir de nuevo:

Recuerdo esa caja de música con la que jugaba cuando era niña. Era de mi abuela. Y su figurita de plástico de una bailarina que daba vueltas y vueltas, siempre con tanta gracia, me mantenía entretenida. Cuando estaba sola en el desierto, mis sueños llenaron todos los espacios vacíos que me rodeaban. Y juro que lo podías ver: todo era más claro y colorido, y yo no era invisible para nadie. Yo era mi propia bailarina, dando vueltas y vueltas, siguiendo la melodía del silencio. Por un momento era parte de los vastos espacios que me rodeaban.

Mientras, en la banda visual se muestran imágenes que concuerdan con el discurso de Elle en *voz over*: observamos varias tomas del desierto y el lugar donde solía vivir, para después ver una bailarina de plástico danzando en una cajita de madera.



Figura 23.

Créditos finales

La escena comienza a difuminarse en negros mientras la música también se desvanece. En la pantalla se muestran los créditos finales del filme en letras blancas, con el track *Gymnopedie No. 3* de fondo sonoro. Comienzan con el título de la película, seguidos del nombre de Graham Travis, director y escritor. Sigue el equipo técnico, el elenco y la banda sonora, respectivamente. En la parte final aparece la página web del filme (www.portraitofacallgirl.com), luego los términos legales y los derechos de autor de la producción, pertenecientes a Elegant Angel. Concluye el último segmento del relato y finaliza la película.

Capítulo II

El sexo y la pulsión de la muerte

Análisis narratológico de *La orina y el relámpago*

Ramiro y Pablo Lapiedra dirigen *La orina y el relámpago* (2004), un largometraje pornográfico producido en Barcelona, España, por la compañía independiente r.p lapiedrafilms s.l., fundada por los propios hermanos Lapiedra después de producir una amplia variedad de películas con diversos estudios del género pornográfico, tanto españoles como internacionales.

La película es protagonizada por las actrices Celia Blanco y Ángela Peña, pertenecientes al grupo de amigos íntimos de los autores de la obra. Con una duración total de 60 minutos, el filme cuenta la historia de dos amigas prostitutas y adictas a la cocaína que comparten una diversidad de experiencias relacionadas con el sexo y las drogas, hasta llegar a los límites del exceso y la destrucción.

Con una secuencia inicial de créditos y un prólogo a manera de introducción, el relato está dividido por los propios hermanos Lapiedra en diez capítulos, cada uno de ellos de una duración diegética distinta. Más allá de seguir una justificación narrativa, cada episodio se centra en mostrar algún instante colmado de símbolos y elementos relacionados con aspectos de la sexualidad. Durante los diversos segmentos del filme se reflexiona sobre la naturaleza del sexo y su vínculo con la condición instintiva y disruptiva del hombre.

A diferencia de lo que ocurrió con el anterior análisis narratológico, en el caso de este filme no se harán divisiones para separar *subsegmentos pornográficos*. La manera en la que está configurado el relato no lo requiere. Las secuencias pornográficas de *La orina y el relámpago* están íntimamente ligadas con las temáticas que se tratan en los distintos episodios, por lo que marcarlas por separado no tendría sentido. El análisis se realizará a partir de la división en apartados que propone la obra, titulados llanamente del número 1 al número 10.

Se le ha asignado un nombre a cada capítulo, con el propósito de englobar la propuesta temática, estética o narrativa que cada uno de ellos sugiere. Las características narratológicas que predominan y destacan en la película casi siempre tienden a mostrar un carácter reflexivo sobre

algún aspecto de la sexualidad o del cine mismo. Sobre los diversos temas que desarrolla el relato se profundizará conforme progresa el análisis.

De acuerdo con lo argumentado, la división del análisis se establece de la siguiente manera:

— Créditos iniciales.
— Prólogo.
— Capítulo 1. La imagen pornográfica. Más allá de las convenciones del género
— Capítulo 2. Lo bello y lo grotesco
— Capítulo 3. Religión y sexualidad
— Capítulo 4. Metacine. Desde la rabia y el desdén
— Capítulo 5. El límite mortal de la adicción
— Capítulo 6. Ser instintivo, anticipo del ser racional
— Capítulo 7. El mundo en que se cuenta, el mundo del que se cuenta
— Capítulo 8. El erotismo fáunico
— Capítulo 9. Inestabilidad fílmica y conceptual
— Capítulo 10. El fin de la discontinuidad del ser
— Créditos finales.

Créditos iniciales

La película comienza con una pantalla roja que cubre todo lo ancho del cuadro. Aparece el nombre comercial “r.p lapiedrafilms s.l.”, en una tipografía similar a la usada por las máquinas de escribir del siglo XX. Este nombre corresponde al de la empresa que fundaron los hermanos Lapiedra en 2004, en Barcelona, y cuyo objeto social es la comercialización, distribución, representación, gestión y producción de servicios y actividades relacionadas con el sector audiovisual y multimedia⁵⁵. Es una casa productora que Ramiro y Pablo Lapiedra crearon después de trabajar en diversas películas pornográficas con productoras europeas, y con la que pretendían no ceñirse a las reglas y limitaciones que los estudios pornográficos usualmente exigen para la producción de un filme del género. Es un asunto en el cual los autores cimentan la realización de *La orina y el relámpago* y sobre el que se profundizará durante el análisis.

Después aparece una espiral de tonos amarillos en la parte central del cuadro, como si fuera un vórtice, sobre el que, en forma de recortes fotográficos, “caen” las figuras de las protagonistas de la película, Celia Blanco y Ángela Peña, al mismo tiempo que sus nombres aparecen en pantalla. Uno de estos “recortes” son las figuras desnudas de las dos protagonistas, de espaldas y como si estuvieran recostadas, misma imagen que se queda durante un breve tiempo al centro del cuadro, cuando en la parte inferior aparece el título de la película, *La orina y el relámpago*, acompañada de la leyenda: “Una película de los hermanos Lapiedra”.

Tras la presentación del filme, inicia un *zoom in* hacia el centro del vórtice y aparecen los créditos del resto del elenco. El aproximamiento de la cámara al centro del vórtice es cada vez más cercano, hasta el punto de ser ultra detallado y perderse en la densidad de su núcleo rojizo. El cuadro vuelve a ser el mismo con el que inició la secuencia de créditos. En la parte inferior izquierda aparece la cita textual “El tedio es hambre”, adjudicada a Novalis, poeta y filósofo alemán del romanticismo en el siglo XVIII.

Durante todo el segmento introductorio escuchamos en primer plano sonoro una porción del movimiento final del concierto “L'estate” (Verano) de *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi. La duración total de la secuencia es de 50 segundos, y está construida de tal manera que la banda

⁵⁵ Datos obtenidos de *einforma.com*, directorio y base de datos de empresas, principalmente españolas, [en línea], Dirección URL: http://www.einforma.com/servlet/app/prod/DATOS_DE/EMPRESA/RP-LAPIEDRA-FILMS-SL.-C_QjYzNTQzMdc4_de-BARCELONA.html, [consulta: 10 de abril de 2013].

musical coincide con los elementos y el ritmo del enunciado visual, en una relación entre imagen y sonido de *reciprocidad*.

Desde este segmento ya ubicamos diversos elementos metafóricos que remiten a la idea general de la película y los intereses de sus autores. En primer lugar, la idea del vórtice y los tonos de color intensos usados en el cuadro, refieren al argumento del filme, el cual es, en palabras del propio Ramiro Lapiedra, el siguiente:

Dos bellísimas y jóvenes prostitutas, lesbianas, bulímicas y adictas a la cocaína, descienden en un viaje sin retorno a los abismos de la autodestrucción.⁵⁶

No hace falta ser más específicos, la relación es clara: la vorágine sobre la que descienden las figuras de las protagonistas del filme es el abismo, donde se pierden irremediamente en su centro para nunca volver, al mismo tiempo que la cámara se aproxima rápidamente y “cae” también en el núcleo del vórtice.



Figura 24.

La música de Vivaldi remite a una influencia temprana de los hermanos Lapiedra. En uno de sus libros autobiográficos, Ramiro narra un recuerdo de su padre, profesor de filosofía, a quien solía observar calificando exámenes mientras escuchaba música clásica. Ramiro menciona en concreto a Vivaldi y la “paz absoluta” que le transmitía su padre, “siempre que escucho *Las cuatro estaciones* acude esta imagen a mi cabeza”⁵⁷, escribe.

⁵⁶ Cita tomada del blog de Ramiro Lapiedra, [en línea], Dirección URL: <http://blogs.putalocura.com/ramirolapiedra/index.php/2008/06/23/el-arte-de-la-autodestruccion-la-orina-y-el-relampago/>, [consulta: 10 de abril de 2013].

⁵⁷ Ramiro Lapiedra, *El arte de la autodestrucción*, Barcelona, libro digital disponible gratuitamente en su blog, Dirección URL: <http://librosramirolapiedra.blogspot.mx/2012/05/descarga-gratis-el-arte-de-la.html>, [consulta: 1 de abril de 2013], 2012, p. 106.

La elección del movimiento final de “El Verano” de *Las cuatro estaciones* para el segmento de créditos guarda también una relación recíproca con el relato. Vivaldi construyó su serie de cuatro conciertos para que cada uno representara en específico una estación del año. De esta manera, por ejemplo, esta parte final del concierto, por su velocidad, ritmo y estridencia, evoca a una fuerte tormenta, fenómeno natural frecuente a finales de la temporada veraniega, previo al comienzo del otoño. Este último movimiento es, de hecho, muchas veces denominado con tal nombre: “Tormenta”. Se teje así una referencia a una de las palabras y elementos de la película, *relámpago*, y que en un segmento del relato es usada para describir la sensación que provoca en la cabeza una sobredosis de cocaína. Se construye un vínculo metafórico entre el nombre de la película, la referencia temática a las drogas y el movimiento del concierto de Vivaldi.

Por último, la cita de Novalis remite a muchas de las ideas y reflexiones de los autores, relacionadas con los instintos y los excesos humanos. “El tedio es hambre”: la desgana y el hastío como la fuerza motora del hambre sexual; la búsqueda violenta para saciar las necesidades fisiológicas básicas, y que muchas veces llevan por el camino de los excesos. Este tipo de reflexiones están presentes durante todo el relato visual y sonoro del filme, y sobre ellas se profundizará en el análisis de cada uno de los capítulos.

Prólogo

La película comienza con el personaje interpretado por la actriz Celia Blanco intentando vomitar en un escusado, mientras inserta los dedos de la mano a su boca para provocarse náuseas. Las tomas se componen por varios *close-up* ligeramente contrapicados del rostro de Celia, intercalados con algunos *extreme close-up* de su boca y labios mientras pretende vomitar. De esta manera los espasmos y la saliva se muestran de forma detallada y explícita.

Uno de los aspectos que de inmediato destaca del filme es su “textura visual rugosa e imperfecta”⁵⁸, como la definió Román Gubern. Los colores que dominan en todas las imágenes del relato son el amarillo, el anaranjado y el rojo: los últimos colores del espectro cromático perceptibles por el ojo humano, cercanos ya a la longitud de onda de la luz infrarroja. La tonalidad, iluminación y saturación —definidas como las tres propiedades psicofísicas del color— de estos es muy fuerte, acentuando así la intensidad cromática de las imágenes. Tal

⁵⁸ Román Gubern, *op. cit.*, p. 67.

efecto se logró seguramente con una *luz dura* durante la filmación, procedente de fuentes de iluminación alejadas y pequeñas, como bombillas o flashes directos. Es posible que este rasgo se haya acentuado aún más en la postproducción. Esta cualidad estética compagina muy bien con los elementos narrativos del filme, donde se tratan temas como el tedio, la depravación y los excesos, y que enfatizan a la sexualidad como un proceso primordialmente instintivo. Podríamos hablar así de cierta congruencia y *proporcionalidad directa* entre el ámbito estético y narrativo de la película.



Figura 25.

La escena se interrumpe abruptamente para ahora observar una toma donde, dentro de un contenedor de agua, un sapo se posa frente a una cría de rata recién nacida. Como una especie altricial —es decir, sin pelo, ciega y sin capacidad auditiva—, la cría avanza torpemente hasta encontrarse con la boca del sapo. De repente, el anfibio abre la boca para morder la cabeza de la rata y comenzar a engullirla. La cría mueve aún las patas traseras y la cola mientras el sapo se la traga por entero, poco a poco. Durante toda la secuencia se escucha la narración y música intradiegetica de una serie o caricatura infantil en castellano no especificada, donde la voz de una mujer anima a los niños a cantar con ella. Este elemento auditivo emana del *fuera de campo* y pareciera provenir de un televisor.

El prólogo continúa y en la siguiente escena observamos un *extreme close up* de una vagina orinando. Mientras ocurre el acto, la cámara se acerca aún más para mostrar en detalle la vulva, el clítoris y los labios vaginales. Se puede incluso ver cierto sudor y secreción en la zona del vello púbico. Los siguientes planos son el rostro del personaje interpretado por la actriz Ángela Peña desde diversos ángulos, mientras yace sentada en un retrete. Estos cuadros se intercalan con tomas ultra detalladas de la vagina, mientras aún está orinando. Entre los planos se construye en

el montaje una relación de *alteridad*, que nos indica que la toma de la vagina es la del cuerpo de Ángela, mientras ella permanece en el baño.

Tras unos segundos, Ángela se levanta y toma un trozo de papel para limpiar sus genitales y jalar la palanca del retrete. Con esta toma en primer plano del órgano sexual femenino, el autor pretende hacer explícitas las funciones fisiológicas básicas del cuerpo humano, y de cualquier ser vivo en general, anteriores a otros procesos racionales o emocionales. Ramiro Lapiedra ya había manifestado esta inquietud, cuando en un capítulo de su primer libro⁵⁹ reflexiona:

Las posibilidades artísticas de una vagina en primerísimo primer plano en pantalla de cine... no se han explorado todavía.

Son infinitas.

Pura filosofía.

Filosofía de la carne.

La única filosofía posible.

Reacciones corporales como única verdad: hambre, sed, ganas de follar, de cagar...⁶⁰



Figura 26.

La secuencia continúa y en el siguiente cuadro está Ángela lavándose los dientes con un cepillo dental eléctrico frente a un lavabo. Observamos ocho planos distintos, desde diversos tamaños de campo y ángulos, para una secuencia que dura poco más de 15 segundos. Unos se centran en el rostro de Ángela, otros en su reflejo en el espejo, unos más en sus dientes en detalle. Aunado al sonido estridente del movimiento rotatorio de las cerdas del cepillo eléctrico, se produce una atmósfera visual y sonora tensa que inquieta al espectador. Es un montaje abrupto e hiperactivo,

⁵⁹ Conviene apuntar que Ramiro Lapiedra tiene publicados hasta el momento tres libros, en orden cronológico: *Epifanía: un rodaje porno* (2009), *Amor alcohol y coca* (2011) y *El arte de la autodestrucción* (2012). Todos ellos son relatos autobiográficos en donde el autor escribe, a manera de ensayos breves y sobrios, sobre diversas reflexiones que van desde recuerdos de su familia hasta el proceso de filmación de sus películas o sus experiencias sexuales. En su mayoría las narraciones están relacionadas con cuestiones como la muerte, el erotismo, las depravaciones sexuales y los excesos.

⁶⁰ Ramiro Lapiedra, *Epifanía: Un rodaje porno*, Madrid, Editorial Caminos y Cumbres, 2009, p. 30.

observado a lo largo del relato y que, sin duda, se convierte en una de las características distintivas del filme. La estructura formal en la construcción de la película siempre acentúa la fuerza y perversión de las imágenes en la banda visual. A partir de esta configuración, los hermanos Lapiedra pretenden, como ellos mismos manifestaron, crear representaciones que puedan molestar o disgustar al público.

Tras la escena se hace un corte temporal súbito, una pequeña *elipsis* entre el plano anterior y el siguiente del relato, *A* y *B*. Ahora está Ángela recostada sobre una cama tarareando una canción. El cuadro apenas dura dos segundos cuando se interrumpe abruptamente para mostrar el rótulo del Capítulo 1 que marca el inicio de la siguiente porción del relato.

Capítulo 1. La imagen pornográfica. Más allá de las convenciones del género

Sobre un intenso fondo rojo idéntico al usado en el segmento de los créditos, se muestra un rótulo con el intertítulo “Capítulo 1”, en las mismas letras que emulan el estilo tipográfico de una máquina de escribir. De aquí en adelante, estos rótulos que marcan el inicio de un nuevo capítulo del relato se mostrarán con las mismas características visuales —caracteres negros sobre fondo rojo—, espaciales —título justificado al centro del cuadro— y temporales —aproximadamente unos 9 segundos de duración—.

En cuanto al uso de intertítulos en el relato hay varios aspectos que se pueden destacar. Como explican Jost y Gaudreault en el subcapítulo que dedican a la relación entre el texto y la imagen cinematográfica⁶¹, la inclusión de texto en la banda visual permite darle cierta característica *escritural* al relato, pues así el meganarrador *guía* al espectador, y éste recorre y entiende la película a través de su palabra. Es la función a la que los autores denominan de *anclaje*, pues entre todos los significados que una imagen pueda tener, el texto guía al lector y lo dirige hacia el sentido que el autor desea, como si el narrador estuviera *leyendo* para el espectador.

En el caso de *La orina y el relámpago*, el uso de intertítulos sugiere una división en capítulos al público y confiere un sentido ideológico al relato, pues lo dota de una forma lógica y estructurada. Esta división no tiene nada que ver con la duración del filme, pues hay capítulos muy cortos —el capítulo 9 dura sólo 57 segundos— y otros que se extienden por buena parte del recorrido temporal diegético —el más largo, el capítulo 6, dura 12 minutos exactos—. La

⁶¹ André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, pp. 75-80.

función de los intertítulos es más bien temática: cada capítulo es una viñeta, una *estampa* estética y narrativa que sirve como una reflexión sobre algún aspecto o tópico relacionado con la sexualidad. Las hay de índole zoológico, que muestran el acto sexual como una acción ante todo animalésca, como otras que plantean el sexo como una adicción, emparentada con la dependencia que pueden generar drogas como la cocaína o la heroína. Los temas de los capítulos varían y sobre cada uno de ellos se hablará en el respectivo apartado del análisis.



Figura 27.

El Capítulo 1 comienza con Celia fumando un cigarro sobre un sofá, pintándose con esmalte las uñas de manos y pies. Los planos del relato se presentan discontinuos, con una separación temporal significativa entre uno y otro, pues de pronto observamos a Celia sentada pintándose las manos cuando en el siguiente cuadro ya está recostada boca arriba en el sofá barnizándose las uñas de los pies.

Del *fuera de campo* proviene el sonido de una pista musical, posiblemente emitida desde una radio o televisor, que la letra permite identificar como las canciones *No fue tu culpa* y *Pensando en ti* de Camela, popular grupo musical español de los años 90. Las canciones también se presentan seccionadas y afectadas por los abruptos cortes temporales entre los planos visuales, lo que sugiere que toda la secuencia fue filmada de corrido. Es imposible identificar el origen y dirección del sonido, y no podríamos determinar el objeto desde donde se emite ni la coordenada espacial de donde proviene (si consideramos x = de izquierda a derecha, y = de arriba a abajo y z = de atrás hacia adelante, como los ejes dimensionales del cuadro). Esto confirma lo dicho por Jost y Gaudreault, cuando mencionan que la mayoría de las veces la escucha del sonido fílmico

es *acusmática*, es decir, “oímos sin ver cuál es su origen”⁶². Los sonidos casi siempre flotan indeterminada y anónimamente en el espacio de proyección.

La música se detiene súbitamente cuando Celia deja el barniz de uñas sobre una mesa de centro, y comienza a soplar sobre los dedos de los pies para que seque el esmalte. En la misma mesa observamos dos huevos de gallina sobre un plato. La protagonista toma uno de ellos y con las dos manos lo aprieta con fuerza para romper el cascarón. La clara está dura y cocida; Celia muerde el huevo y comienza a comerlo. La toma muestra en primerísimo primer plano el huevo y la boca del personaje.

En el siguiente cuadro, en un plano cenital, la protagonista está recostada boca abajo pintando una cara al segundo huevo, con el mismo esmalte de uñas que usó en tomas previas. La figura de la cara es sonriente, con un par de lágrimas escurriendo de uno de los ojos. El dibujo es sencillo y poco detallado, con trazos y líneas básicas. Cuando termina, Celia sujeta el huevo con una de sus manos para observarlo.

En el cuadro posterior la cámara muestra el rostro de la actriz, ya con el huevo dentro de la boca mientras lo engulle y expulsa con cierto ritmo y velocidad constante. El acto pareciera simular la forma en la que el saco bucal de un anfibio se infla y desinfla para respirar. En seguida, Celia se baja las bragas y comienza a frotar el huevo sobre su clítoris y los labios de su vagina, como si se estuviera masturbando. Cambia de posición y ahora está recostada boca arriba con las piernas extendidas realizando la misma acción. La fuerza con la que frota es cada vez más fuerte, hasta que despedaza el huevo y los restos de la clara y la yema se dispersan en sus genitales. Celia continúa masturbándose con los dedos de su mano y comienza a gemir, mientras esparce los restos del huevo por su vulva. El plano elegido para la toma es ultra detallado; la amplitud del órgano sexual y las piernas de la actriz, de izquierda a derecha del *campo*, se usa para dividir el cuadro a la mitad. Resulta interesante que la extensión del cuerpo se use como un elemento formal en la composición visual del acto, pues nos habla de cierta habilidad y destreza para manipular las imágenes por parte del narrador.

⁶² *Ibid.*, p. 145.



Figura 28.

Es una escena sexual erótica y poco común de encontrar en una película pornográfica, donde casi siempre abunda el coito entre los personajes; o, si la secuencia se trata de una masturbación, se realiza con objetos específicamente diseñados para el acto —dildos y diversos juguetes sexuales—, por lo que la dinámica sexual entre humano y objeto en este tipo de escenas suele ser obvia y simple.

En el caso de la secuencia en turno, el hecho de efectuar la masturbación con un huevo de gallina, producto de un animal y además un alimento común en los hábitos alimenticios humanos, confiere al acto sexual de una dinámica estética y narrativa novedosa y poco común en la pornografía. La relación entre el objeto y el cuerpo humano en la masturbación adquiere nuevos significados, sin por ello dejar de provocar excitación sexual en el espectador. La escena es una postal sexual erótica y explícita, con los peculiares rasgos de animalidad y exageración presentes en toda la película.

El interés por explorar otras dinámicas y temáticas en el porno surge en los hermanos Lapiedra como una inquietud tras la “observación de unos abyectos y absurdos códigos dentro del género para adultos”, como lo describe Ramiro Lapiedra en el libro *El arte de la autodestrucción*. Los códigos que el autor denuncia, de acuerdo con su punto de vista, limitan el alcance de la producción pornográfica y provocan que las películas del género caigan en reiteradas y absurdas configuraciones repetitivas. Conviene reproducir íntegramente los puntos que describe Ramiro:

- 1) Debe haber un mínimo de cinco escenas de sexo y un máximo de siete u ocho en cada película.
- 2) Estas escenas deben durar entre diez y quince minutos.
- 3) Lo que no es follada pura y dura se denomina (no sé por qué coño) “comedia” y se hace deprisa y corriendo. Incluso muchos actores se niegan a interpretar nada que no sea una mamada. La “comedia” debe durar unos cinco minutos entre polvete y polvete.

4) Las escenas de sexo deben empezar por mamada; seguir por cunnilingus (opcional); después tres o cuatro posturitas de atletismo sexual; y, por fin, corrida en la cara de la actriz en turno. Lo ideal es que ella se quede mirando un rato a cámara como una boba mongólica mientras se relame y hace pompas con el esperma.

5) En las escenas de sexo debe sonar de fondo musiquita machacona, normalmente sacada por un garrulo cualquiera del ordenador.⁶³

Son normas en las que el autor confesó también haber caído, obligado por la industria y productores, quienes rara vez financian y distribuyen una producción pornográfica si no se siguen estas pautas. Una decena de películas pornográficas de los hermanos Lapiedra, producidas entre el 2001 y 2007, bajo la tutela de diferentes estudios y casas productoras, evidencian el seguimiento de estos puntos.

Ante la inmensidad de producciones pornográficas que se realizan año con año resulta una labor de investigación titánica y casi utópica comprobar íntegramente si la tesis de Ramiro Lapiedra es una constante dominante en la industria porno o no; sin embargo, podemos realizar una comparación entre los objetos de estudio que atañen a este trabajo de investigación —esto es, las películas *Portrait of a call girl* y *La orina y el relámpago*— para obtener algunas conclusiones.

Podemos notar que *Portrait of a call girl* cumple cabalmente con los códigos descritos por Ramiro Lapiedra. Como ya se detalló en el anterior análisis narratológico, la producción estadounidense, dirigida por Graham Travis y distribuida por Elegant Angel, contiene un total de cinco subsegmentos pornográficos, de una duración media de diez minutos, que siguen todos los pasos transcritos anteriormente: el inicio de la escena con sexo oral, tres o cuatro posturas durante el coito y eyaculación sobre el rostro de la actriz. La comparación indica que, al menos entre estas dos películas, dicha tesis se comprueba: *Portrait of a call girl* es una película que sigue estos “abyectos y absurdos códigos” enunciados por Ramiro, y *La orina y el relámpago* es un filme que representa un esfuerzo por romper esta dinámica generalizada y explorar nuevos recursos estéticos y narrativos en el cine pornográfico.

Román Gubern también reflexiona sobre los estatutos y convenciones que han hecho que las producciones del género, en específico las del porno heterosexual común, sean consideradas como materiales previsibles y repetitivos ante los ojos de la opinión pública en general. Gubern incluso reproduce una lista de 25 situaciones típicas de las películas pornográficas, observadas

⁶³ Ramiro Lapiedra, *El arte de la autodestrucción*, Barcelona, 2012, pp. 77-78.

por Robert H. Rimmer, autor de un amplio catálogo —publicado ya en 1984— sobre los cánones y dinámicas reiterativas del género⁶⁴.

Entre otros temas, esta lista hace referencia a la eyaculación sobre el rostro y pechos de las actrices; el limitado preámbulo antes del acto sexual, que usualmente inicia con un *blowjob*; o la ausencia de expresiones en los rostros de los actores que no sean de miedo o deseo, con el objetivo de realizar largas escenas donde las relaciones sexuales dominen el espectro narrativo y la banda visual de las películas. La lista de Rimmer guarda muchas similitudes con el esquema descrito por Ramiro Lapiedra y funciona como un antecedente. De cierta forma, podemos confirmar la existencia de convenciones altamente estereotipadas que rigen en las producciones de la industria pornográfica.

De vuelta al segmento del relato, concluida la masturbación, observamos a Celia Blanco orinando de pie sobre la tina de un baño, en un plano de cuerpo completo, con la cámara en un ángulo que destaca el acto fisiológico. Cuando la protagonista termina de orinar, se sienta en cuclillas dentro de la bañera. El sonido cesa súbitamente y la banda sonora se silencia en totalidad. Se rompe así la relación entre imagen y sonido característica del cine sonoro, y el relato es dominado por la banda visual. En una secuencia *muda*, compuesta por tomas que muestran en detalle el rostro y brazos de la actriz, Celia permanece en cuclillas con los ojos cerrados. El silencio sonoro y las expresiones depresivas de la actriz provocan que la secuencia transmita cierta desazón y vacío. Termina el primer capítulo del filme y se marca el inicio del siguiente segmento del relato.

Capítulo 2. Lo bello y lo grotesco

El segundo apartado prolonga el silencio en la banda sonora marcado al final del Capítulo 1. En una nueva secuencia *muda*, se encuentran Celia y Ángela, desnudas y acostadas sobre una cama, como si estuvieran durmiendo. El cuadro lo observamos desde distintos planos, sucedidos temporalmente de forma continua, de la siguiente manera: a) Ángela y Celia acostadas sobre la cama en plano general frontal; b) plano general de costado derecho del mismo acto; c) *close up* que destaca en el cuadro el rostro de Celia; d) *close up* que destaca el rostro de Ángela; e) primer

⁶⁴ Román Gubern, *op. cit.*, pp. 40-43. Si se quiere revisar el catálogo de Rimmer íntegro y completo consultar: Robert Rimmer, *The X-Rated Videotape Guide*, Nueva York, Arlington House, 1984, 654 pp.

plano del rostro de las dos actrices acostadas; f) primerísimo primer plano del rostro de Celia; g) primerísimo primer plano del rostro de Ángela; y h) vuelta a plano general desde el costado izquierdo del cuadro.

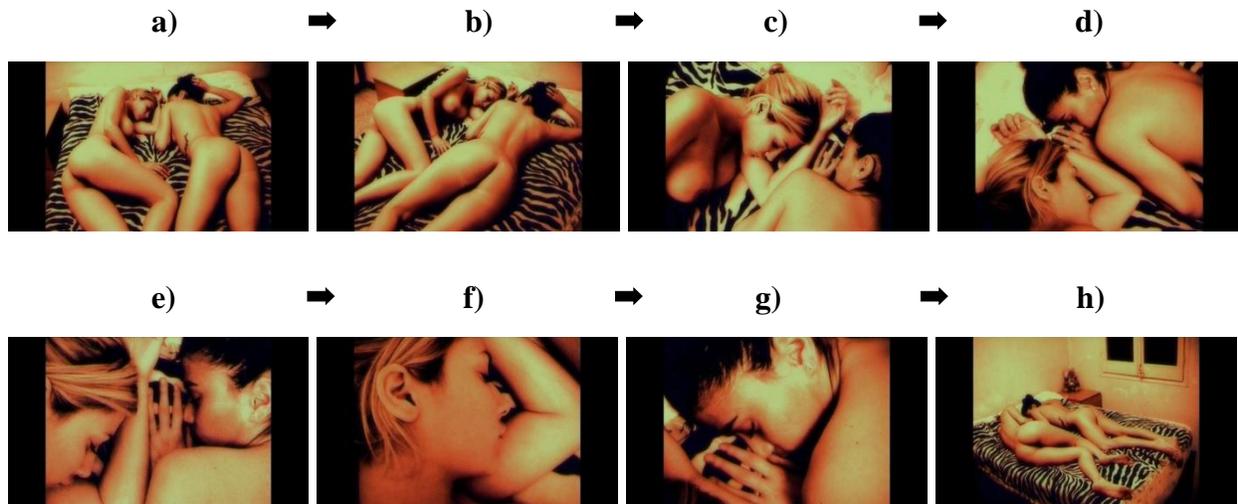


Figura 29.

La construcción de esta secuencia es *seriada*, como si el punto de vista se construyera de lo general a lo particular. La cámara se centra en la amplitud del cuadro y la situación, para después mostrarnos detalles y entonces volver de nuevo al punto de vista general. El silencio sonoro provoca que dejemos de preocuparnos por lo que se *escucha* para concentrarnos en lo que se *ve*. Se destaca así la bella fisonomía de las actrices y se refuerza la atmósfera sórdida en la que están sumidas las dos protagonistas del filme.

La secuencia muestra la potencialidad del relato cinematográfico para montar situaciones que vayan más allá del complemento común, del cine mayoritariamente comercial, entre imagen y diálogo, pues la banda visual adquiere gran fuerza y la banda sonora, en vez de convertirse en sólo una *ausencia*, es también protagonista y, paradójicamente, sugiere más en silencio que si se escuchara. Es un uso ingenioso del doble relato del discurso cinematográfico. Construcciones de este tipo las observamos a lo largo de la película y persiguen casi siempre, de manera similar, el mismo objetivo.

Tras unos segundos se reactiva el sonido de la banda sonora y observamos y escuchamos a los dos personajes platicando. Ángela le cuenta a Celia sobre el dolor y rabia que siente después de que, de manera inesperada, un cliente le orinó sobre el rostro mientras ella le hacía sexo oral. Lo

interesante de este segmento es que al tiempo que Celia cuenta su historia se muestran subtítulos en caracteres blancos que confirman, modifican o adelantan textualmente lo dicho en el diálogo. El meganarrador juega así con la lógica y función del relato oral y escrito del filme. Conviene centrarnos en cada uno de los casos para ejemplificar el punto.

En primera instancia, aparece un texto justificado y centrado en la parte inferior del cuadro que dice “El muy cabrón se corrió en mi boca y después se meó”, poco antes de que Ángela diga “Cuando el muy desgraciado se corrió, tuvo la cara de mearse encima”. En esta situación los subtítulos se anticipan al diálogo y lo modifican. La idea central de las dos oraciones es la misma pero la forma en que están estructuradas es distinta.

Entre las funciones del uso de rótulos en el cine que Jost y Gaudreault enumeran, está aquella de *confirmar* mediante la palabra lo que ha mostrado la banda visual, como si el subtítulo cumpliera la función de ser un portavoz del personaje: “De una vez, la misma acción nos ha sido mostrada dos veces, una vez a través de la imagen y otra mediante un procedimiento verbal”⁶⁵. En esta ocasión no sólo se transcribe íntegramente en texto lo dicho por el personaje, sino que se juega con el orden gramatical de la oración sin modificar su sentido general. Es un recurso que rompe con la integridad en que diálogo y texto se suelen presentar en una película, para hacer evidente que se tratan más bien de dos elementos distintos —palabra e imagen— que se encuentran mezclados en el relato cinematográfico y que pueden seguir configuraciones distintas, independientes la una de la otra.



Figura 30.

⁶⁵ André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, p. 78.

En el cuadro posterior, Ángela (A) y Celia (C) tienen la siguiente conversación:

A.—Me siento mal.

C.—¿Pero por qué?

A.—Me duele el cuerpo, me duele todo.

En rótulos se muestra este mismo diálogo, alineado en la parte inferior izquierda del cuadro, pero mucho tiempo antes de que los personajes lo pronuncien en la banda audiovisual. En orden temporal, el texto se anticipa a la palabra, y con este recurso el narrador condiciona y dirige el significado de la representación visual. Es la función de *anclaje* del mensaje lingüístico de la que habla Roland Barthes:

El texto guía al lector entre los significados de la imagen, hace que evite algunos y reciba otros; mediante un *dispatching* que suele ser sutil, le teledirige hacia un sentido escogido de antemano.⁶⁶

Es un recurso interesante que de nuevo evidencia cómo palabra e imagen corren en una banda distinta en el relato cinematográfico, mezcladas por el meganarrador en el montaje.

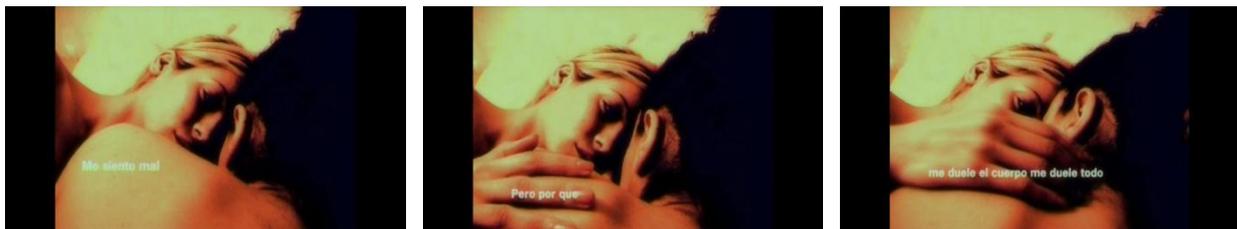


Figura 31.

Por último, en un plano detallado, centrado en los labios de Ángela, el personaje dice “Me siento con mucho dolor y mucha rabia”, cuando, poco tiempo antes, aparece un rótulo en la parte inferior izquierda que dice “Siento mucho dolor y mucha rabia”. En esta situación, se manifiestan de nuevo las funciones descritas en los dos casos anteriores, y se añade una nueva.

Lo que Ángela dice en *voz in* no es del todo inteligible: la banda sonora es difusa y no podríamos asegurar con certeza que lo que escuchamos es precisamente lo que el personaje dijo. Para reducir este efecto, se usa el rótulo, de tal manera que el texto *traduce* lo que el espectador no puede leer o entender de la imagen. Es un recurso usado en el cine cuando la voz de un personaje es poco audible. Una práctica similar es cuando se introducen subtítulos que traducen a otro

⁶⁶ Roland Barthes citado en *Ibid.*, p. 78.

idioma una película que se encuentra en una lengua distinta a la del lector, con el objeto de que éste pueda entender el relato. En el caso de *La orina y el relámpago*, el rótulo no sólo confirma y esclarece lo dicho por el personaje, sino que además lo anticipa y modifica ligeramente.



Figura 32.

Modificación, anticipación y confirmación de los subtítulos con respecto a la banda audiovisual de la película: son las tres formas y funciones con las que el meganarrador juega con los rótulos, introduciendo nuevas lógicas y dinámicas en el relato. Estos recursos confirman el carácter crítico expresivo del filme, pues marcan la presencia de una instancia narradora omnisciente, que manipula los recursos y facultades a su disposición —textos, imágenes, sonidos, música, etcétera— para mezclarlos en un nivel narrativo “superior” al de Celia y Ángela.

Los personajes intradieгéticos sólo pueden narrar con palabras y están expuestos a los designios del gran imaginador fílmico. Se confirma el cine como una puesta en escena onírica; sólo que en este caso, el narrador no pretende sumir al espectador en una fantasía mimética presentada como si se tratara de la realidad, sino que le muestra los andamiajes de la representación cinematográfica que es, a final de cuentas, un sueño confeccionado cuidadosamente.

De vuelta al recorrido temporal del filme, el diálogo entre las dos protagonistas se corta abruptamente y en la siguiente escena vemos a Ángela practicando un *blowjob* a un personaje anónimo, a quien nunca le observamos el rostro. Se trata de la primera escena sexual de la película que involucra una interacción entre dos personas, en este caso, un acto sexual entre una mujer y un hombre. Las tomas son cerradas, por lo que la acción se muestra de forma muy detallada. El sexo oral es violento, y en muchas ocasiones el actor empuja con fuerza la cabeza de Ángela hacia su pene, provocando que ella se ahogue. Reiteradamente la actriz escupe y embarra de saliva el pene del cuerpo anónimo; hacia el final de la secuencia, por la intensidad con la que se realiza la acción, el rostro de Ángela queda en lágrimas.

La construcción de la escena y las tomas elegidas resultan muy interesantes. Hay muchos primeros planos contrapicados que ofrecen una visión explícita y violenta del episodio sexual. Es un caso de *configuración objetiva irreal*, que ya se había ubicado en el análisis de la película anterior y en el que, por las tomas elegidas por el narrador, los objetos pierden su apariencia normal hasta el grado de convertirse en imágenes en sumo pervertidas. En el caso de esta secuencia, el pene adquiere una dimensión monstruosa (podemos observar incluso el cuerpo venoso del órgano sexual), y por la forma en que el actor embiste su cuerpo hacia la boca de Ángela, el *blowjob* adquiere connotaciones bestiales.

La secuencia integra varias tomas POV (*Point of View*) que representan el pene del actor en primer plano, como si la cámara sugiriera la mirada del personaje; en términos narratológicos, una ocularización interna primaria. El hecho de que el hombre permanezca anónimo hace aún más interesante esta elección. Cabe destacar también que en varias ocasiones la cámara “tiembla”, haciendo evidente la presencia de un aparato que filma la escena.



Figura 33.

Como última puntualización, es importante mencionar que durante toda la escena sexual, escuchamos en primer plano sonoro el movimiento intermedio de “La Primavera” de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, conocido como *Largo e pianissimo sempre*. Se trata de una elección novedosa y peculiar, algo poco común de observar en una película pornográfica, que en su gran mayoría son musicalizadas con piezas genéricas sin ninguna intención particular más que *fondear* la escena para evitar silencios sonoros.

En este caso, los hermanos Lapiedra escogen tal obra musical debido a una influencia que ya había sido explicada en el análisis —vinculada al recuerdo del padre—. Es una elección mediante la cual plasman sin dejo de dudas su marca autoral. La música de Vivaldi reviste la banda sonora de cierta belleza y quietud, en contraste con la modalidad agresiva e hiperactiva del

acto sexual de la banda visual. Una antítesis entre lo que vemos y lo que escuchamos, una oposición de elementos que paradójicamente se complementan.

En conclusión, el capítulo 2 es un segmento abundante en elementos de reflexividad fílmica, a su vez que presenta a la sexualidad como un contraste entre lo bello y lo grotesco. Con demostraciones prácticas y concretas, los hermanos Lapiedra introducen temáticas y configuraciones narrativas y estéticas novedosas en el ámbito pornográfico, más allá de los rígidos códigos y estereotipos que denuncian.

Capítulo 3. Religión y sexualidad

Con las mismas características temporales y espaciales de los anteriores segmentos se presenta el rótulo introductorio del tercer capítulo. En silencio sonoro, de nueva ocasión vemos a Celia acostada sobre la cama, aparentemente durmiendo. Tras unos segundos, el plano se intercala con la toma de una cría de rata retorciéndose, como si estuviera muriendo, pues comienza a respirar de forma agitada mientras la cámara se acerca a ella. En la siguiente toma la pequeña rata ha cesado todo movimiento y agitación y aparentemente está muerta. Es un intercalado de planos que se presentan de forma continua y simultánea, un *encabalgamiento temporal* que establece una relación comparativa entre humano y animal, al menos en el aspecto fisiológico de uno y otro y en la acción motora que realizan: Celia se mueve inquietamente en la cama mientras intenta descansar y dormir; la rata se retuerce y agita antes de dejar de respirar.



Figura 34.

En la toma inmediata a estos planos intercalados se restablece la banda sonora y vemos a Celia vomitando sobre un retrete desde un punto de vista íntimo y pervertido, en un ángulo *nadir* o contrapicado perfecto que parte de su vagina.

La escena se corta abruptamente y la banda sonora es cubierta en su totalidad por la canción *Viviré* de Camarón de la Isla, un destacado cantautor español de flamenco. La pieza musical es una *bulería*, un estilo frenético y alegre del género que se acompaña con palmoteos, basado mayoritariamente en la improvisación del cantante. Mientras se escucha la canción vemos a Ángela rezando dentro de una iglesia. Se muestra la figura de un Cristo crucificado y varias esculturas e imágenes de diversos santos y vírgenes. El ritmo frenético de la canción contrasta con la solemnidad de las figuras religiosas y la seriedad en el rostro de la protagonista.

El segmento marca la introducción de elementos religiosos en la diégesis del relato. Se trata de un tema que es incluido de manera recurrente en las producciones de los hermanos Lapiedra. En varios de sus cortos, realizados antes de incursionar en la industria pornográfica, destaca la imaginería y las referencias católicas. En *Las muecas de lo absoluto* (1997), por ejemplo, escuchamos una misa en francés combinada con cantos gregorianos; entretanto un anciano yace en calzoncillos sobre un sofá, esperando pacientemente a una mujer, quien después se masturbará frente al hombre mientras éste reza.

En *Santa Agonía* (2002), se cuenta la historia de un joven quien cuida de su hermana, una enana discapacitada que requiere de varias atenciones. La hermana es sumamente religiosa y en varias escenas la observamos acudir a misa y rezar en su habitación. En una secuencia del corto, construida en *encabalgamiento temporal*, miramos y escuchamos a la enana orar el Padre Nuestro, mientras su hermano yace en un cuarto contiguo con una prostituta —interpretada, cabe mencionar, por Celia Blanco—, a quien pone una máscara mortuoria, ata de manos y traza con lápiz labial una línea que divide su cuerpo a la mitad.



Figura 35. Fotogramas de *Santa Agonía* (2002)

Incluso el primer libro de Ramiro Lapiedra, *Epifanía: un rodaje porno*, narra la fantasía del autor por crear una película porno basada en los relatos de *La Biblia*, pues considera que en la obra canónica hay muchos mitos e historias sumamente eróticos.

Religión y sexualidad es una combinación que abunda en el trabajo de los hermanos Lapiedra. Tal mezcla de tópicos retoma algunas ideas de Georges Bataille, a quien los autores citan frecuentemente como una de sus grandes influencias. Para Bataille, la experiencia religiosa y sexual están sumamente ligadas, pues en las dos se pretende zanzar la experiencia de la *discontinuidad*, el aislamiento subjetivo del individuo, para alcanzar la continuidad o fusión del cuerpo con otro ser —en el caso de la experiencia sexual con un amante, en la religiosa con un dios—⁶⁷. Podemos identificar este vínculo en varias de las películas de los hermanos Lapiedra, como la secuencia de *La orina y el relámpago* en turno.

De vuelta al relato, la escena se interrumpe y en la banda sonora deja de escucharse la música de Camarón de la Isla. En el cuadro siguiente está Ángela sobre la cama en cuclillas, temblando y respirando agitadamente. La grabación es en visión nocturna, con poca luz; las figuras son azuladas y opacas. La configuración visual hace evidente la presencia de un aparato fílmico.

Súbitamente, se hace un nuevo silencio sonoro. Ángela realiza una pose atlética, boca arriba, con el cuerpo extendido y apoyada en las puntas de manos y pies —en gimnasia es una posición a la que le conoce como *pino puente*—. La cámara se enfoca en su vagina. Entonces se reanuda la banda sonora, y de improviso, Ángela comienza a orinar frente a la cámara. Concluye el capítulo y se muestra el fondo rojo que marca el inicio del siguiente. La muerte y la religión, aunada a la muestra explícita de fluidos corporales —Celia vomitando y Ángela orinando—, son los elementos que dominan el espectro temático y audiovisual de la viñeta.



Figura 36.

⁶⁷ Si se desea indagar en la relación entre erotismo y religión propuesta por Bataille se recomienda consultar Georges Bataille, *El erotismo*, Ciudad de México, Tusquets Editores, 2008, 296 pp.

Capítulo 4. Metacine. Desde la rabia y el desdén

Aparece el rótulo que presenta el cuarto capítulo y miramos a Celia vistiendo un ligero. Sobre la cama realiza algunas flexiones con las piernas, similares a los ejercicios de calentamiento de un gimnasta. En el cuadro ulterior está comiendo una dona de chocolate y diversas golosinas que tiene sobre un plato frente a ella, mientras yace acostada. La cámara se enfoca en sus labios, así que vemos y escuchamos cómo mastica los alimentos claramente. Celia come en frenesí compulsivo y se lame los dedos de las manos hasta que, tras unos segundos, comienza a escupir los bocadillos triturados sobre el plato.

En la escena posterior la actriz se encuentra en el baño, frente al escusado, metiéndose los dedos a la boca para provocarse náuseas. La protagonista vomita y la cámara se centra en reiteradas ocasiones en su boca, mostrando en lo amplio del cuadro sus fluidos y saliva. La banda visual refuerza la hiperactividad de la acción pues el cambio de planos y tomas es súbito. Es una secuencia de poco más de dos minutos de duración con la que concluye el segmento narrativo.

De nueva cuenta, en esta viñeta se retoman las situaciones relacionadas con secreciones y fluidos presentes desde el inicio del relato. Estos rasgos están intrínsecamente relacionados con la forma en que fue concebida y filmada la película, un estilo que Ramiro Lapiedra se adjudica y al que ha nombrado como *metacine*. Ante la idea de que la gran mayoría del cine pornográfico es deficiente, por algunas razones que ya hemos enumerado, el autor propone esta concepción que considera un aporte útil e interesante para la pornografía y el cine en general. Es menester aclarar que la conceptualización de Ramiro es distinta a lo que normalmente se entiende por metacine, y que es cuando una película “tiene por contenido el mundo del cine y, más específicamente, la historia de la conceptualización y realización de una película”⁶⁸.

De acuerdo con la tesis de Ramiro Lapiedra, el *metacine* se basa en la producción de una película de forma libre y espontánea, partiendo, por supuesto, de una idea general pero realizando una suerte de *performance* fílmico, sin detenerse a pensar en los esquemas y pasos con los que comúnmente se realiza cine. Si el autor desea enfatizar todas las contradicciones y paradojas que habitan el mundo, debe asumir el proceso de creación de una película a partir de la rabia y la

⁶⁸ Genette, Gérard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 2004. p. 76.

desesperación. Esta actitud permea la configuración estética y narrativa del filme de un ánimo compulsivo, y el relato cinematográfico se convierte en una suerte de “expulsión” hiperactiva de imágenes y sonidos. Ramiro Lapiedra lo enuncia de la siguiente manera:

¿Qué sucedería si alguien osara realizar una película de la misma forma en que se vomita? Algo que expulsase de sí mismo... COMPULSIVAMENTE.

Algo que le resultase imposible mantener dentro ni un instante más.

¿Y si alguien NECESITARA REALMENTE EXPRESAR ALGO?

EXPRESARSE, sin más. Sin pensar en productores, distribuidores, público, familia, amigos, novia... EN NADIE.

Una película dirigida a base de rabia, desdén, odio... hacia TODO. Construida plano a plano con el lenguaje de la DESESPERACIÓN. Creada a base de fluidos... que se expresarían solos... sin actores recitando textos obsoletos como autómatas podridos. Sin guiones. Sin mapas para orientarse. Sin planes de producción. Ni DIBUJITOS... sobre todo sin dibujitos. Esas ridículas viñetas que encierran el alma de cada plano en una jaula sucia y estúpida.

[...] METACINE 1: LA ORINA Y EL RELÁMPAGO.

¿Se me ha entendido?

Metacine o Muerte.⁶⁹

Queda claro que *La orina y el relámpago* se fundamenta sobre esta idea. Esta postura la podemos identificar tanto en la forma en que está filmada —cortes abruptos, montaje hiperactivo, textura visual de tonos intensos—, como por los temas que trata —la muerte, los excesos, la bestialidad—, todos de una naturaleza instintiva y violenta. La película se convierte en una declaración de los autores de su furia y menosprecio hacia el mundo.

Capítulo 5. El límite mortal de la adicción

El quinto segmento de la película comienza con Ángela platicando con un grupo de amigos (una mujer y dos hombres), dentro de la sala de lo que parece ser un departamento. Dos de los amigos de Ángela son actores porno con una amplia trayectoria en la industria. La mujer es Silvia Lancome, de nacionalidad eslovaca, protagonista de varias producciones de estudios europeos y estadounidenses. Cabe destacar que en su filmografía se ubican cinco películas realizadas bajo la tutela de Elegant Angel, el estudio que produjo *Portrait of a call girl*⁷⁰.

⁶⁹ Ramiro Lapiedra, *El arte de la autodestrucción*, España, 2012, p. 147.

⁷⁰ Ficha filmográfica obtenida de la Internet Adult Film Database, [en línea], Dirección URL: <http://www.iafd.com/person.rme/perfid=SilviaLancome/gender=f/Silvia-Lancome.htm>, [consulta: 15 de abril de 2013].

El hombre fornido y de cabello corto, sentado en un sillón individual, es el actor español Andrea Moranty, de una larga trayectoria de casi 200 películas con estudios porno de todo el mundo. Cabe destacar que en el currículum del actor encontramos también un par de filmes producidos por Elegant Angel⁷¹. Se desconoce la identidad del segundo hombre, sentado junto a Ángela, pues los créditos de la película no lo mencionan. Todos son con certeza amigos cercanos a quienes los hermanos Lapiedra conocieron dentro de la industria pornográfica.

Los amigos platican, beben cervezas, fuman cigarrillos e inhalan cocaína, la cual tienen servida en líneas sobre una revista de bicicletas que se pasan entre todos —y que irónicamente tiene en carátula el título de “Pura adrenalina”—. Los temas de conversación son variados: es una plática común entre un grupo de conocidos que discuten sobre trabajo, política o sus experiencias y gustos sexuales. Al mismo tiempo escuchan música en inglés de un artista o grupo pop rock y ven la televisión. La banda sonora y visual se concentra en la plática de los involucrados, por lo que el audio e imagen de la música y del televisor es difuso. Es complicado identificar lo que están viendo y escuchando.

Acorde con lo descrito en el segmento anterior sobre el *metacine*, da la impresión de ser una situación cotidiana, improvisada e íntima de un conjunto de amistades, a la que la cámara se ha metido sin consentimiento, como si fuera un ojo morbosos que sólo los observa. La presencia del aparato que filma es evidente con uno que otro temblor en la grabación y el sonido del micrófono que se satura.

Durante la plática, Ángela comienza a consumir más y más cocaína, hasta el punto que su ánimo alegre cambia por expresiones de perturbación y malestar. Se levanta del sofá y trastabilla hasta el baño para vomitar. El resto de amigos se queda conversando sobre el estado de Ángela y el arrojo compulsivo en que consumió la droga. Ya frente al retrete, la protagonista vomita en abundancia. Mientras, en la sala contigua, Silvia comienza a seducir a Andrea, besándolo y mostrándole sus senos. El segundo amigo solo los observa.

Comienza la primera secuencia sexual de la película que involucra el coito entre los actores. Silvia se recuesta sobre una mesa de billar anexa a la sala, mientras Andrea toca sus senos y lame

⁷¹ Internet Adult Film Database, [en línea], Dirección URL: <http://www.iafd.com/person.rme/perfid=AMoranty/gender=m/Andrea-Moranty.htm>, [consulta: 15 de abril de 2013].

su clítoris. Tras varias tomas, cambian de roles y ahora ella se arrodilla frente al actor para lamer sus testículos y pene. La escena sexual se empieza a intercalar con lo que ocurre en el baño del departamento, donde Ángela sigue vomitando.

En el siguiente cuadro Silvia ya está de pie y de espaldas, apoyada en la mesa del billar, con Andrea penetrándola por la vagina. El coito sigue con Silvia recostada sobre la mesa y Andrea de frente, en pose de misionero. La secuencia se corta de golpe y los actores han cambiado de locación: ahora están en el sofá, con Silvia recostada sobre la cabecera y Andrea penetrándola por detrás. En la escena que ocurre en simultaneidad temporal con la relación sexual, vemos a Ángela sentada en la esquina del baño, sudando y temblando. Estos dos planos a) *El acto sexual entre Silvia y Andrea* y b) *Ángela en el baño* se comienzan a interpolar con frecuencia.

Se establece una similitud sonora entre los gemidos de los protagonistas del coito y el lloriqueo de Ángela, quien tiembla compulsivamente, con evidente sobredosis. Tras varios segundos Silvia acude con su amiga para ayudarla. La abraza y tranquiliza, tarareando tiernamente *Mandarinka, darinka*, una canción de cuna eslava. Ángela está desesperada y sigue temblando y llorando con fuerza, pero poco a poco empieza a calmarse y a respirar mejor. Termina el sufrimiento de la protagonista generado por la sobredosis de cocaína; la secuencia concluye con un plano en detalle del rostro de Ángela apoyado sobre el pecho de su amiga.

El segmento es una secuencia sexual muy interesante por varias razones. En primer lugar, se transgrede la configuración $TR = TH$ descrita en los subsegmentos pornográficos del anterior análisis narratológico. En el caso de esta escena, el acto sexual se muestra con cortes abruptos y repentinos que rompen con la continuidad progresiva del relato. La secuencia más bien sigue el ritmo narrativo del *sumario*, donde se *resume* el tiempo diegético, con la fórmula en la que el tiempo del relato es más corto que el tiempo de la historia ($TR > TH$). Esta configuración sirve para acelerar la acción y que vaya en afinidad con los cortes paranoicos de Ángela con sobredosis de cocaína.

Precisamente, el *encabalgamiento temporal* que se construye con esta otra escena es un rasgo importante que se debe destacar. En planos de simultaneidad, observamos la relación sexual y a Ángela vomitando y llorando en el baño; se establece un vínculo temático entre el sexo y las drogas, los dos actos entendidos como acciones que pueden rayar en los excesos y la muerte. El

carácter propositivo de la secuencia radica en que, a partir de estos rasgos narratológicos —el *sumario* y el *encabalgamiento temporal*—, se monta una escena sexual que difiere y cuestiona la configuración narrativa con la que se suceden las secuencias pornográficas en la mayoría de las películas del género.



Figura 37.

Es significativo señalar que la escena porno no dura ni diez minutos, no se compone por tres o cuatro posturas sexuales seguidas y no concluye con el actor eyaculando sobre la actriz; de hecho, ni siquiera vemos cómo termina la relación sexual. El coito se interrumpe en el recorrido temporal diegético y en el siguiente cuadro Silvia ya acude con Ángela para asistirle. No por estas características el segmento pierde intensidad y continuidad que afecte su verosimilitud para el lector; todo lo contrario: el ritmo frenético y abrupto en el que está construido, además del puente audiovisual y temático que establece entre sexo y drogas, lo hace atractivo y excitante.

La función primordial del género —estimular la excitación sexual del público— se mantiene intacta, y más bien se logra a través de otros medios estéticos y narrativos, fuera de la configuración lineal y progresiva que observamos comúnmente en la pornografía. La viñeta demuestra la existencia de un amplio terreno en recursos y formas que el género pornográfico aún puede recorrer y expandir para realizar producciones más propositivas y novedosas.

Capítulo 6. Ser instintivo, anticipo del ser racional

El sexto segmento de la película comienza con una secuencia en primer plano de dos crías de rata, mientras Celia las acaricia y las sujeta con las manos. Las tomas cambian de una a otra rápidamente, como ocurre en muchos momentos de la película. En una de las escenas, Celia le muestra una cría de rata a un sapo que se encuentra dentro de un recipiente. “¿Tienes hambre? Come”, dice la protagonista. Esta acción se vincula con la observada en el prólogo de la película, donde el sapo ya está frente a la cría de rata para comenzar a devorarla.

De tal manera, y sin saberlo, la secuencia del sapo en el prólogo funciona como una *prolepsis interna*, un salto cronológico adelante que se completa con la secuencia descrita en este sexto capítulo. Jost y Gaudreault mencionan que la aparición de estas figuras temporales normalmente tiene la función de intrigar al espectador, suscitando una pregunta sobre algo que ocurrirá, o anunciando un acontecimiento de manera explícita⁷². En el caso de este segmento del capítulo 6, pareciera que la prolepsis no tiene ninguna función concreta que explique o complete algún elemento del relato, sino que sólo es un juego del narrador, quien combinan tomas y escenas de varios momentos de la película en el montaje, indistintamente unas con otras, modificando de esa manera la lógica y el orden temporal diegético.

Tras esta acción, observamos un plano detallado de la cría de rata sobre la cama, mientras Celia la agita con un dedo y le susurra en varias ocasiones “Te quiero”. Después la diminuta rata ya está sobre su ombligo y la cámara cambia a un plano general, desde donde vemos la vulva y las piernas abiertas de Celia, con la cría en una de sus manos, al mismo tiempo que en primer plano sonoro se vuelve a escuchar *Viviré* de Camarón de la Isla. La música marca el inicio de una nueva secuencia porno a manera de *performance* sexual. Es una de las escenas más fuertes y polémicas de la película. Celia toma a la cría de rata de la cola y la posa en medio de la comisura superior de su clítoris, al mismo tiempo que frota su pubis. La pequeña cría se nota desorientada y se sujeta a los labios de la vagina. Celia continúa frotando y aumenta la velocidad, acto que coincide con la parte más frenética de la canción que domina la banda sonora, donde Camarón de la Isla acelera el palmoteo y los acordes de la guitarra.

⁷² André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, pp.120-121.

La cámara se acerca poco a poco hasta ser un primerísimo primer plano de la vagina de Celia, moviéndose incesantemente, con el ratón posado sobre su vulva. La banda sonora se corta de súbito y la banda visual concentra toda la atención. Es un momento plenamente fisiológico. La rata pareciera ser un embrión dentro de un útero materno. Es justo la intención que deseaban provocar los autores, pues Ramiro Lapiedra, en uno de sus libros, evoca el momento en que fue filmada la secuencia: “La ciega cría de ratón se tambalea confusa intentando agarrarse al clítoris, casi de su tamaño. El ratoncito es el feto astral y el coño de Celia es el universo”⁷³.



Figura 38.

El interés en las crías de rata como elemento visual y estético es reiterativo en el imaginario de los hermanos Lapiedra; ya lo habían manifestado previamente en sus cortos fílmicos. El mejor ejemplo lo ubicamos en *Santa Agonía* (2002), donde el personaje principal tiene como mascota un par de ratas que recién han tenido crías. Al final del corto, como Saturno con sus hijos, las ratas devoran a sus crías. En *La orina y el relámpago* la interacción entre la vagina de Celia y la cría de rata es una intensa y compleja postal visual. De nuevo, el narrador experimenta con la composición audiovisual del género pornográfico para dotarla de nuevos sentidos y significados.

No es una escena precisamente excitante, pero la viñeta muestra a una criatura recién nacida perdida dentro del órgano sexual femenino, como si fuera un embrión, y así se traza un vínculo temático sobre el aspecto fisiológico e instintivo entre un ser humano y un animal como una cría de rata: ambos, seres mamíferos, comparten el mismo proceso biológico de fecundación; y este fundamento se anticipa a cualquier diferencia racional entre los dos organismos. Humano y animal son ante todo “carne y sangre”, como seguramente dirían los hermanos Lapiedra.

Tras la escena se reactiva la banda sonora y se muestra a un hombre delgado y joven, preparando unas líneas de cocaína sobre una mesa de tocador. Se trata del actor porno Paco Roca, a quien

⁷³ Ramiro Lapiedra, *Amor, alcohol y coca*, Madrid, Entrelínea Editores, 2011, p. 58.

Ramiro Lapiedra describe como uno de sus mejores amigos dentro de la industria⁷⁴. La carrera de Paco es brevísima, tan sólo estuvo activo del año 2005 al 2007, y actuó en una veintena de películas, la mayoría dirigidas por los mismos Lapiedra y producidas por el estudio barcelonés Private⁷⁵.

Paco Roca consume la cocaína que se ha preparado y después toma un teléfono fijo para marcar y citarse con una prostituta en la habitación del lugar donde está hospedado, que por la información que menciona en la conversación telefónica, sabemos se trata del hotel Barceló. No hay un montaje extradiegético en la llamada de teléfono, que implique oír en *voz over* al receptor, al otro lado del auricular. Sólo escuchamos lo dicho por el actor a cuadro. Paco continúa inhalando cocaína mientras se observa repetidas ocasiones en el espejo del tocador.

En la toma siguiente ya está con Celia, la prostituta a quien estaba esperando. Celia viste un corto vestido con un diseño de *animal print* que simula ser la piel de un felino, como un jaguar o un leopardo. Los dos personajes platican mientras Paco prepara otras líneas de coca, que le ofrece a Celia. Tras compartir algunas dosis, la escena se corta de golpe. Ahora están los dos en el baño de la habitación. Celia se pinta la boca con lápiz labial y se recoge el cabello; Paco se desviste y se mete a la regadera para tomar una rápida ducha. Pareciera una situación íntima y cotidiana. El acto se prolonga por unos cuantos segundos y casi siempre observamos el cuadro a partir del reflejo en el espejo ubicado frente al lavabo, dentro del mismo baño.

Ya otra vez en el cuarto de la habitación, inicia un nuevo acto sexual, el segundo dentro de la película que implica penetración vaginal. Celia recuesta a Paco en la cama para ponerle un condón sobre su pene erecto, y después practicarle sexo oral. La actriz se sube el vestido y se quita las bragas, para montarse en el pene de Paco. En la toma ulterior Celia está apoyada sobre sus cuatro extremidades en la cama y Paco la penetra por detrás. Como el común denominador del montaje de la película, las acciones se cortan y seccionan de imprevisto, interrumpiendo el transitar temporal continuo del acto sexual. Surge entonces una figura narrativa importante de destacar. En la parte inferior de la pantalla, en formato justificado y en caracteres blancos, se muestran una serie de rótulos a manera de subtítulos, que cambian con cada plano:

⁷⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁵ Internet Adult Film Database, [en línea], Dirección URL: <http://www.iafd.com/person.rme/perfid=PacoRoca/gender=m/Paco-Roca.htm>, [consulta: 17 de abril de 2013].

Plano A (Paco penetrando a Celia por detrás en plano general).—“Mi amiga dice que cuando toma mucha, mucha coca...”

Plano B (Mismo acto sexual desde un punto de vista de perfil picado).—“...es como si un relámpago se iluminara en su cabeza...”

Plano C (Primerísimo primer plano del rostro de Celia mientras continúa el acto sexual).—“...dice que duele, pero es maravilloso...”



Figura 39.

En primera instancia, este elemento textual desconcierta al espectador, pues gramaticalmente la frase está inscrita en primera persona del singular —*Yo*—; como si la oración fuera emitida por algún personaje dentro de la diégesis, justo en el instante en que ninguno de los protagonistas a cuadro está hablando, y más bien gimen mientras mantienen relaciones sexuales. El subtítulo no se *vincula* a ningún cuerpo, cuando normalmente es una de las funciones que cumple al ser introducido como la réplica de un personaje. Surge entonces la pregunta: ¿Quién habla? ¿Quién emite dicha frase? No lo sabemos.

El meganarrador aprovecha la banda visual del filme para introducir en el relato el rótulo de una primera persona anónima, sin identidad, sin cuerpo. Como un efecto lingüístico que modifica el relato cinematográfico⁷⁶, podríamos decir que tales subtítulos le dan un sentido ideológico a la banda visual, pues interrumpen y transforman la forma en que la percibimos, y construyen un vínculo temático entre imagen —que muestra explícitamente un acto sexual— y texto —que

⁷⁶ Para ahondar en las consecuencias narrativas y lingüísticas del texto sobre la imagen en el cine, se debe consultar André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, pp. 78-80.

hace referencia a una anécdota relacionada con las drogas—. Se revela una vez más el entramado estructural del relato cinematográfico, sobre el que el meganarrador dispone de todas las facultades y recursos para crear, modificar e intervenir a su antojo.

La escena sexual se interrumpe de forma brusca y en la siguiente toma Paco está sentado sobre un sofá contiguo a la cama, preparando una dosis de heroína en una lata de refresco, al mismo tiempo que Celia lo observa recostada sobre las sábanas. Paco calienta la sustancia y prepara una jeringa; le pide ayuda a Celia para que le sujete con fuerza el brazo para inyectarse. Mientras, platican sobre los efectos de la heroína: Celia comenta que nunca la ha probado; Paco le dice que para poder controlar el efecto es necesario haber pasado por algunas malas experiencias, y en ese sentido, es mejor no pensar en el dolor y concentrarse en la sensación placentera.

Con la dosis lista y la vena de su extremidad inflamada, Paco inyecta la heroína en su antebrazo. En el instante preciso en el que la aguja penetra su piel, el primer plano sonoro es dominado por el movimiento final de “El Verano” de *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi, la misma selección musical utilizada en la secuencia inicial de créditos de la película. La fuerza y estridencia del segmento orquestal coincide con el fuerte impacto visual que provoca observar a Paco sumirse lentamente en los efectos de la droga, mientras comienza a perder la mirada y a mover inquietamente su cuerpo. Hay un sólido e intenso vínculo audiovisual. Cuando concluye el movimiento de la pieza musical, Celia se posa junto a Paco y se recuesta sobre su brazo. En una toma picada, enfocada en el rostro de la actriz y la extremidad hinchada de Paco tras la inyección, Celia pronuncia la pregunta “¿Qué sientes?”, tras la cual concluye el capítulo.

La pregunta de Celia es enigmática e interesante: después de que Paco Roca consumió heroína por vía intravenosa, y ante su evidente estado mental alterado y maximizado, podríamos imaginar muchas respuestas de su parte; pero la escena se interrumpe y Paco ya no dice nada más. La cuestión queda abierta y despierta la curiosidad del espectador. De cierta manera, los rótulos anónimos de unos cuantos fotogramas atrás funcionan como una resolución. “¿Qué sientes?”, la pregunta de Celia. “Es como si un relámpago se iluminara en tu cabeza. Duele, pero es hermoso...”, la réplica de Paco, en el instante preciso en que el movimiento musical de Vivaldi denominado como la “Tormenta” alcanza su clímax. De tal manera, se añade otra intención a este subtítulo: funciona como una anticipación, una *prolepsis textual* que contesta la duda de

Celia. El rótulo interrumpe la progresión de la banda visual y modifica el orden temporal del relato, creando un nuevo juego con el orden narrativo del filme.

En conclusión, el sexto capítulo de la película es abundante en elementos reflexivos que enriquecen y complejizan el relato. También se muestran algunas de las viñetas visuales más potentes —Celia jugueteando con una cría de rata sobre su clítoris y Paco inyectándose heroína—. Los temas sobre la carne, el instinto y la bestialidad, así como la relación entre sexo y drogas, todos factores constitutivos en la obra de los hermanos Lapiedra, se muestran con toda su intensidad en este segmento.

Capítulo 7. El mundo en que se cuenta, el mundo del que se cuenta

Se presenta el rótulo que marca el inicio del séptimo capítulo y en la primera secuencia observamos a Ángela recostada sobre la cama. La toma de la cámara es en visión nocturna. Tras unos pocos segundos, hay un cambio espacial y temporal y ahora está la misma actriz, en un bello plano nadir, jugueteando y picoteando con un palo de madera a una cría de rata. Las dos secuencias se intercalan de manera intermitente en el montaje. Son varios los planos de este tipo que se han identificado en la película, y que no se sitúan en un lugar y tiempo específico del relato. Segmentos indefinidos a los que Genette llama *acronías*, “privados de toda relación temporal y que debemos, pues, considerar, acontecimientos sin fecha ni edad”⁷⁷. Muchas de las imágenes de *La orina y el relámpago* cumplen con este carácter *acrónico*, y podemos apuntarlo como uno de los rasgos distintivos del filme.



Figura 40.

Corte a: se encuentra Ángela sentada junto a un actor enano, de ojos grandes y pronunciada papada. Los dos platican en un sofá, el mismo lugar en el que, en una secuencia previa, ya

⁷⁷ Gerard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, Colección: Palabra Crítica, 1989, p. 136.

habíamos observado a Celia masturbarse con un huevo. El hombre a cuadro, de poco más de metro y 20 centímetros de estatura, se trata del actor porno y estrella de cabaret conocido con el nombre artístico de Holly One. Según la ficha biográfica de su página oficial, Holly One estudió en el Institute de Teatre de Berti Tobia en Barcelona, y a lo largo de su carrera apareció en varios programas de televisión, videos publicitarios y películas —principalmente pornográficas—, entre las que se cuenta una incursión en *Todo Sobre mi Madre* (2000) de Pedro Almodóvar⁷⁸.

Holly One murió en 2006 a los 41 años de edad, debido a un paro cardíaco provocado por una enfermedad pulmonar. El actor era una estrella muy conocida de la Sala Bagdad, un local de espectáculos de cabaret eróticos ubicado en el famoso paseo turístico y de vida nocturna de La Rambla, en Barcelona⁷⁹. En sus tres libros, Ramiro Lapiedra narra sus frecuentes visitas a los bares y discotecas de la zona, por lo que seguramente los hermanos Lapiedra conocieron ahí a Holly One y lo invitaron a participar en su película.

La fascinación por las personas de baja estatura es un elemento recurrente en la filmografía de los autores del filme. Ya se mencionó el caso de la enana protagonista en el corto *Santa Agonía* (2002), pero podemos hallar otros ejemplos. En la película pornográfica *Compulsión* (2003), el personaje principal, interpretado por Celia Blanco, es perseguido en sueños por una pequeña mujer que la tortura; en *Delirio y Carne* (2002) aparece una enana que representa el espíritu de un fantasma anunciando la llegada de un demonio, encarnado en un hombre toro que somete sexualmente a una de las protagonistas de la película. La aparición de Holly One en *La orina y el relámpago* es un recurso más en esta dirección que define el estilo visual y narrativo de la obra fílmica de los Lapiedra.

En la secuencia en turno, Ángela inhala algunas líneas de cocaína mientras platica y bebe cerveza con Holly One. Es una situación similar a la del Capítulo 5, donde Ángela convivía con un grupo de amigos. Las tomas se muestran incompletas por lo que sólo vemos y escuchamos segmentos de la plática no contextualizados, referentes siempre a asuntos privados. De nueva cuenta es como si la cámara se entrometiera en la vida privada de los personajes. Sin embargo, a

⁷⁸ Página web oficial de Holly One, [en línea], Dirección URL: <http://hollyonebcn.com/about.htm>, [consulta: 21 de abril de 2013].

⁷⁹ Javier Memba, “Holly One, estrella porno del cabaré Bagdad de Barcelona, [en línea], *elmundo.es*, 11 de septiembre de 2006, Dirección URL: <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/09/10/obituarios/1157888985.html>, [consulta: 21 de abril de 2013].

pesar de la ambigüedad de la conversación, podemos identificar dos momentos que denotan y profundizan la naturaleza crítico expresiva de la película. En primer lugar, Ángela (A) y Holly One (H) sostienen el siguiente diálogo:

H.—¿Has pensado hacer películas porno?

A.—Sí, me lo he planteado alguna vez...

H.—Porque he oído que estos hermanos Lapiedra siempre están buscando chicas para trabajar.

A.—¿Y tú crees que yo les serviría?

Llama la atención este diálogo pues desconcierta el hecho de que los personajes platiquen sobre filmes porno y los hermanos Lapiedra cuando, precisamente, están dentro de una película pornográfica de tales autores. Es una referencia en el mundo intradiegético de un elemento extradiegético que es importante detallar.

En primer nivel narrativo ubicamos el relato general definido como *extradiegético* —contado por el meganarrador—. En segundo nivel narrativo se encuentra esta conversación sostenida por los personajes del relato, en nivel *diegético* o *intradiegético* —Ángela y Holly One, en este caso—. Normalmente, en el cine un nivel no interviene con el otro, los niveles narrativos se encuentran separados y bien distinguidos en sus respectivas categorías.

En el caso de este segmento, se juega con dicha lógica cuando los elementos intradiegéticos se mezclan con los extradiegéticos. Es una figura narrativa que Genette define como *metalepsis de autor*: “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente [...] produce un efecto de extravagancia ora graciosa, ora fantástica”⁸⁰. En definitiva la figura discursiva toma por sorpresa al espectador, pues se produce un interesante efecto reflexivo: es la película haciendo una referencia a sí misma.

La segunda secuencia por destacar se ubica más adelante en el capítulo, cuando Ángela le da un trozo de papel a Holly One para que inhale una línea de cocaína. Con cierto pudor, el actor ríe y se agacha para aspirar la línea de coca, cuando de pronto voltea hacia la cámara y hace una seña con la mano izquierda para indicar que no lo graben. De súbito se hace evidente y obvia la presencia de al menos dos mostradores fílmicos (M1 y M2), el o las personas que graban la

⁸⁰ Gerard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, Colección: Palabra Crítica, 1989, p. 290.

escena —seguramente los hermanos Lapiedra—, y con quien Holly One mantiene el siguiente diálogo:

M1.—No estoy grabando.

H.—Mira... (*volteando hacia la cámara y como señal de queja*).

M1.—¿Mira?

H.—No... (*aparentemente disgustado*).

M2.—No está grabando.

H.—Sí, míralo... (*señala hacia la cámara*).

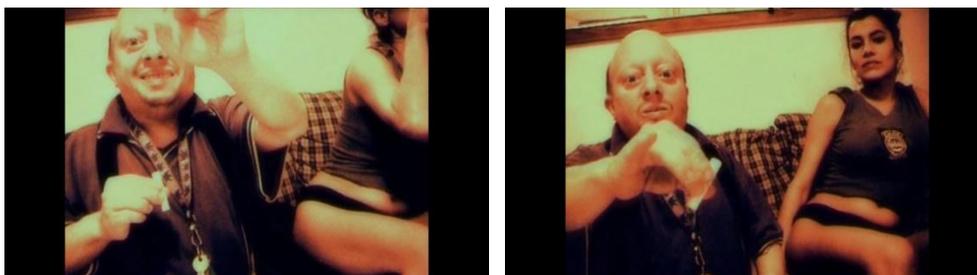


Figura 41.

Holly One estaba por tomar una dosis de cocaína y, al darse cuenta de que el acto se estaba grabando, pidió que se dejara de filmar, posiblemente para cuidar su imagen pública. Es otra transgresión de los niveles narrativos: el actor platica con el equipo de filmación y evidencia su presencia; de pronto, aquellos que se ubican detrás de la cámara y que, como dicen Jost y Gaudreault, son los que *hablan cine*, se materializan como un elemento que interviene con la diégesis del relato. Esto rompe con la fantasía mimética creada por el cine y, por medio de una *metalepsis narrativa*, el espectador es consciente de la existencia de un aparato y enunciatarios que graban la situación. Resulta interesante que los personajes también se ven perturbados por el momento, pues Ángela y Holly One platicaban sin reparar si el hecho estaba siendo filmado.

La secuencia fortalece la idea de *metacine* propuesta por los hermanos Lapiedra, ya que los elementos anteriormente mencionados demuestran que la película fue producida sin esquemas ni guiones, con un planteamiento general definido pero sin reparar demasiado en sus particularidades, pues de acuerdo con la tesis de los autores, éstas se irán descubriendo conforme progresa la realización. A su vez, la ruptura de los niveles narrativos manifiesta una vez más el carácter crítico expresivo del filme, pues estimula la reflexión en el lector sobre la forma y alcances de la construcción cinematográfica, con el objeto de cuestionar la mezcla profusa del

narrador y el narratario en el relato. Sobre el alcance de estas figuras metalépticas, Genette medita en su obra *Figuras III*:

Todos estos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian para rebasar con desprecio de la verosimilitud y que es precisamente la narración (o la representación) misma; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta [...].

Lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético, y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, pertenezcamos aún a algún relato.⁸¹

Es una cuestión sobre la que no se puede profundizar demasiado, pues requeriría una reflexión más extensa que rebasa los límites del presente trabajo de tesis, pero me parece que a partir de la cita de Genette se pueden sugerir nuevos rumbos y disciplinas para emplear la narratología como método de estudio. El asunto de los niveles narrativos y su disrupción, así como el papel del narrador y narratario en el relato marco, me hacen pensar en algunos conceptos relacionados con la forma en que la teología o la filosofía estructuran su pensamiento, acerca de cuestiones como la divinidad o la existencia.

Si aplicamos los términos narratológicos en el razonamiento de una religión monoteísta, por ejemplo, al concepto de Dios le correspondería el papel del gran imaginador: ente omnipresente que tiene la visión completa e íntegra del relato, más allá de la temporalidad y espacialidad del discurso. Bajo ese precepto, nosotros seríamos personajes en ese “gran relato”, atados al espaciotiempo continuo, sin ver ni saber nada más allá de lo que marca el recorrido intradiegético. Se puede seguir jugando con esta idea: la vida misma sería un relato, marcado por un principio y final muy concreto —nacimiento y muerte—. Los recuerdos son analepsis. Las premoniciones, prolepsis, que justamente no pueden verificar su naturaleza proléptica hasta que el recorrido temporal *en presente* del relato marco las alcance.

Ahora que en una religión no teísta como el budismo, el propósito del “relato”, y de nosotros como personajes diegéticos, sería realizar una disrupción de los niveles narrativos: abandonar el nivel intradiegético para acceder al nivel extradiegético, situarnos más allá de los límites espacio temporales que impone el relato marco. Pasar de ser personajes del relato a meganarradores. O

⁸¹ *Ibid.*, p. 291.

quizás trascender la necesidad de una instancia relatora (el concepto del yo, el ego) para convertirse en puro relato. El nirvana no sería otra cosa más que una *metalepsis ascendente*.

Por otra parte, en cuestiones filosóficas relacionadas con el ser, una corriente como el existencialismo de Sartre, por ejemplo, plantearía que el relato se anticipa a la instancia relatora. Sin un gran imaginador, y en su “condena a ser libre”, el hombre es la instancia relatora de su propio relato; está “condenado a narrarse a sí mismo”, si manipulamos la famosa frase de Sartre. Esta idea sería opuesta al racionalismo cartesiano que, bajo el precepto del “pienso luego existo”, propondría que la instancia relatora antecede al relato.

No me considero un experto en ninguna de las dos materias —teología y filosofía—, así que seguro trastabillo en algunos de los términos esbozados. Estos son sólo unos ejemplos y meditaciones muy generales, desarrolladas como un ejercicio lúdico, sin ánimos de molestar o incomodar a nadie con temas que suelen ser a veces delicados.

Lo único que pretendo es demostrar que, así como la narratología surgió en los estudios literarios y se aplicó después en el cine, el teatro, el cómic u otras artes narrativas (resultando de gran utilidad para develar y definir nuevos conceptos y configuraciones en cada uno de esos ámbitos), también puede trasladarse a otras disciplinas teóricas. Es posible imaginar así, después de lo planteado, una *narratología teológica* o una *narratología filosófica*. Todo con el objeto de expandir, como dicen Jost y Gaudreault, “el campo de las investigaciones narratológicas posibles”⁸². Sin duda son cuestiones interesantes sobre las que valdrá la pena profundizar.

De vuelta al relato de *La orina y el relámpago*, en la toma subsecuente observamos a Ángela bailando sensualmente mientras se escucha una pista musical intradieгética, basada en sintetizadores electrónicos. La acción se muestra desde un plano nadir, por lo que destacan y se muestran en todo lo amplio del cuadro las piernas y senos de Ángela. Holly One comienza a seguir el ritmo del baile y la música con sus manos, y le pide a la actriz que se toque su cuerpo. Ángela se acerca y el enano actor comienza a lamer las piernas de la protagonista, mientras ella sigue bailando.

Entonces la escena se corta, y en una secuencia *acrónica* está de nuevo el sapo, que ya habíamos visto en segmentos anteriores, dentro de un contenedor y acercándose a una cría de rata para

⁸² André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, p. 159.

tragársela. En el ambiente sonoro se escucha la narración y música de lo que parece ser una serie o caricatura infantil de televisión, idéntica a la identificada en la secuencia del prólogo, por lo que seguramente esta toma pertenece al mismo momento y acción, pero filmado desde otro plano y punto de vista. De nueva cuenta se interrumpe el hecho y en un plano detallado observamos a un renacuajo, seguramente una larva de los mismos anfibios que hemos visto durante varios momentos de la película. La secuencia concluye y abre paso al siguiente segmento narrativo.

El séptimo capítulo no profundiza demasiado en cuestiones narrativas ni elementos visuales relacionados con aspectos del erotismo y la sexualidad, como los segmentos anteriores, y representa más bien una pausa en ese sentido. Lo valioso del capítulo radica en las secuencias ya señaladas que plantean ciertos juegos y interrupciones con los niveles narrativos, rasgos que fortalecen la orientación reflexiva del filme.

Capítulo 8. El erotismo fáunico

Tras el rótulo introductorio que abre el capítulo, observamos a las dos protagonistas de la película acostadas en ropa interior sobre la cama. Celia aplica un poco de brillo labial en la boca de Ángela, mientras esta última espera pacientemente. Después cambian papeles: ahora Celia se acuesta y Ángela se posa frente a ella para realizar la misma acción. En una toma que muestra en primer plano las piernas abiertas de Celia, observamos cómo la actriz mete las manos a sus bragas para comenzar a masturbarse. En ese instante, en primer plano sonoro comienza a escucharse el movimiento *Largo e pianissimo sempre* de “La Primavera” de Vivaldi, que ya había sido usado en la secuencia del *blowjob* de Ángela al hombre anónimo.

Ángela deja de pintar los labios de su amiga y comienza a besarla. Son besos tiernos y pausados al principio pero después aumenta la velocidad e intensidad. El movimiento del concierto de Vivaldi se interrumpe súbitamente con la siguiente toma, en la que Celia besa las nalgas de Ángela y toca su vulva, mientras ésta última yace de espaldas apoyada en manos y pies sobre la cama. Luego Ángela ya está recostada boca arriba y Celia lame su clítoris.

Después la toma se abre un poco para revelar más espacio del *campo*: notamos que ahora Ángela trae puesta una máscara de plástico que simula ser la cabeza de un cerdo. Mientras continúa lamiendo su clítoris, Celia provoca y estimula a su amiga con frases que hacen referencia a su estado simulado de animal —“Grita, grita como una cerda...”, le dice—. Ángela comienza a

gruñir como si fuera un cerdo excitado. Celia lame cada vez con más fuerza y velocidad a la par que aumentan los gemidos simulados de Ángela.

La escena es interesante y novedosa por dos factores: es la primera secuencia sexual lésbica de la película y en la que alguno de los actores asume el rol y una conducta de un animal. Se amplía así la variedad de dinámicas y recursos pornográficos que ofrece el filme. Ambos elementos ya los ubicamos en producciones previas de los hermanos Lapiedra. *El Aleluya* (1999), uno de sus primeros cortometrajes, y que de cierta forma es un antecedente primigenio de *La orina y el Relámpago*, trata la historia de una relación lésbica entre dos amigas drogadictas. En una de las escenas del corto, las protagonistas acuden con una especie de mujer chamán para que les inyecte una dosis de heroína; así comienzan a besarse y tocarse, aceleradas por el estado de trance y éxtasis provocado por la sustancia.

En cuanto a los rasgos animalescos y fáunicos, en *Las Lágrimas de Eros* (2003) una mujer tiene relaciones sexuales con un hombre cerdo, quien porta una máscara idéntica a la usada por Ángela. A su vez, como ya se había dicho de manera anexa, en *Delirio y carne* (2002) una de las protagonistas es seducida por un hombre toro. La fascinación de los autores por los cerdos y la onomatopeya de su gruñido encuentra también un antecedente en *Santa Agonía* (2002), que comienza con una fuerte y violenta imagen en la que vemos y escuchamos cómo sacrifican a un cerdo, que se desangra mientras gruñe desesperadamente y cesa de moverse poco a poco. “De niño vi cómo sacrificaban a un cerdo”, dice en *voz over* el protagonista del corto. Es un elemento posiblemente vinculado con un recuerdo de la infancia de los hermanos Lapiedra.

En el relato del filme analizado, se continúa explorando la dinámica sexual lésbica y bestial, cuando Celia pone de espaldas a Ángela para simular que la penetra por detrás. Es un cuadro que muestra a las dos actrices de perfil y en plano general mientras aparentan el coito. La imagen se congela de pronto y escuchamos a Celia en *voz over* pronunciar el siguiente diálogo, con cada punto y aparte separado por una pequeña pausa narrativa:

El otro día vimos una película de mafiosos, a la coca le llamaban yeyo. Crecí enamorada de Al Pacino, al final tomaba mucha coca y mataba a los malos. Ángela es mi cerdita.



Figura 42.

Las dos primeras oraciones hacen referencia a la famosa película *Scarface* (1993) en la que Al Pacino interpreta a Tony Montana, un delincuente y homicida de carácter violento. Es el único segmento de la película en la que se utiliza la voz *over*. Las oraciones, a excepción de la última, parecen desvinculadas la una de la otra y evocan elementos ajenos a lo que está ocurriendo en la imagen, como si lo que *escuchamos* no tuviera relación alguna con lo que *vemos*.

En el cine, la mayor parte de las veces el enunciado visual y el diálogo marchan a la par, y no nos damos cuenta de su diferenciación e independencia; sin embargo, esta secuencia es un nuevo juego narrativo que pone de manifiesto la naturaleza doble del relato cinematográfico: por un lado la banda visual y por otro la sonora, entremezcladas en el montaje. El meganarrador conoce y aprovecha esta dualidad para sembrar el desconcierto en el espectador.

Tras el diálogo de Celia en voz *over*, se reanuda la progresión audiovisual y continúa la penetración simulada, que aumenta de intensidad, con Celia sujetándose de las orejas de cerdo de Ángela mientras ésta gruñe de placer, en una bella toma que muestra en primer plano la máscara de cerdo de Ángela y a Celia detrás, embistiendo violentamente y gimiendo excitada. En pleno acto sexual, la escena se corta y termina el capítulo.

Ángela y Celia demuestran un gran talento y desenvolvimiento histriónico en la escena; entre las dos protagonistas hay una interacción intensa. La sinopsis fundamentada por el filme, sobre la relación entre dos amigas que se inmiscuyen en un viaje destructivo a través de la naturaleza instintiva y animal del ser humano, es potencializada en este capítulo. La metáfora del segmento, de manera similar a viñetas anteriores, sugiere que más allá de toda consideración racional o emocional, el acto sexual responde a instintos básicos, presentes tanto en humanos como en

animales. La sexualidad es despojada de todo carácter volitivo y se muestra como un pleno acto fisiológico. Por esta misma peculiaridad, la escena se torna excitante.

Más allá de las secuencias lésbicas recurrentes en el porno, direccionadas sobre todo para el consumo de un público masculino, Ángela y Celia protagonizan una escena dirigida a cualquier público, cimentada sobre el origen de las pulsiones sexuales. Tras el recorrido de varios capítulos, podemos argumentar que las protagonistas cumplen cabalmente con su papel actoral y desarrollan personajes complejos que destacan en el ámbito de la industria pornográfica.

Cabe mencionar que Celia y Ángela estuvieron relacionadas sentimentalmente con los hermanos Lapiedra. Celia Blanco fue pareja de Ramiro, con quien mantuvo una intensa y conflictiva relación por varios años. En el momento en que se filmó la película ya se habían separado. La actriz se convirtió en la principal protagonista de los primeros filmes pornográficos de los Lapiedra, y en una auténtica *pornstar* que desarrolló una afamada carrera en la industria. Su popularidad incluso trascendió el ámbito de la industria europea, pues incursionó en varias películas producidas y distribuidas por estudios estadounidenses⁸³.

Por su parte, Ángela Peña era pareja de Pablo en el momento de la producción del filme analizado. Ya la menciona y describe Ramiro en uno de sus libros, mientras realizaban el rodaje: “Ella es una chica de Burgos de una perfección casi molesta. Su belleza consigue crear un continuo nerviosismo en mi hermano, un ligero malestar ante la admiración de los demás hacia su novia”⁸⁴. Ángela tuvo una corta y discreta aparición en el ámbito porno, y tras su separación de Pablo Lapiedra, los registros disponibles de su carrera son escasos. Siguiendo su rastro en la web, sólo es posible saber que trabajó un tiempo como escort en Barcelona para la agencia *barcelonaescorts.com*, bajo el nombre de Belén⁸⁵. En la actualidad, ambas actrices están desvinculadas de la industria, y su actuación en *La orina y el relámpago* —no incluida en ninguna de sus fichas filmográficas disponibles en internet— queda como anecdótica.

⁸³ Internet Adult Film Database, [en línea], Dirección URL: <http://www.iafd.com/person.rme/perfid=CeliaBlanco/gender=f/Celia-Blanco.htm>, [consulta: 25 de abril de 2013].

⁸⁴ Ramiro Lapiedra, *Amor, alcohol y coca*, Madrid, Entrelínea Editores, 2011, p. 38.

⁸⁵ ForosX.com, [en línea], Dirección URL: <http://www.forosx.com/foros/21-agencias-de-escorts/2900-quien-es-belen-de-barcelonaescorts.html>, [consulta: 26 de abril de 2013].

Capítulo 9. Inestabilidad fílmica y conceptual

Sobre el fondo rojo y los caracteres negros recurrentes de todo segmento, se muestra el intertítulo que inicia el noveno capítulo. Observamos a un sapo, seguramente el mismo que se come a la cría de rata, parado sobre una de las piernas de Celia. La toma se abre para mostrar la situación en plano general: Celia está desnuda y sobre cada una de sus piernas se posa un sapo, a los cuales acaricia tiernamente. Se cortan de súbito las tomas y vemos distintos momentos y poses de la actriz con los anfibios; los pone delante de ella, sobre la cama y frente a su vagina.

En la secuencia ulterior Celia está de espaldas con uno de los sapos posado en medio de sus nalgas. En la toma también observamos la vagina y el ano de la actriz. Es una postal fisiológica compleja y bien lograda, el sapo pareciera ser la bestia guardián o vigilante de una cueva. El tiro de la cámara está girado 90 grados hacia la derecha, por lo que vemos la imagen en una angulación inestable y *torcida*. No es la primera vez que se nota esta configuración en la película, de hecho es una constante y una de sus características peculiares. A partir de la inclinación de la cámara en distintos grados y ángulos, el narrador presenta los objetos y situaciones deformados. Este rasgo le da un tono de inestabilidad a los planos muy acorde con la propuesta temática de la película.



Figura 43.

Con la toma del sapo sobre las nalgas de Celia concluye el capítulo, que dura tan sólo 57 segundos. Es el segmento narrativo más corto de todo el relato, totalmente opuesto al capítulo 6, el más largo, de 12 minutos de duración. Es quizás éste uno más de los juegos que proponen los autores de la película en cuanto al orden temporal y la lógica narrativa del relato.

Cuando una película está dividida en capítulos, cada uno de ellos, normalmente, tiene una duración similar y regular en comparación con el resto. Además esta división suele corresponder

a momentos y hechos importantes que marcan la división de la trama del relato —introducción, desarrollo y desenlace, en una clásica división—; sin embargo, como ya explicamos, en *La orina* y *el relámpago* cada capítulo suele corresponder a una reflexión conceptual y una postal visual sobre algún aspecto o elemento relacionado con la sexualidad.

Parece que esta misma lógica la rompen los autores con el noveno capítulo, cuando con el rótulo nombran a una viñeta de un momento aislado que en sí no tiene demasiados elementos estéticos y narrativos distintivos como para considerar constituirlo en un episodio aparte. El narrador juega de nuevo con la estructura formal del relato, y crean un efecto de tintes humorísticos que en principio sorprende al espectador. Es evidente así la enorme influencia que un elemento textual tiene sobre la lectura de una película, pues en principio, un rótulo “da consignas al espectador para que éste interprete lo que está viendo de una manera u otra”⁸⁶. Los hermanos Lapiedra son conscientes del poder e influencia que tiene la inserción de subtítulos en la progresión del relato visual, y parecen jugar y divertirse con ello.

Capítulo 10. El fin de la discontinuidad del ser

Tras el rótulo introductorio que presenta el último segmento narrativo de la película, contemplamos a Ángela y Celia platicando en el sofá que vimos ya en ocasiones previas del relato. Están en compañía de un amigo, fornido y calvo, quien prepara cocaína sobre el plástico de un disco y divide las líneas de la droga con una credencial. Se trata del mismo Ramiro Lapiedra. Ya dijimos que Ramiro es amigo de Celia y Ángela en el mundo real, por lo que ésta escena donde comparten una charla es una situación que de verdad podría ocurrir fuera del universo diegético.



Figura 44.

⁸⁶ André Gaudreault; François Jost, *op. cit.*, p. 78.

Ya que están listas las líneas de coca, los personajes comienzan a inhalarlas. Ramiro prepara cada vez más líneas y las actrices continúan consumiendo. Ángela y Celia se comienzan a notar alteradas y nerviosas. En el instante en que están ya totalmente sumidas en los efectos de la droga, cesa la banda sonora y se hace un silencio. La banda visual nos muestra a las dos mujeres recostadas sobre el sofá, recargadas la una sobre la otra, observando hacia la nada. Ramiro ha desaparecido y están solas.

La banda sonora se reanuda sólo para ver y escuchar a Ángela vomitar sobre la mesa de junto, con indudable sobredosis. Celia prende un cigarro y procura tranquilizar a Ángela abrazándola. A pesar de su deteriorado estado, las amigas no dejan de consumir cocaína. La tensión de la escena se prolonga; el estado de Ángela y Celia raya en la perversión y el exceso. En una última toma, Ángela ya ni siquiera puede inhalar una línea más de la droga y cae inconsciente en el sillón. La banda sonora se silencia otra vez para aumentar la intensidad de la imagen y su configuración sórdida. Ángela agoniza recostada y Celia está sentada al borde del sofá, tomándose la cabeza como si hubiera enloquecido.

Entonces Celia retoma un poco de fuerzas y se levanta hacia el baño. Se reactiva el sonido. La actriz se posa frente al espejo del lavabo y se observa. Acaricia su rostro en el espejo y lo mira fijamente. Con pasos torpes y en un estado muy alterado, vuelve de nuevo a donde está su amiga. Ángela ya está tirada sobre el piso, inmóvil. Volvemos a escuchar en el plano sonoro el movimiento *Largo e pianissimo sempre* de “La Primavera” de Vivaldi. Celia toma el rostro y los brazos de su amiga y la intenta reanimar. Sus esfuerzos son inútiles, pues Ángela ya no respira. Es una escena desgarradora, intensificada por la pieza musical de *Las cuatro estaciones*. La actriz se sienta al borde del sillón y se toma de la cabeza, lamentando lo ocurrido.

Enseguida, Celia se pone otra vez de pie y se quita la falda y las bragas. Se sitúa frente al cuerpo inerte de Ángela y se agacha. De forma totalmente inesperada, abre el arco de las piernas y orina sobre el cadáver de su amiga. La escena se prolonga por un buen tiempo, hasta que cesan los fluidos. En primerísimo primer plano se muestra el rostro de Ángela, la imagen se congela y volvemos a escuchar *Viviré* de Camarón de la Isla. El último capítulo finaliza con una relación opuesta e irónica entre imagen y sonido: vemos a Ángela muerta mientras escuchamos al autor de flamenco cantar con toda intensidad “*Viviré, viviré, viviré mientras el alma me suene...*”.

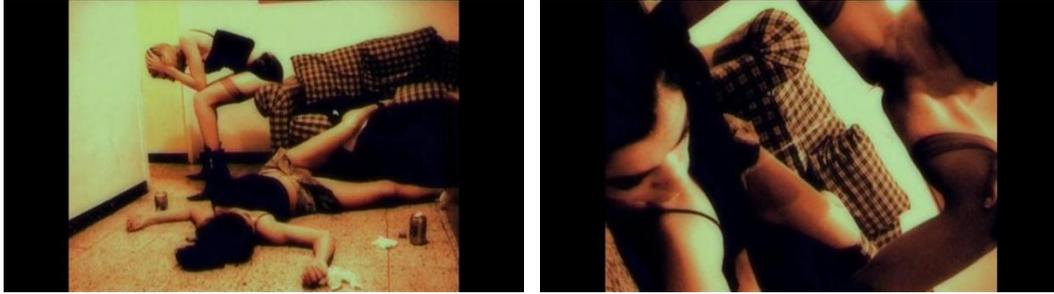


Figura 45.

La escena se va a rojos, en el fondo cromático utilizado para los créditos iniciales y los rótulos de los capítulos. Concluye el último segmento narrativo del relato. Después sólo se muestran los créditos de la película de forma muy breve, sobre el mismo cuadro rojizo (guión, producción, dirección y montaje de Ramiro y Pablo Lapiedra, además de unos cuantos agradecimientos). Con la canción de Camarón de la Isla y el fuerte tono rojo en todo lo amplio del espacio profílmico termina la película.

Sin duda se trata de un final frenético. La reflexión sobre distintos aspectos y temáticas vinculadas con la sexualidad concluye con la muerte. Es un tema recurrente en la obra de los autores, influida por las ideas del Marqués de Sade, Georges Bataille, Guillaume Apollinaire o Novalis en la literatura; o Sam Peckinpah, John Cassavetes y Pier Paolo Pasolini en el cine.

En especial, en este último capítulo del filme ubicamos de nuevo una gran afinidad con las reflexiones de Bataille: de acuerdo con el pensador francés, como ya lo mencionamos, el humano es un ser *discontinuo*, encerrado en su cuerpo, en su particularidad individual; detallamos también cómo para el escritor el acto sexual implica una fusión que destruye este rasgo y vuelve a los amantes continuos y sagrados. De la misma manera, para Bataille la muerte implica un proceso similar: “El erotismo abre a la muerte. La muerte lleva a negar la duración individual”⁸⁷. Hay así una relación muy íntima entre sexo y muerte, pues la función biológica del sexo es la reproducción del ser, y la creación de vida conlleva más muerte: los dos procesos son sólo facetas distintas de un mismo ciclo. Bataille lo describe de la siguiente manera:

La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido

⁸⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, Ciudad de México, Tusquets Editores, 2008, p.18.

ilimitado del despilfarro al que procede la naturaleza en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser.

[...], la reproducción exige la muerte de quienes engendran, y quienes engendran no lo hacen nunca sino para extender la aniquilación.⁸⁸

Así para Bataille, el desbordamiento orgásmico del sexo es siempre violento y pretende acabar con la discontinuidad de la existencia, y tal acto está en estrecha complicidad con la muerte. Erotismo y muerte se presentan como dos caminos paralelos hacia la continuidad del individuo. Los hermanos Lapiedra retoman esta idea y a partir de sus propios referentes y estilo conducen el final de su relato hacia la muerte de Ángela: la última transgresión y la más violenta, de la que ya no hay vuelta atrás. Cuando Celia orina sobre su amiga pareciera *bendecir* este momento y volverlo sagrado. La orina como un acto simbólico que celebra la continuidad del ser.

Termina el filme de los hermanos Lapiedra con este instante. La propuesta cinematográfica explora distintas facetas y dinámicas de la sexualidad, relacionadas con las drogas, los excesos y los instintos, principalmente. *La orina y el relámpago* es un título metafórico. Por una parte, hace referencia a un acto fisiológico básico e instintivo, una de las necesidades biológicas primarias de todo ser vivo, y de las que a pesar de su configuración social y cultural, el humano no puede escapar. “En el fondo todo son fluidos... sólo se trata de eso. Mierda, semen, pus, sangre. Purés. Todo fluidos...”⁸⁹, dice Ramiro Lapiedra. Por otra parte la muerte, el relámpago, que de acuerdo con el relato, es ese fuerte golpe con el que se ilumina la cabeza en una sobredosis de cocaína, y que conduce a Ángela a su fallecimiento. Estas dos figuras se entrecruzan en el último acto de la película: el desenlace de Ángela y el relato a la vez.

La película logra romper con los esquemas y códigos que los hermanos Lapiedra denuncian para conducir el relato pornográfico a nuevos terrenos. El filme es siempre explícito, su función primordial como estimulante de la excitación erógena está intacta, pero, al mismo tiempo, provoca reflexiones y deja intensas postales visuales relacionadas con la naturaleza y matices de la sexualidad.

Por los anteriores motivos, me parece apropiado concluir el análisis con el discurso inicial de *Las lágrimas de Eros* (2003), en la que un supuesto autor reflexiona sobre el sexo, y el filme se transforma en el resultado visual de sus cavilaciones. Al final, dicha película sigue las reglas y

⁸⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁹ Ramiro Lapiedra, *El arte de la autodestrucción*, Barcelona, 2012, p. 164.

esquema tradicionales del porno que los autores enumeran, y que de acuerdo con las anécdotas que cuentan, la industria los orilló a producir; sin embargo, tal cita bien podría resumir los principios e ideas de los hermanos Lapiedra al realizar *La orina y el relámpago*, filme que representa un esfuerzo para desarrollar nuevos valores estéticos y narrativos en la pornografía:

Las obsesivas y reiteradas lecturas de Bataille, Sade, Apollinaire, Baudelaire y otros grandes filósofos de la carne, me habían conducido a un extraño quijotismo sexual cercano al delirio y la locura. Pasé años escribiendo un ensayo que pretendía ser definitivo sobre el tema, pero una fuerte crisis nerviosa me llevó a internar en un centro psiquiátrico durante mucho tiempo. La búsqueda de la esencia de Eros sólo me había llevado a la locura, al desastre.

Llegué entonces a la conclusión de que no era la palabra escrita, sino la pulsión escópica la que jugaría un papel esclarecedor en este problema. Era el cine la única manera de llegar al fondo del enigma. Las imágenes en movimiento, la luz, la realidad más cruda realizándose ante nuestros ojos en la pantalla. Así nació este *film*.

Todo mi *film* es metafórico y no he huido de la reiteración del sexo explícito, de la parte puramente pornográfica del erotismo. Para mí, la verdadera esencia se halla en lo explícito.

Ahora te toca juzgar a ti, hipócrita espectador.

Mi semejante, mi hermano.⁹⁰

⁹⁰ Pablo y Ramiro Lapiedra, *Las lágrimas de Eros*, España, Channel Privé, 2003.

Capítulo III

Mímesis y reflexividad sexual

La distinción espectacular y crítico expresiva en el cine pornográfico

Un estudio narratológico es una metodología que se centra en la forma en que está construido un mensaje, y como tal representa un análisis formal o discursivo de un bien cultural. Bajo esta premisa, los análisis narratológicos de *Portrait of a call girl* y *La orina y el relámpago* han develado la configuración del tiempo, modo y voz (los tres ejes en los que se compone el relato, de acuerdo con el desarrollo teórico propuesto por Genette) de cada película. Estos análisis nos han permitido conocer las características y los elementos esenciales en la construcción estructural de cada filme, algunos de los cuales, como ya lo vimos en los respectivos análisis de las películas, representan rasgos estéticos y narrativos distintivos del cine pornográfico, en comparación con otros géneros cinematográficos.

No obstante, podemos argumentar que el proceso de investigación no está completo con la pura obtención de resultados. Como argumenta Thompson, por muy preciso y sistemático que sea un análisis discursivo, “no puede abolir la necesidad de una construcción creativa del significado, es decir, de una explicación interpretativa de lo que se presenta o se dice”⁹¹. Por lo tanto, la pretensión y cauce de este último capítulo será la de examinar, integrar y reinterpretar todos los elementos obtenidos de los análisis narratológicos para establecer una serie de rasgos similares que constituyan estructuras comunes, por medio de las cuales se podrán elaborar posteriores reinterpretaciones.

En palabras más sencillas: a partir de la terminología propuesta por Mario Pezzella, se especificarán las características formales por las que podemos argumentar que *Portrait of a call girl* y *La orina y el relámpago* representan sendos ejemplos de cine espectacular y crítico expresivo, respectivamente. A su vez, se buscarán incorporar algunas nuevas categorías y rasgos a la propuesta teórica de Pezzella, así como especificar aspectos que son distintivos del cine

⁹¹ John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna: Teoría Crítica social en la era de la comunicación de masas*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2002, pp. 420-421.

pornográfico. Esta interpretación servirá al lector para discernir sobre el carácter mimético o reflexivo de todo relato cinematográfico, que a su vez podrá complementar, expandir o corregir.

Todos los elementos desarrollados en *Estética del cine* para denominar e identificar la espectacularidad y crítico expresividad cinematográfica, y que parten de la configuración fundamental que sigue un filme para representar la realidad, han sido adheridos al cuerpo teórico del capítulo y se les ha dividido en varios componentes, para su más sencilla explicación y comprensión. Los resultados obtenidos de los análisis narratológicos serán usados para ejemplificar cada punto; esta labor, a su vez, funcionará para trazar un sentido y vínculo entre las herramientas narratológicas y las categorías de Pezzella, en pos de una equivalencia terminológica que construya nuevos sentidos y significados. De esta forma, el esquema general del capítulo cubrirá los siguientes puntos, a partir de los cuales se procederá a la exposición y reflexión de cada una de las partes constitutivas:

- Representación y realidad
- El montaje cinematográfico
- El espacio cinematográfico
- Uso y funciones del color
- Uso y funciones de rótulos
- Disrupción de los niveles narrativos
- Enunciación cinematográfica y consciencia del espectador
- Configuración objetiva y subjetiva
- Apuntes finales sobre la distinción espectacular y crítico expresiva

Representación y realidad

Es común que el montaje cinematográfico contribuya a mantener la impresión de realidad del filme, procurando simular del modo más fidedigno la realidad, bajo el precepto aristotélico de que el fin último del arte es la imitación exacta de la naturaleza. Sin embargo, esa es una misión utópica. El relato cinematográfico es más bien un discurso ordenado y secuenciado de fotogramas que sólo podrá aparentar esa “impresión” de realidad. El cine es, ante todo, una puesta en escena de sombras y apariencias: la retención espaciotemporal de un objeto dado de la realidad, pero nunca el objeto *en sí*.

Bajo esa diferencia, el relato cinematográfico podrá aferrarse a ser “la proclamación decidida y sistemática de lo que es”⁹², o asumir su naturaleza aparente. En la representación mimética o reflexiva de la realidad es en donde radica la diferencia sustancial entre la espectacularidad y la crítica expresividad cinematográfica. Pezzella lo explica de la siguiente manera:

El cine espectáculo se abandona por completo a la creación de simulaciones y a su poder de fascinación. La ausencia del objeto reproducido y la artificialidad de las imágenes se ocultan todo lo posible, mientras que el aparente naturalismo de la representación atempera la diferencia entre ficción y experiencia vivida. Por el contrario, el cine crítico-expresivo intentará llevar a primer plano la construcción no espontánea de las imágenes y evidenciará su “ser” de apariencia.⁹³

Ahora bien, ¿cómo podemos incorporar la anterior diferenciación en la pornografía como género cinematográfico? ¿Cuáles son los rasgos y elementos particulares de la distinción mimética y reflexiva en el porno? Ante todo, podemos inferir que la noción con la que el cine reproduce la realidad puede ser conceptualmente aplicada de la misma manera en el ámbito específico del sexo, eje temático angular y central de toda producción pornográfica. En otras palabras, la pretensión mimética o de apariencia con la que un filme porno represente el acto sexual determinará su carácter ora espectacular, ora crítico expresivo.

Seamos más específicos: en el cine pornográfico espectáculo el sexo se muestra como una representación definitiva y fascinante, sin interrupciones ni deficiencias que revelen su condición

⁹² Theodor Adorno; Max Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo* [en línea], Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 60., Dirección URL: http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia_y_humanidades/a20021241549iluminismoadorno.pdf, [consulta: 15 de mayo de 2013].

⁹³ Mario Pezzella, *Estética del cine*, Madrid, La balsa de la Medusa, Léxico de estética, 2004, p. 48.

aparente. La naturaleza ficticia de la imagen se oculta en una puesta en escena sexual avasalladora que todo lo abarca, con una potencialidad y esplendor utópico, producto de un efecto narcisista donde el sexo se abstrae en su propio encantamiento. El espectador se sume en un onirismo perfecto de fantasmas donde las relaciones sexuales son inagotables e impecables; donde las figuras corpóreas son entes inmejorables que parecieran rendir al infinito y nunca cansarse; donde los orgasmos, las erecciones y la excitación se suceden en todos los casos, sin falta ni error. En su pretensión mimética, termina por incluso rebasar la realidad: el ser humano se hiperrealiza como el ente sexual absoluto. Pezzella dice sobre el cine espectacular que “perfecciona el encanto de la representación”⁹⁴; el porno espectacular perfecciona entonces el encanto de la representación sexual.

De manera opuesta, en el cine pornográfico crítico expresivo la representación sexual deja de ser el fin último de una simulación perfecta, y más bien se muestra como un acto sumamente complejo que no teme esconder su heterogeneidad y disrupción. Se anula la mirada vanagloriosa con la que la pornografía mimética se observa a sí misma, y el espectador profundiza y elabora una postura crítica sobre la sexualidad. Esto no rompe con el encanto y la fantasía sexual inherente al porno en general, todo lo contrario: el espectador despierta a la consciencia del acto carnal y a partir de esta práctica reflexiva incluso podrá explorar nuevas formas y modalidades en la experimentación de placeres sexuales. El gusto y estimulación erótica no es sólo una, invariable, perfecta y total, sino que la gama de formas, comportamientos y dinámicas sexuales, que no pretenden ser nunca definitivas, se entremezclan para crear innovadoras formas y medios de representar la sexualidad. Aplicado a las producciones pornográficas, es a lo que Pezzella se refiere cuando dice que un filme crítico “se une a una forma simbólica que permite la comprensión y la integración”⁹⁵.

La anterior distinción queda demostrada en la propuesta temática y conceptual que presentan, respectivamente, *Portrait of a call girl* y *La orina y el relámpago*. En el primer filme, el fin de la representación es el acto sexual y, como dice Pezzella, las imágenes “no dicen nada por sí mismas y son el soporte para cadencias narrativas que, junto a ellas, mueven la atención”⁹⁶. Su objetivo primordial es estimular la excitación a través de la creación de un universo diegético

⁹⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 101.

donde el coito pareciera ser un acto impecable, sin equivocación ni defectos. Mencionamos cómo en este tipo de producciones existe una diversidad de trucos para mostrar el acto sexual siempre continuo y sin errores, donde incluso se puede recurrir a imágenes de archivo para reemplazar órganos sexuales o partes del cuerpo de los actores para simular la prolongación sexual del acto lo más que se pueda.

La puesta en escena pornográfica defiende su postura mimética, de manera tan férrea que incluso puede adquirir configuraciones hiperrealistas. Describimos el caso de la masturbación violenta y compulsiva de Jessie Andrews a Eric John, que el actor soporta por tratarse de un intérprete profesional, habituado a tales sesiones y pruebas, pero que difícilmente ocurre en una relación sexual cotidiana, donde el hombre en cuestión podría sufrir una lesión. En este sentido, también destaca el subsegmento pornográfico en el que Ramon Nomar y Mick Blue penetran al mismo tiempo a Jessie Andrews por la vagina. La actriz resiste la agresiva dinámica por unos segundos, pero es evidente que se trata de un acto que va más allá de lo que el cuerpo humano, en una relación sexual normal, realmente puede realizar.



Figura 46.

El conjunto de estas cualidades provoca que los subsegmentos pornográficos sean más bien planos y con una estructura que rara vez muta. Todos los actos sexuales comienzan con el flirteo sexual y la estimulación oral de Jessie Andrews a los genitales de diversos actores, seguidos de la penetración en distintas posiciones y finalizados con la eyaculación de los actores porno sobre el rostro de la protagonista.

En cambio, en *La orina y el relámpago* la representación sexual es sólo un medio a partir del cual los autores presentan posturas personales sobre la sexualidad. Con la pretensión intacta de lograr la excitación del espectador, el sexo se vincula con otros temas e ideas, como las adicciones, los excesos, el carácter animal e instintivo del coito o la muerte. El puente temático

construido entre la sexualidad y estos tópicos es sólido. Tal práctica provoca que la propuesta estética y narrativa del filme presente innovadoras formas en la construcción de sus actos pornográficos, que no serán continuos y lineales, sino variables y diversos, invitando siempre al espectador a reflexionar en la construcción de su significado.

Podemos destacar, entre otras escenas, la masturbación con un huevo de Celia Blanco, el sexo oral de Ángela Peña a un hombre anónimo cuando a la par escuchamos *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, o el acto lésbico que mantienen Celia y Ángela, mientras ésta última porta una máscara de cerdo y gruñe como si fuera tal animal. En resumen, la estimulación sexual no es sólo la consumación de la película, sino que adquiere una condición introspectiva que explora y se pregunta por la forma del deseo sexual y sus distintas manifestaciones y alcances.



Figura 47.

Podemos deducir que en su pretensión por construir el mundo de la perfección sexual y la ultra potencialización del ser sexuado, el porno espectacular es, de forma paradójica, la representación pornográfica más artificial. De manera opuesta, el porno crítico expresivo, al mostrar el carácter heterogéneo e irregular de la sexualidad, se convierte en una interpretación que no oculta la complejidad del acto fisiológico y mental que implica siempre el sexo. La representación como mimesis o apariencia es el elemento angular para hacer la distinción espectáculo o crítica en el cine. A partir de esta diferencia, se derivan toda una serie de rasgos y propiedades que definen y refuerzan el carácter del discurso fílmico como una cosa o la otra.

El montaje cinematográfico

De la forma y configuración en que se suceden las imágenes y los planos del relato cinematográfico es como se construye el montaje. Una distinción importante que Pezzella identifica en la diferencia espectacular y crítico expresiva radica en la forma en que cada filme

constituye estos elementos. Sin duda es un factor determinante, pues por medio de los componentes del montaje se puede prolongar el efecto de simulación del relato o por otra parte mostrar su naturaleza aparente, basada en los designios de un meganarrador que organiza y elige planos y secuencias.

En cuanto al montaje espectáculo, éste siempre “intenta simular una continuidad narrativa segura”, por el otro lado, el montaje crítico “ataca continuamente sobre la base de la discontinuidad, la ruptura y la interrupción”⁹⁷. A partir de ciertos elementos generales y rasgos narratológicos, los casos de *Portrait of a call girl* y *La orina y el relámpago* confirman esta distinción, al tiempo que arrojan características específicas sobre su aplicación en el género pornográfico.

En *Portrait of a call girl* observamos que la construcción del relato sigue un orden lineal y rígido, donde la banda visual y auditiva siempre corren a la par, sin evidenciar su naturaleza dual. La relación entre imagen y diálogo procura siempre ser recíproca para no distraer o perturbar al espectador, quien debe seguir el orden del relato que se le presenta sin crear una disonancia entre lo que ve y escucha. Los hechos y situaciones narrativas se presentan también íntegros, con una relación temporal y espacial entre planos que casi siempre se suceden de manera rigurosamente continua entre una acción y otra. El montaje es estable y las marcas de la enunciación que evidencien el entramado de su construcción son prácticamente imperceptibles. Esta configuración regular procura nunca perder la atención del público, quien debe estar absorto en los hechos mostrados en el espacio profílmico y, ante todo, al desarrollo de los actos sexuales.

La condición ininterrumpida del filme se manifiesta, sobre todo, en la forma en que están integradas las escenas pornográficas al relato marco. La división es tan heterogénea que fácilmente se pudieron separar e identificar los actos sexuales en bloques concretos, a los que denominamos como subsegmentos pornográficos. Es importante apuntar que, de hecho, en el disco de características extras y especiales con el que *Elegant Angel* vende la producción, se incluye una versión de la película sin las escenas porno: su inicio y final es tan distinguible que el estudio optó por realizar esta separación, con el objeto de que la película pudiera ser programada en canales de televisión de paga de contenidos *soft porn*.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 110.

Centrando nuestra atención en los subsegmentos pornográficos, observamos cómo éstos siguen la configuración narrativa $TR = TH$ —el Tiempo del Relato equivale al Tiempo de la Historia—, que hace marchar la progresión del acto sexual de manera segura, sin pausas ni sobresaltos, para no perder un solo detalle ni momento de la interacción fisiológica. Tal característica narratológica refuerza el efecto de realidad que domina en las escenas, donde el sexo se presenta como una acción formidable y auténtica.

En *La orina y el relámpago* abundan escenas cortadas que interrumpen de manera brusca el transitar de la banda visual. En cuanto a la relación entre imagen y sonido notamos cómo, en no pocas ocasiones, la banda sonora se pausa sorpresivamente, dejando *mudas* las secuencias, para reactivar el sonido más adelante y quizás después volverlo a silenciar, prolongado el juego acústico. De esta manera se pone de manifiesto la dualidad entre los elementos visuales y auditivos del filme, que contribuyen para que el espectador sea consciente que se encuentra ante un relato de construcción subjetiva. Es importante también mencionar en este ámbito la inserción de diversas *acronías*, ráfagas violentas de imágenes, sin secuencialidad temporal ni espacial, que sin duda refuerzan la discontinuidad del montaje.

El carácter disruptivo del relato también se concreta en la división en capítulos, que sigue un orden cronológico irregular y una fragmentación que de ninguna manera pretende ser estable: apuntamos la presencia de segmentos prolongados, como el capítulo 6 —de 12 minutos de duración— que contrastan con la cortísima duración de otros, como el capítulo 9 —de tan solo 57 segundos de duración—. Resulta emblemático el ejemplo de este último segmento, pues, como observamos en el análisis narratológico, no representa en sí una viñeta o postal audiovisual que reflexione sobre algún aspecto de la sexualidad, como lo hacen todos los otros segmentos. La inserción efímera de esta secuencia rotulada como el “Capítulo 9” más bien es un juego narrativo y temporal con el que el autor rompe con la lógica que él mismo propuso.

Sin embargo, el fundamento irregular del montaje queda sobre todo confirmado por la relación homogénea que las secuencias pornográficas mantienen con el relato marco: se encuentran indisolublemente mezcladas con el transcurrir temporal y espacial de los capítulos. La integración es tan sólida que incluso, por tal razón, en el análisis narratológico se optó por seguir la división propuesta por el autor, sin separar las secuencias pornográficas del contexto estético y

narrativo que presenta cada viñeta, pues de otra forma no se podía abstraer la reflexión que cada una de ellas propone.

En cuanto a la duración y orden de las escenas sexuales, muestran primordialmente la configuración de tiempo $TR < TH$ —el Tiempo del Relato es más corto que el Tiempo de la Historia—, donde el sexo se interrumpe de improviso, sin seguir una linealidad cronológica llana y segura. En la composición temporal es representativa la escena sexual entre los actores Silvia Lancome y Andrea Moranty, que transcurre al mismo tiempo que Ángela se encuentra en el baño con sobredosis. Se trata de una secuencia en *encabalgamiento temporal*, donde en la temporalidad diegética se presentan planos y situaciones que están ocurriendo simultáneamente.

La configuración $TR < TH$ y el *encabalgamiento temporal* de los segmentos pornográficos aumentan el perfil inestable y violento de la propuesta temática del filme, al mismo tiempo que introducen figuras narrativas poco comunes de hallar en las producciones pornográficas. La conjunción de estos elementos pone de manifiesto la construcción no espontánea de las imágenes, que ante todo son una interpretación y retención de las ideas y posturas de los hermanos Lapiedra sobre el acto sexual.

El espacio cinematográfico

En cuanto a la orientación en que un filme configura la representación visual y el contexto espacial en el que se desarrollan las acciones de los personajes intradieгéticos, Pezzella habla sobre cierto predominio de lo “narrativo” o lo “visual”. Mientras en el cine espectáculo “el espacio no está revestido de manera evidente por el cambio, sino que aparece lo más estático y tranquilizador posible”⁹⁸, en el cine crítico “los encuadres denuncian distorsiones que curvan el espacio hacia puntos de fuga insospechados e inhabituales”⁹⁹. Es una característica más que conforma la tendencia de un filme hacia la mimesis, a partir de planos continuos y regulares; o la apariencia, con elecciones espaciales inconstantes que no corresponden con la forma en que se presentan los objetos en la realidad. Los análisis narratológicos de los filmes seleccionados también resultan adecuados para ilustrar esta diferencia.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 110.

En el relato marco de *Portrait of a call girl* y en sus respectivos subsegmentos pornográficos predomina la sucesión de planos en *enlace de continuidad*, donde cada plano es la estricta continuación temporal del plano que le antecede; la relación espacial también está construida a manera de *identidad*, procurando representar un sólo y único espacio para darle coherencia y equilibrio a las situaciones planteadas, con una sucesión de planos que normalmente muestran un detalle del plano que le antecede. La configuración dimensional es neutra, con angulaciones estables que construyen un punto de vista pretendidamente imparcial. Estas características pretenden no alterar al espectador para lograr sumirlo en la representación fantástica.



Figura 48.

En la composición espacial de *La orina y el relámpago* predomina la relación de *alteridad* en *disyunción*, casi siempre *distal*, que articula dos planos que no guardan entre sí una relación de inmediatez, separados por un intervalo espacial más o menos importante. Las tomas que mejor ejemplifican este rasgo son las *acronías*, que bruscamente hacen saltar el orden dimensional del relato de un lugar a otro. Incluso las mismas escenas sexuales están permeadas de este patrón, pues son el resultado de la elección de encuadres discontinuos: exhiben una parte del cuerpo durante el coito para súbitamente cambiar a otra toma, creando una sensación de vértigo en el movimiento y cambio de planos. La distorsión y el desequilibrio son los rasgos recurrentes en la configuración de las tomas del relato. Señalamos la presencia de varios planos *deformes*, y la elección de puntos de vista sumamente detallados que asumen sin reparo su perversión.



Figura 49.

En este sentido, cabe recordar el *extreme close up* a los labios vaginales de Ángela mientras está orinando. A su vez, no en pocas ocasiones, el rodaje es violento, provocando que incluso la cámara tiemble, marcando la presencia de un aparato que filma las situaciones y hechos. Un aspecto notable es que toda esta asociación de elementos discursivos es congruente con la propuesta conceptual del filme, que trata sobre la muerte, los excesos, la violencia y la bestialidad. El puente metafórico entre los temas de la película y su configuración espacial y temporal es consistente.

Uso y funciones del color

Sin duda, el color es un factor medular en la percepción visual del ojo humano, pues representa la concreción del espectro electromagnético que es visible para nuestra retina. Es la descomposición de la luz en sus elementos constitutivos. A partir de la disposición, variabilidad e intensidad de los colores, se modifica la forma en que percibimos los objetos.

Por medio de los patrones que sigue la configuración del color en el relato cinematográfico, podemos hacer algunas inferencias sobre el carácter mimético o reflexivo de un filme. La relación conceptual es sencilla: los colores pueden simular de la forma más fiel posible las propiedades de tonalidad, iluminación y saturación de los códigos en que hemos aprendido a identificar la realidad en la imagen cinematográfica; o, de manera opuesta, pueden ser un rasgo definitorio para manifestar el carácter artificial y manipulado de la representación visual. Sobre el asunto, Pezzella dice que en el cine espectacular el color es empleado para “incrementar la impresión de realismo y se concibe como algo estático y decorativo entre los elementos de la imagen”, mientras que en el cine crítico expresivo “se transforma en una expresión pura de la temporalidad y del transcurrir de la emoción”¹⁰⁰.

La peculiaridad mimética en el uso del color la observamos asentada en *Portrait of a call girl*, donde las tonalidades y formas procuran ser siempre pulcras y definidas, acordes lo más posible a como el ojo humano las suele observar. Los subsegmentos pornográficos se exponen también siempre en coloraciones llanas, con la intención de maximizar la autenticidad del acto sexual y preservar el espejismo de la puesta en escena fílmica. En todo el relato marco no hay una

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 124.

manipulación de la constitución cromática de la imagen que evidencie su carácter subjetivo, y ante todo se preserva la estabilidad de la representación visual.

Otro aspecto que podemos considerar en cuanto al color tiene que ver con la iluminación del espacio profílmico. Sabemos que en el cine la amplia mayoría de las veces se usa luz artificial, con el propósito de destacar u ocultar ciertos elementos de la banda visual. La iluminación también ayuda a aumentar la sensación de realidad, pues provoca que las representaciones que vemos, siempre en un plano bidimensional en la pantalla, adquieran una apariencia tridimensional a través del uso de tonalidades, luces y sombras. *Portrait of a call girl* procura mantener en toda ocasión este andamiaje de recursos tras bambalinas, primordialmente en sus escenas sexuales. Aunque el plató esté repleto de lámparas y focos de luz artificial que destacan las figuras fisiológicas y aumentan su impresión realista, nada de esto será evidente para el espectador, y la iluminación se mostrará como una propiedad decididamente natural.



Figura 50.

De forma opuesta, el filme de *La orina y el relámpago* que dirigen los hermanos Lapidra no teme esconder la manipulación que hace de las tonalidades, sombras y luces; por el contrario, usa estos elementos como un recurso estético y narrativo para reforzar la irregularidad y tensión presentes en la propuesta temática. A partir de tonos agresivos y dilatados, se preserva la “textura visual rugosa e imperfecta” con la que Román Gubern define la configuración de las imágenes del filme. Los colores amarillos, anaranjados y rojizos empleados en la película son los que se ubican en los límites de la gama visible que puede percibir el ojo humano. Las tonalidades profílmicas rayan los extremos del espectro electromagnético, de la misma forma en que el comportamiento de los personajes intradieгéticos tantea en los excesos y la muerte. Es éste el carácter emocional que pueden adquirir los colores al que hace alusión Pezzella.



Figura 51.

En lo que respecta a la iluminación, destacamos cómo la tonalidad de los objetos se modifica todo el tiempo a partir del artificio de luces y sombras. En el plató seguramente se usaron lámparas y flashes directos que sobreexponen el campo profílmico y refuerzan el perfil excesivo presente en todos los componentes estructurales del relato.

Los segmentos en los que se filma con visión nocturna también se configuran en este sentido: en primer lugar, confieren a los actos de cierta entonación lúgubre, enfatizada casi siempre por la ausencia de sonido —recordemos la escena en la que Ángela, nerviosa y enloquecida, orina en pose gimnástica frente a la cámara—, y por otra parte, manifiestan la presencia del dispositivo cinematográfico que filma la situación. Todos los rasgos anteriormente descritos demuestran cómo el color se vuelve un recurso muy útil en la representación visual a partir del cual el autor expone posturas personales.

Uso y funciones de rótulos

La cuestión del empleo de elementos textuales en el filme como marca espectacular o crítico expresiva en el relato cinematográfico prácticamente no es mencionada por Pezzella en *Estética del cine*. No obstante, los análisis narratológicos realizados en los dos anteriores capítulos de esta tesis develaron la manera en que los rótulos también se pueden convertir en un elemento constitutivo para definir el carácter mimético o reflexivo de una película.

Normalmente, la inserción de componentes textuales en el relato audiovisual tiene la función de guiar al espectador para hacer acotaciones que la imagen por sí sola no puede realizar. Por una parte puede hacer designaciones en cuanto a lugares, fechas y personajes que para la banda visual resultaría imposible ejecutar. Tengamos en mente la especificación textual que suelen

incorporar muchas películas para situar al espectador en el espacio y tiempo del relato —”Nueva York, 1848”; por ejemplo—.

Bajo la misma lógica, los rótulos también suelen *resumir* las acciones que vemos representadas —es emblemático y famoso el “Y vivieron felices para siempre...” de las películas de cuentos de hadas de Disney—; *modificar* el orden temporal del relato —pensemos en una prolepsis común como “10 años después...”, que traslada el tiempo del filme de un momento a otro—; o *interrumpir* la progresión del relato visual —la inserción temática de capítulos enumerados en *La orina y el relámpago* cumple esta tarea—. En todos los casos la función del rótulo es ideológica, pues de entre todos los posibles significados de la imagen, el texto guía y orienta la atención del lector hacia un punto específico. Mencionamos que el efecto creado es como si el narrador estuviera leyendo para el lector.

En *Portrait of a call girl* no hay rótulos en ningún momento del relato, y no se puede hacer una ejemplificación directa, pero podemos deducir en dónde radica la actitud mimética en el empleo de intertítulos. Ante todo, en el cine espectáculo, imagen y texto corren a la par, refieren lo mismo, parecieran estar siempre combinados de manera indisoluble en el relato cinematográfico, sin hacer evidente que son dos elementos distintos, independientes el uno del otro. Es como si el narrador sumiera al lector en la fantasía del relato sin llamar nunca su atención para decirle, precisamente, que es él quien le está *leyendo* la historia. El espectador se pierde por completo en el estupor de la representación audiovisual.

El formato en que se disponen los rótulos en *La orina y el relámpago* es completamente distinto. Explicamos cómo anticipan, modifican o confirman los sucesos ocurridos en la banda visual y los diálogos de los personajes intradieгéticos. En la *anticipación* se adelantan a la progresión del relato visual y el carácter ideológico del que dotan a la imagen se torna confuso para el espectador. En la *modificación* juegan con el orden gramatical de las oraciones pronunciadas por los personajes, creando nuevas lógicas en la relación entre palabra e imagen del relato. En la *confirmación* traducen la réplica de un personaje pronunciada en voz baja, con la intención de marcar su función ideológica. En todos estos casos el uso de intertítulos es disruptivo, pues interrumpe la continuidad narrativa llana y segura en la que se suele presentar la relación entre imagen y palabra en el cine, además de que hace explícita la presencia de un meganarrador, poseedor de todas las facultades y poderes para ordenar los elementos del relato a sus designios.

Un recurso aún más subversivo en el empleo de rótulos se ubica en la secuencia pornográfica entre Celia Blanco y Paco Roca, donde en pleno acto sexual se introduce un subtítulo, en el momento en que ninguno de los personajes está hablando. De esta forma, el rótulo no se vincula a ningún cuerpo y pareciera no ser pronunciado por nadie. El texto además hace alusión a la sensación que provoca una dosis de cocaína en el cuerpo, un referente totalmente opuesto al progreso del coito en la banda visual. Este recurso es el más inquietante para el espectador pues fractura por completo la ilusoria unidad entre voz y palabra, y más bien pone de manifiesto que son dos componentes que corren por bandas distintas, mezclados en el montaje cinematográfico. Por estas peculiaridades, la escena sexual entre Celia y Paco es toda una rareza en el ámbito de las producciones del género, y extiende los horizontes estéticos y narrativos del porno.

En síntesis, podemos argumentar que en el cine espectacular el uso de rótulos tiene una función precisa y continua que servirá para conducir al lector, orientando y anclando la forma en que tienen que ser *leídas* las imágenes. Se procura siempre que los intertítulos corran a la par de las situaciones y acciones presentes en la banda visual y auditiva, para preservar la simulación onírica del relato y la apariencia de unidad entre palabra e imagen.

En cambio, en el cine crítico expresivo los rótulos poseen una naturaleza irregular y transgresora que, entre otras cosas, podrá modificar, confirmar y anticipar el desarrollo del relato audiovisual; incluso podrá romper con la lógica entre voz y texto al introducir un intertítulo que no se vincula a ningún cuerpo. Esta modalidad reflexiva en el uso de elementos textuales confirma el ser de apariencia del cine y hace indudable para el público que todo se trata de una puesta en escena manufacturada por un meganarrador. En otras palabras, el lector es consciente de la presencia de una instancia relatora que es quien le narra la historia.

Disrupción de los niveles narrativos

La cuestión de los niveles narrativos tampoco es mencionada por Pezzella entre sus rasgos miméticos y reflexivos en el cine. Se trata de una característica más surgida de los análisis narratológicos, y que podemos sumar a la distinción espectacular y crítico expresiva. Para entender esta cuestión conviene citar a Genette, quien dice que “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto

narrativo productor de dicho relato”¹⁰¹. En el análisis de *La orina y el relámpago* se reflexionó sobre este rasgo pero es menester detallar y expandir la explicación. Considero que la manera más sencilla de comprender el concepto de los niveles narrativos es concebirllos como una serie de sucesivas “capas” narrativas, ordenadas del exterior al interior.

En un discurso cinematográfico, pensemos que en primer nivel narrativo se encuentra el relato marco, contado y ordenado por un meganarrador a partir del montaje. La totalidad de la película es entonces el nivel *extradieético*. Posteriormente, dentro de la película se ubica el mundo de los personajes, donde ocurren todas las acciones y situaciones. Ese universo interno lo podríamos considerar el nivel *intradiegético*. Luego, imaginemos que un personaje del relato está leyendo una historieta. En cierto momento de la película, se narran los hechos que acontecen en la lógica interna de esa historieta. Al ser un relato dentro del universo intradieético, lo podríamos denominar el nivel *metadieético*. Un personaje de la historieta a su vez podría estar escribiendo un libro. Los hechos narrados en ese libro ya estarían en un nivel diegético en cuarto grado. Así se pueden suceder las capas narrativas, una dentro de la otra, hipotéticamente hasta el infinito.

Normalmente, en el cine espectacular los niveles narrativos no intervienen los unos con los otros, como si respetaran su respectiva diégesis: los elementos no *saltan* de una capa narrativa a la otra, sea en forma ascendente o descendente. Este patrón también ayuda a preservar y fortalecer la ilusión mimética del relato, al conferirle regularidad. El hechizo se puede romper cuando elementos de un nivel narrativo se traspasan a otro, terminando con el orden estructurado de la narración. Al ser una acción disruptiva que juega con la lógica narrativa, se puede reconocer como un recurso reflexivo. Esta práctica Genette la denomina como *metalepsis*, y la define como “una manipulación —al menos figural, pero en ocasiones ficcional— de esa peculiar relación causal que une, en algunas de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación”¹⁰². El efecto sobre el espectador es contundente pues, de manera muy explícita, le hará consciente que está frente a una puesta en escena fílmica, no perteneciente a la realidad.

¹⁰¹ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, Colección: Palabra Crítica, 1989, p. 284.

¹⁰² Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 2004, p. 15.

La conformación de los niveles narrativos de *Portrait of a call girl* preserva en todo momento la mimesis. Es decir, no hay ninguna intromisión de un elemento extradiegético en el universo intradiegético o viceversa. El mundo en el que ocurren los hechos y subsegmentos pornográficos donde interactúan los actores está siempre bien diferenciado de aquel del relato general, contado por el meganarrador. Así prevalece el efecto fantástico, ante todo para nunca interrumpir el desarrollo de los actos sexuales, siempre continuos para el deleite del espectador. En síntesis, los niveles narrativos permanecen inmutables y lineales.

Lo opuesto a la preservación mimética acontece en *La orina y el relámpago*. Ya notamos cómo hay ciertas características como el temblor de la cámara, la configuración inestable de planos o la visión nocturna que demuestran la presencia de un aparato fílmico que graba las acciones; no obstante, el recurso metaléptico más fuerte y explícito de la película es empleado en el instante en que Holly One se detiene, voltea hacia la cámara y entabla una conversación con las personas que graban la escena —mencionamos que, casi con toda seguridad, son los mismos hermanos Lapidra—. Los niveles narrativos se fraccionan en su totalidad y observamos una interacción de los personajes intradiegéticos con la instancia extradiegética. Es como si la película *enseñara* al espectador el acto tras bambalinas y le demostrara que todo se trata de una puesta en escena. El estupor mágico y mimético del cine es interrumpido de tajo con esta metalepsis, sin duda uno de los elementos crítico expresivos más sólidos del filme.

A manera de síntesis, y para hacer la distinción clara, podemos argumentar que el cine espectacular mantiene en todo momento la continuidad y estabilidad en los niveles narrativos, evitando la interrupción o intromisión de una instancia sobre la otra, ya sea de forma ascendente o descendente. Así se preserva el efecto realista de la película. En cambio, en el cine crítico expresivo la frontera entre los niveles narrativos es franqueable y se puede romper e interrumpir de distintas formas, con la intromisión de elementos de los diversos universos diegéticos en los otros. El proceso metaléptico aumenta de forma considerable el perfil discontinuo del relato, y fragmenta totalmente su estupor mágico.

Cabe recordar que el carácter reflexivo de las metalepsis radica también en que hace pensar que, así como en un filme los elementos extradiegéticos pueden intervenir con el universo intradiegético del relato, o viceversa, nosotros podríamos a su vez ser personajes intradiegéticos de otro discurso. Sobre este sentido se reflexionó en el correspondiente segmento narrativo de *La*

orina y el relámpago y, tras una breve meditación, se sugirieron nuevos campos de estudio para expandir los elementos narratológicos a estudios como la filosofía o la teología.

Esta inquietud sobre la función de narrador y narratario pareciera estar muy presente en Genette, pues la obra que dedica enteramente a las funciones de la metalepsis la concluye con una meditación en este sentido. Conviene cerrar este apartado con tal cita, atribuida a Borges, y que el lector seguramente encontrará interesante. No hay duda de que la metalepsis es una de las figuras narratológicas más cautivadoras:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.¹⁰³

Enunciación cinematográfica y conciencia del espectador

Un principio narratológico fundamental establece que no hay relato sin instancia relatora. El relato, como tal y de cualquier tipo, implica un enunciado, un discurso de una entidad que lo produce. Bajo este principio, y de acuerdo con Genette, la enunciación es la relación entre el enunciado y su instancia productiva¹⁰⁴. Aplicado al cine, es el vínculo existente entre el relato fílmico y el meganarrador; hay toda una serie de rasgos por los que podemos inferir su presencia. Ya hemos mencionado el temblor en el movimiento de la cámara o la elección de puntos de vista y angulaciones poco estables, que no corresponden a la forma en que *vemos* los objetos. En este ámbito también se incorporan los efectos visuales del montaje que sugieren la mirada de un personaje ebrio o la elaboración de un sueño, por medio de diversos fundidos y desenfocados.

A través de su historia, el cine ha atenuado los efectos y elementos que sugieren la presencia de la instancia relatora. Es a lo que Pezzella se refiere cuando argumenta la manera en que el cine perfecciona la representación y esconde el carácter irreal de su imagen. Haciendo una relación de conceptos, esta disertación tiene su equivalente narratológico con lo que se denomina como

¹⁰³ Jorge Luis Borges, “Magias parciales del Quijote” en *Otras Inquisiciones*, citado en Gérard Genette, *op. cit.*, p. 155.

¹⁰⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, Colección: Palabra Crítica, 1989, p. 225.

enunciación cinematográfica, y que de acuerdo con Jost y Gaudreault, podemos definir de la siguiente manera:

[...] ese momento en que el espectador, escapándose del efecto-ficción, tuviese la convicción de estar en presencia del lenguaje cinematográfico como tal, de “soy cine” afirmado por los procedimientos al “estoy en el cine.”¹⁰⁵

A manera de resolución, podemos distinguir que en el cine espectáculo las marcas de la enunciación cinematográfica se buscan borrar y ocultar, para maximizar su condición como representación realista; mientras que en el cine crítico los rasgos enunciativos pueden estar de manifiesto, y asumir su naturaleza artificial. Ya reflexionamos a lo largo de este capítulo sobre los efectos que esto puede tener en el espectador, quien puede caer o despertar al onirismo de las imágenes fílmicas; no obstante, ¿cuáles son los rasgos peculiares del porno en este sentido? No olvidemos que estamos ante el género cinematográfico que por excelencia busca introducir al espectador en un ensueño, no sólo para que sirva como una válvula de escape al mundo cotidiano, sino en donde serán cumplidas y mostradas sus fantasías sexuales. Bajo esta premisa, la pornografía posee algunas características distintivas con respecto al resto de géneros fílmicos.

Aparte de las características mencionadas previamente, un factor determinante para conocer la configuración de la enunciación cinematográfica tiene que ver con el momento en que alguno de los personajes diegéticos mira hacia la cámara, advirtiendo la presencia del aparato de filmación y del espectador observante. Tal práctica era común en los inicios del cine, pero conforme pasó el tiempo dejó de ejercerse, ya que poco a poco el relato fílmico “empezó a desarrollar mayoritariamente historias lineales, una de cuyas condiciones exigía la creación de un mundo diegético autónomo”¹⁰⁶. Entonces se volvió más bien un ejercicio transgresor que sin duda ayudaba a diferenciar de importante manera el carácter mimético o reflexivo de una película. Es un recurso metaléptico de diversas modalidades sobre el que Genette enumera algunos ejemplos¹⁰⁷; sin embargo, su configuración y naturaleza en el porno es radicalmente distinta.

Con frecuencia, en las producciones pornográficas los actores voltean y remiten directamente a la presencia del espectador. Al contrario de lo que ha ocurrido en el resto del cine, donde esta

¹⁰⁵ André Gaudreault; François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 1995, p. 52.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁷ Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 2004, pp. 68-78.

práctica se ha atenuado, en el porno es muy común. Tengamos en mente las reiteradas secuencias en las que un actor o actriz se desvisten, tocan su cuerpo y se masturban, mientras observan seductoramente hacia el aparato de grabación; o cuando un hombre o mujer practican sexo oral a un actor y de súbito voltean a la cámara, en una mirada de complicidad.

Bajo la disertación desarrollada en los párrafos anteriores, donde mirar o no hacia el lente cinematográfico definiría mucho de la orientación mimética o reflexiva de una película, se podría concluir que todo el porno que sigue esta práctica —una amplia mayoría, de hecho— es crítico expresivo. No obstante, es menester cavilar con mayor detenimiento sobre esta característica. ¿Qué significa esa mirada en la pornografía? ¿Es realmente un rasgo crítico expresivo?



Figura 52. Fotogramas de una compilación audiovisual del sitio *19nitten.com* y de *Virtual sex with Jenna Jameson* (1999), respectivamente.

Es importante mencionar que esta meditación fue sugerida por el profesor Marcos Márquez, asesor del trabajo de tesis en turno. Tras pensarlo detenidamente, la conclusión a la que llegué es que no es una mirada reflexiva, sino que más bien, de forma paradójica, prolonga el estupor onírico de la representación cinematográfica: es una *metalepsis de naturaleza mimética*. El porno es entonces toda una excepción en cuanto a la configuración de la enunciación cinematográfica en comparación con otros géneros fílmicos.

La mirada hacia la cámara en la pornografía suele sugerir cierta seducción y perversión. El actor o actriz que se desnuda y masturba mirando hacia el lente del aparato fílmico busca mantener una relación de complicidad con el espectador. El actor se sabe visto por el público y le devuelve la mirada con la intención de excitarlo y provocarlo. “*Podrías ser tú quien me desviste*”; “*podrías ser tú quien me masturba*”, pareciera sugerir esta práctica. Ocurre lo mismo con el ejemplo del sexo oral: “*Podría éste ser tu pene, el que meto a mi boca*”.

En estas condiciones, en los productos pornográficos la mirada hacia el lente fílmico tiene la intención de estimular la excitación del espectador, incitar que caiga en la fantasía sexual. Así se prolonga el efecto de simulación del relato y el onirismo de la representación audiovisual, por lo que es más bien un rasgo espectacular, opuesto a la mirada crítico expresiva —como el ejemplo de la escena metaléptica de Ángela y Holly One— que sí tiene una pretensión disruptiva. Ante tal singularidad excepcional del género, ¿dónde radica entonces la naturaleza mimética o reflexiva del porno en la enunciación cinematográfica? Es importante desarrollar la cuestión.

Pezzella dice sobre el cine espectáculo que el lector de imágenes adquirirá la personalidad de un *voyeur*, pues ante todo podrá “mirar sin ser visto, triunfar como sujeto de la visión sobre un objeto absolutamente disponible, en último análisis, anular de modo narcisista cualquier alteridad residual”¹⁰⁸. Esta característica es especialmente enfática en la pornografía, pues frente a todos los tipos de lectores de los distintos géneros cinematográficos, el espectador porno es el *voyeur* absoluto: los actores son entes eróticos a su plena disposición, listos para satisfacer su excitación sexual y fantasías, mientras él permanece en el anonimato definitivo, complaciendo hasta el empalago su mirada. El efecto *voyeur* del que habla Pezzella nunca tuvo un alcance y dominio tan potente. Como ya notamos, ni siquiera la mirada del actor hacia la cámara romperá con el efecto mimético, sino que paradójicamente lo prolongará. Esto ocurre así en *Portrait of a call girl*, donde todas las facultades y poderes del espectador como mirón son preservadas y maximizadas, en aras de lograr la abstracción narcisista del acto sexual.

Considero que la crítico expresividad en la pornografía, en esta cuestión de la enunciación cinematográfica, radica más bien en la *actitud* de las imágenes. En *La orina y el relámpago*, por ejemplo, el público mantiene sin duda su personalidad *voyeur*, pero la diferencia sustancial es que pareciera que la película toma conciencia del acto y asume de forma decidida y convincente la situación. Es como si el filme se supiera “observado” por el ojo mirón del espectador, y antes que continuar con la simulación onírica, nos devolviera la mirada. Ante la imposibilidad de revertir la situación, expone sin descaro toda la potencialidad y perversión que guardan sus imágenes. “*Sé que me estás viendo; velo todo entonces...*”, pareciera enunciar. Y así la película nos muestra a Celia masturbándose con una cría de rata o una toma en primerísimo primer plano de la vagina de Ángela. Es la agresividad de las imágenes y lo ultra explícito como respuesta al

¹⁰⁸ Mario Pezzella, *op. cit.*, p. 77.

ensimismamiento del espectador; un rasgo reflexivo muy fuerte que el porno puede desarrollar de modo muy peculiar.

En síntesis, concluyo que la mimesis o reflexividad en el cine pornográfico, con respecto a la consciencia del espectador y la enunciación cinematográfica, está asentada en la postura del filme frente a la mirada del lector. Si la película asume una actitud “pasiva”, condescendiente y dispuesta a cumplir y preservar todos los designios y fantasías del espectador sin inmutarse ni perturbarlo, estaremos hablando de pornografía espectacular. En contraparte, si el filme se sabe *visto* y entonces adquiere una conducta activa y transgresora, aceptando el voyeurismo del espectador pero al mismo tiempo mostrando toda la potencialidad y perversión de las imágenes y referentes sexuales que la componen, será un ejemplo de pornografía crítico expresiva.

Configuración objetiva y subjetiva

En cuanto a esta característica es importante primero aclarar la dificultad y riesgo que implica usar el término “objetivo”. Como quedó claro en el apartado donde hablamos de representación mimética y reflexiva, en todos los casos, el relato cinematográfico, como construcción discursiva, es producto de un punto de vista particular, manifestado en las elecciones de filmación y montaje. Hay un gran imaginador detrás que todo lo piensa, elige y ordena. De tal forma, una producción audiovisual siempre presentará una postura subjetiva. Este pensamiento es claro y debemos tenerlo en cuenta.

En términos narratológicos formales, Jost y Gaudreault delimitan el concepto de configuración objetiva y subjetiva a la manera en que se construyen y presentan los planos del relato cinematográfico. Así, por ejemplo, la configuración objetiva se trata de la elección de un plano “relativamente ‘neutro’ que no representa el punto de vista de ‘nadie’”¹⁰⁹, mientras que la configuración subjetiva es la elección de planos que normalmente sugieren estar configurados a partir de la mirada de un personaje, en ocularización interna primaria, si usamos las definiciones narratológicas sobre el punto de vista. No obstante, la forma en que utilizaremos estos términos será distinta.

Es importante aclarar que la conceptualización no será puramente narratológica, pues no se basa enteramente en el relato. Sí, todo se determinará a partir de la suma de decisiones que se tomen

¹⁰⁹ André Gaudreault; Francois Jost, *op. cit.*, p. 66.

en cuanto a las características formales o discursivas, pero tales rasgos textuales, emanados de los análisis narratológicos y que pueden considerarse como esenciales, serán contrastados con elementos extratextuales del discurso, esto es: el autor y el entorno sociocultural en el que está inmerso. Por tal motivo es la última característica de la que se hablará para hacer la distinción espectacular y crítico expresiva.

En el anterior entendido, denominaremos como configuración objetiva a la suma de elecciones conceptuales, temáticas, estéticas y narrativas que en su totalidad procuren siempre la construcción “neutral” del discurso cinematográfico, sin dejos o evidencias que denoten la naturaleza relativa de los elementos que lo componen. Las huellas del autor no serán explícitas y la imagen conservará su ilusión como realidad objetiva. Por el contrario, en la configuración subjetiva será explícita y evidente la marca del autor, constructor del discurso cinematográfico, a partir de la integración de los componentes esenciales del relato. La banda audiovisual manifestará la espiritualidad del sujeto productor sin dejos de duda. La suma de elementos concretará la naturaleza parcial de la imagen.

Pezzella ya asoma la reflexión anterior cuando hace la diferenciación entre la espectacularidad del cine ‘narrativo’, donde “domina la ilusión de una reproducción neutral de la realidad objetiva”, y la reflexividad del cine ‘poético’, donde “asistimos a la irrupción explícita de un punto de vista subjetivo en la composición de las imágenes”¹¹⁰. Común es también ubicar esta separación con los términos de cine de género o cine de autor. Para brindarle una orientación más formal y narratológica a los conceptos, denominaremos a esta distinción como *configuración objetiva y subjetiva del relato cinematográfico*. Esta determinación condensará el carácter final espectacular o crítico expresivo de uno u otro filme.

A partir de todos los rasgos desarrollados, observamos de manera clara la distinción antes mencionada en las películas pornográficas que componen el cuerpo del presente trabajo de tesis. En *Portrait of a call girl*, las marcas del autor Graham Travis son casi imperceptibles. El montaje procura una linealidad y continuidad segura; el espacio cinematográfico no presenta distorsiones y es siempre estable; los colores son neutros, simulando de la manera más fiel posible la realidad; las tomas son planas y nunca hay lógicas narrativas que inviten al espectador a la

¹¹⁰ Mario Pezzella, *op. cit.*, p. 96.

construcción de significado de la imagen. Incluso, la elección de la música de la banda sonora se compone de piezas genéricas obtenidas de un banco virtual de melodías y efectos de sonido, principalmente para uso publicitario. Las escenas sexuales son también ordinarias: mantienen una configuración secuencial que inicia y termina casi siempre de la misma manera y que no vislumbra ningún tratamiento subjetivo sobre el coito y la sexualidad. La representación es únicamente la puesta en escena del acto sexual por el acto sexual mismo, como la mayoría de producciones abundantes en el género. A partir de los elementos constitutivos del relato, no conocemos las ideas y posturas de Graham Travis en torno a la sexualidad. *Portrait of a call girl* es una película que compone su relato en *configuración objetiva*, con tendencias claras hacia la neutralidad de la imagen, sin dejos de signos autorales.

En sentido opuesto, *La orina y el relámpago* es un filme en el que la huella autoral de los hermanos Lapiedra es explícita y contundente. El montaje es discontinuo; el espacio cinematográfico presenta curvaturas y angulaciones inestables; los colores poseen tonos agresivos que manifiestan la violencia de la propuesta temática; los rótulos introducen nuevas lógicas narrativas con los elementos del relato. El resultado es que el lector participa siempre de forma activa en la construcción del sentido de las imágenes. Las escenas pornográficas son siempre de orden transgresor y manifiestan temas e inquietudes —la muerte, la animalidad, el exceso, la religión, la drogadicción— que a los autores interesan. De tal manera las representaciones sexuales son abundantes en elementos estéticos y narrativos que en varias ocasiones son incorporaciones innovadoras en el ámbito pornográfico. La propuesta temática y conceptual invita al espectador a la reflexión sobre la naturaleza sexual del ser. En resumen, *La orina y el relámpago* es una película en *configuración subjetiva*, ya que la conjunción de los rasgos discursivos del relato concreta las ideas y posturas de los hermanos Lapiedra.

Esta última determinación sobre la configuración objetiva y subjetiva, y que al final marca de manera importante el carácter espectacular o crítico expresivo de un filme, es responsabilidad plena de sus autores, como sujetos productores del relato. El producto audiovisual, como bien cultural y forma simbólica, materializa los conceptos y nociones del ente que lo crea, aunque este proceso no ocurre siempre de manera consciente, pues el sujeto productor está inserto en el sistema social y cultural al que pertenece toda actividad humana: en una compleja retroalimentación, influencia este sistema y el sistema lo influencia a él.

Existe, de acuerdo con Acha, una dependencia tripartita condensada en el individuo, dominadora de todo proceso cultural: “los sistemas sociales adoptados por él como ciudadano, los sistémicos adquiridos como productor de bienes culturales y los individuales de su personalidad”¹¹¹. Estos tres componentes básicos, que podríamos denominar como procesos sociales, culturales y psíquicos, se interiorizan en el sujeto productor y mantienen una constante relación y pugna de intereses. El bien cultural en el que derive la creación, en este caso de un producto audiovisual, es el resultado de este complejo proceso, que principia y termina siempre en el individuo. Es importante tener este planteamiento claro y siempre en cuenta al hacer un análisis de las formas simbólicas en ciencias sociales.

Ahora bien, en el ámbito social y cultural en el que se desarrolla el individuo puede haber una serie de normas y estilemas dominantes que marquen patrones en la producción de algún tipo de bien cultural. No es que el sujeto productor tenga que seguir estos esquemas forzosamente, pero no hay duda de que jugarán un papel determinante en la decisión que tome en cuanto a la creación de su producto. Intervienen así de forma crucial los procesos socioculturales de los que hablábamos en el anterior párrafo. Conviene especificar este planteamiento en lo que respecta a las producciones pornográficas.

Rasgos generales de la configuración objetiva y subjetiva en ‘Portrait of a call girl’ y ‘La orina y el relámpago’.

No hay duda de que existen ciertos “códigos” y patrones en la creación de una película del género pornográfico. Los estudios de producción, y hasta los mismos consumidores, pueden demandar ciertos elementos y configuraciones que podrán quedar plasmados en la estructura discursiva de un filme. Ilustrativo en este sentido es el ejemplo de los *money shot*, otro nombre con el que se le denomina también a los *cum shots*, que como explicamos son la práctica sexual de eyacular sobre el rostro de un actor o actriz. De acuerdo con Steven Ziplow, un famoso e influyente productor de la industria porno en la década de los 70 y 80, “son el elemento más importante en la película [...], es el momento fílmico que la audiencia ha pagado para ver”¹¹². De

¹¹¹ Juan Acha, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, 2009, p. 88.

¹¹² Stephen Ziplow citado en Linda Williams, *Hardcore: Power, pleasure and the ‘frenzy of the visible’* [en línea], University of California Press, p. 93., Dirección URL: http://books.google.com.mx/books?id=OMa96WrLnhQC&hl=es&source=gbs_navlinks_s, [consulta: 17 de mayo de 2013].

esta práctica derivó el nombre, pues si la película no incluía esta escena, difícilmente se distribuía y vendía. Al parecer, con el paso del tiempo la norma perduró pues Ramiro Lapiedra menciona y denuncia el predominio del acto en las producciones pornográficas actuales:

El público quiere que el actor se corra en la cara de la actriz.

¿Por qué? No lo sé. Pero así es.

Lo llamamos “cum shot” o “money shot”...

¿Por qué “plano de dinero”?

Porque sin estos planos, la película no se vende.¹¹³

Seguir al pie de la letra esta práctica, por ejemplo, marcará en buena medida el perfil “neutro” y genérico en la producción de un filme, en consonancia con los estilemas discursivos abundantes en la industria, e influirá por lo tanto en la configuración del relato hacia un carácter más objetivo. La pregunta es: ¿Podemos identificar otros rasgos discursivos de este tipo en la pornografía que influyan en la configuración objetiva o subjetiva de un filme? Al menos, al contrastar las dos películas que son el objeto de los análisis narratológicos de este trabajo de tesis podemos hallar algunas pistas.

Tomemos como eje la serie de puntos que Ramiro Lapiedra denuncia como los “abyectos y absurdos códigos dentro del género para adultos” citados en el análisis narratológico de *La orina* y *el relámpago*, y que conviene recordar y consultar antes de leer la tabla comparativa que sigue. Como también observamos, estas pautas tienen un antecedente bibliográfico en el listado de elementos predominantes en la pornografía elaborado por Robert Rimmer, a partir del estudio de un amplio catálogo de películas del género. Al realizar una labor comparativa de estos lineamientos con las películas, observamos que *Portrait of a call girl* los cumple casi al pie de la letra, y por el contrario, *La orina* y *el relámpago* expone una ruptura con cada uno de ellos.

A manera de síntesis, y como rasgos y pautas que refuerzan de manera importante la configuración objetiva o subjetiva de uno y otro filme, podemos adaptar y complementar las normas que enuncian Ramiro Lapiedra y Robert Rimmer para mostrarlas en contraste, con *Portrait of a call girl* y *La orina* y *el relámpago* como prototipos:

¹¹³ Ramiro Lapiedra, *Epifanía: Un rodaje porno*, Madrid, Editorial Caminos y Cumbres, 2009, p. 79.

Características que refuerzan la configuración objetiva de <i>Portrait of a call girl</i>	Características que refuerzan la configuración subjetiva de <i>La orina y el relámpago</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Hay un total de cinco subsegmentos pornográficos en la película, en consonancia con el mínimo de cinco y máximo de ocho escenas sexuales comunes en el porno. - La duración de las escenas pornográficas es, por lo regular, de entre diez y quince minutos. El tiempo de los actos sexuales varía pero pretenden ser siempre prolongados y continuos. - Los subsegmentos pornográficos están bien diferenciados del resto de secuencias narrativas, que sólo sirven de vínculo y puente entre un episodio porno y otro. La excitación sexual que el filme busca provocar en sus espectadores está concentrada en las escenas pornográficas explícitas. - El orden de elementos narrativos que sigue el acto sexual es, primordialmente, el que sigue: inicio de flirteo sexual, estimulación oral de la actriz Jessie Andrews a un actor, penetración en distintas posiciones y, por último, eyacuación del actor o actores sobre el rostro de la actriz. - No hay música que cubra la banda sonora durante las escenas pornográficas. El desarrollo del coito y los sonidos que del acto emanan dominan la totalidad del plano sonoro. 	<ul style="list-style-type: none"> - Los segmentos pornográficos están integrados en el desarrollo de los capítulos, por lo que es difícil realizar su división y distinción. No hay una regla y cantidad estricta en cuanto a las escenas sexuales que incluye. - No hay una duración precisa de las escenas pornográficas, pues son reducidas o prolongadas de manera variable. A su vez, rompen con la continuidad espacial y temporal progresiva del acto sexual. - La incorporación de los segmentos pornográficos al relato marco es homogénea, pues la propuesta temática y conceptual del filme, que igual pretenderá estimular la excitación sexual de sus espectadores, se halla en la generalidad del relato marco y no sólo en los actos pornográficos explícitos. - No hay un orden de elementos narrativos rígido que sigan los actos pornográficos. Las dinámicas sexuales en las secuencias pornográficas son múltiples y de una configuración temporal y espacial disruptiva e irregular. - En ciertos segmentos pornográficos hay música que cubre el plano auditivo, aunque no es ninguna regla. En algunos segmentos de los actos sexuales incluso la banda sonora se silencia en totalidad.

Es importante precisar que estos elementos comparativos sólo se están aplicando entre una película y la otra. Por lo tanto, no determinan una generalidad ajustable a todo el ámbito de la industria. Sin embargo, cabe también apuntar que la comparación se realizó a partir de las

observaciones de Ramiro Lapiedra y de Robert Rimmer, el primero con una amplia experiencia en la industria y el segundo autor de un extenso estudio sobre las producciones del género. En este sentido, las pautas establecidas en el cuadro anterior pueden marcar ciertas generalidades y rasgos de la configuración objetiva y subjetiva en la pornografía, sobre las que se puede aún estudiar, ampliar y profundizar; dicha tarea trasciende los alcances de este trabajo de tesis pero sin duda sería una labor interesante para realizar en el futuro.

Con la diferenciación entre la configuración objetiva y subjetiva en el relato cinematográfico, y su aplicación en el género pornográfico, concluimos la serie de rasgos enunciados para diferenciar el carácter crítico expresivo del espectacular en el cine, a partir de los fundamentos que desarrolla Pezzella. Esta labor pretendió sentar ciertas características y componentes a partir de términos narratológicos para discernir, de manera distinguible y clara, sobre el perfil mimético y reflexivo de un filme, y que como mencionamos, el lector a su vez podrá complementar, expandir y corregir.

Apuntes finales sobre la distinción espectacular y crítico expresiva

Como conclusión del capítulo, me gustaría hacer algunas puntualizaciones y aclaraciones sobre la naturaleza de la distinción espectacular y crítico expresiva cinematográfica. Todas las características expuestas se encuentran mezcladas profusamente en un filme, y nos corresponde a nosotros acercarnos con un ojo crítico para definir si tal o cual rasgo es de naturaleza mimética o reflexiva. En ese entendido, las categorías desarrolladas en este capítulo funcionan a manera de patrones y sugerencias.

Es decir, no toda interrupción de los niveles narrativos es crítico expresiva, ni todo montaje que simule una continuidad narrativa lineal es espectacular. Por exponer un caso, de orientarnos rígidamente por los códigos que expone Pezzella, no habiéramos podido discernir que en el porno la acción de mirar a la cámara por parte de un personaje intradiegetico (hacer evidente la enunciación cinematográfica) es más bien un rasgo que prolonga el estupor mágico del cine espectáculo, en vez de ser una mirada “crítica” que rompa con la fantasía mimética de la representación.

Ocurre también que un filme puede presentar rasgos miméticos y reflexivos al mismo tiempo, en una mezcla homogénea. En toda la historia del cine las representaciones cinematográficas que

podríamos denominar como espectaculares o crítico expresivas se han influido las unas a las otras, creando hibridaciones. A través de una explicación muy detallada, por ejemplo, François Albera ya menciona cómo el cine de vanguardia de los años 20, predominantemente surrealista, influyó en el cine “narrativo comercial”, y con el paso del tiempo este último incorporó a su configuración visual las escenas de sueños y de embriaguez, o las secuencias de recapitulación y explicación, que en un principio habían surgido en los experimentos surrealistas¹¹⁴.

Esto es así porque, como lo observamos en el apartado concerniente a la configuración objetiva y subjetiva, las formas simbólicas son producidas por individuos insertos en un sistema sociocultural de continuos cambios donde los elementos y valores estéticos se combinan indistintamente. El sistema influye en los individuos y los individuos en el sistema.

El presente trabajo de tesis se centró en el análisis formal y discursivo de dos muestras de cine pornográfico y, por tal motivo, representa un estudio enfocado en las características estructurales de la producción de una forma simbólica; no obstante, es vital recordar que estos bienes culturales también cumplen con las actividades de distribución y consumo, completando un circuito tripartito que, de acuerdo con Acha, “cubre la totalidad completa de cualquier ciencia, tecnología o sistema estético”¹¹⁵.

La distribución no sólo es el conjunto de actividades puestas en marcha para poner en circulación las formas simbólicas, sino que también determina los medios materiales e intelectuales en que se producen y distribuyen, hasta el grado de crear nuevas necesidades estéticas y valores de uso (el caso de los *money shot*, que suelen demandar los estudios pornográficos y el público por igual, ilustra sin duda este punto).

En el consumo, por otra parte, intervinimos nosotros, reintérpretes y consumidores de todo bien cultural. Como individuos insertos en el mismo sistema sociocultural del sujeto productor —de hecho podemos ser las dos cosas a la vez—, tenemos nuestros propios esquemas psíquicos, sociales y culturales, que al final determinarán la lectura y apropiación que le demos a los

¹¹⁴ François Albera, *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires, Manantial, Colección Texturas, 2009, pp. 140-141.

¹¹⁵ Juan Acha, *op. cit.*, p. 15.

productos culturales. En este sentido, las formas simbólicas son “una estructura de posibilidades que son concretadas por el lector en función de su capacidad y experiencia”¹¹⁶.

El cine espectáculo podrá buscar la fascinación mimética en el espectador y el cine crítico expresivo demandar una postura activa en la interpretación y construcción de sentido de la imagen fílmica pero, a final de cuentas, todo dependerá de nuestra competencia como lectores. Por tal motivo es menester identificar los elementos estructurales de un relato cinematográfico y pensar detenidamente qué significan y cuál es su naturaleza. Asumir esta postura crítica nos llevará a completar las potencialidades que pueda ofrecer toda forma simbólica.

¹¹⁶ Marcos Márquez <marcosatrida@gmail.com>, en respuesta a “Juan Acha lo complicó todo”, remitente: Antonio Romero <antonimo.romero@gmail.com>, [en línea], 9 de junio de 2013, [consulta: 14 de junio de 2013], archivo del mensaje: antonimo.romero@gmail.com.

Conclusiones

Los análisis narratológicos de *Portrait of a call girl* y *La orina y el relámpago* y la respectiva categorización de las películas —en cuanto a cine espectacular y cine crítico expresivo— consistió en una labor de investigación y conceptualización que procuró romper con la idea prevaleciente de que la pornografía carece de rasgos estéticos y narrativos pertinentes para su consideración y estudio desde las ciencias sociales. Ante tal supuesto, se hallaron una diversidad de elementos constitutivos que comprueban el valor académico y la complejidad como forma simbólica y cultural del cine pornográfico.

A manera de recapitulación, en el primer apartado de la tesis definimos rasgos como la continuidad e identidad espacio temporal de las escenas sexuales en el porno, que procuran siempre mostrar los actos eróticos íntegros para satisfacer al espectador; el trucaje del espacio y la temporalidad narrativa del montaje que permite insertar planos genéricos de cuerpos anónimos con el objeto de prolongar, suspender o modificar el desarrollo del relato; y la dualidad en la configuración documentalizante y ficcionalizante en los filmes del género, que deben ser una ficción que apele a las fantasías eróticas de sus lectores al mismo tiempo que un documental fisiológico lo más fidedigno posible de un acto sexual. Todas estas peculiaridades del modo, tiempo y voz del relato porno son estructuras complejas que no ubicamos en otros géneros cinematográficos y sobre las que aún se puede profundizar.

Por otra parte, el análisis narratológico de *La orina y el relámpago* develó configuraciones estructurales que se oponen a las convenciones usuales del porno, en una muestra contundente de la amplia variedad de producciones que podemos descubrir en un género supuestamente monotemático y repetitivo. De entre las características desarrolladas, cabe destacar el uso de figuras como el ritmo narrativo de sumario y el encabalgamiento temporal que cortan abruptamente el desarrollo de las escenas eróticas; la experimentación con variadas e imaginativas dinámicas sexuales, más allá del coito que suele dominar el espectro de las películas porno; o el empleo reflexivo de elementos narrativos como acronías, metalepsis e intertítulos que juegan con la lógica de la diégesis e invitan activamente al espectador a la construcción del significado de la imagen.

En el tercer capítulo, se sintetizaron todos los componentes esenciales emanados de los análisis narratológicos de las películas y se usaron como muestra de su respectivo carácter espectacular y crítico expresivo. Este ejercicio trazó un vínculo entre los términos narratológicos de Genette y la propuesta estética de Pezzella, al mismo tiempo que permitió la denominación y catalogación de varias características que pueden ayudar al lector a distinguir los rasgos miméticos y reflexivos de una película, no solamente pornográfica sino de cualquier género. Sumados todos estos esfuerzos, considero que el trabajo de tesis cumplió con los objetivos trazados en su planteamiento, pues demostró que la pornografía puede ser un interesante y complejo género, con sus propias reglas y configuraciones, para ser estudiado y considerado desde el ámbito de las Ciencias de la Comunicación.

A su vez, el rumbo de la investigación estimuló diversos pensamientos e inquietudes que por lo pronto trascienden los límites del trabajo de tesis, pero que valdría la pena retomar en un futuro. La conceptualización de una *narratología teológica* y una *narratología filosófica* es una cuestión que apenas se sugirió pero que sin duda se podría desarrollar con mayor detenimiento y profundidad.

La expansión de las categorías estéticas y narratológicas de la mimesis y reflexividad en el cine queda como una otra tarea pendiente, pues hay toda una serie de rasgos, más allá de los mencionados en este trabajo, que aún se puede enlistar y describir. Por sólo mencionar unos ejemplos, hay elementos como la transtextualidad —la relación que establece un texto con otros textos— o la puesta en abismo —la imbricación de una narración dentro de otra narración— que merecerían ser consideradas y desarrolladas en la distinción mimética y reflexiva. Con toda seguridad hay más componentes aún no conceptualizados que surgirían a partir de la investigación. Con esta intención en mente, se podría construir una amplia clasificación de modalidades, rasgos y categorías que por lo pronto podríamos agrupar dentro de una *narratología de la mimesis y reflexividad cinematográfica*.

Sobre esta cuestión, cabe apuntar que así como ubicamos la existencia de *metalepsis miméticas*, en oposición a las *reflexivas*, seguramente otras categorías descritas, que en un principio podríamos pensar que sólo son muestras de rasgos espectaculares o crítico expresivos, también pueden cumplir con los dos perfiles a la vez. Como en cualquier investigación, todo se

complejiza conforme progresa el estudio y el desarrollo de las clasificaciones. Por tal motivo es importante mantener una mirada crítica y un juicio amplio en nuestras interpretaciones.

En otro sentido, quedó la pretensión de desarrollar un estudio más holístico de la pornografía como forma simbólica. Este trabajo representó un análisis formal o discursivo del relato porno, pero sería pertinente realizar una investigación que profundice sobre el contexto sociohistórico y la forma en que se distribuye y consume el cine pornográfico.

En el aspecto social e histórico, los análisis narratológicos de *Portrait of a call girl* y *La orina y el relámpago* ya asomaron algunos rumbos interesantes. Observamos la existencia de códigos y patrones que asientan algunas “reglas” sobre la forma en que debe ser producida una película porno. Tales puntos los desarrolla Robert Himmer en su catálogo de cánones y dinámicas comunes en el cine del género, los explica también Stephen Ziplow en su guía para producir una película pornográfica, y de cierta manera los confirma la denuncia que hace Ramiro Lapiedra de los “abyectos y absurdos códigos en el género para adultos”. La pregunta es: ¿cómo surgieron y se desarrollaron estas pautas y normas?

Haría falta hacer una revisión histórica sobre la forma en que creció y se consolidó la industria pornográfica; comprender el desarrollo que siguieron los grandes estudios del género que ahora controlan el mercado y mueven millones de dólares alrededor del mundo, y que de cierta forma detentan y preservan estos códigos.

El trabajo de investigación también sugirió que la configuración discursiva de una forma simbólica como mimesis o reflexividad puede determinar su distribución y consumo. El caso de los *money shot* desarrollado en el tercer capítulo es un buen ejemplo. Un filme como *Portrait of a call girl*, que cumple con este requisito estructural, se distribuye ampliamente y es financiado por un poderoso estudio pornográfico; mientras que una película como *La orina y el relámpago*, que se opone a ciertos estilemas comunes en la construcción de los relatos porno, se distribuye en menor medida por un estudio independiente, con un limitado poder de circulación comercial. ¿En qué medida se determina esto? Luego, por supuesto, tenemos el factor del público, que torna más complejo el asunto, por lo que sería necesario un estudio de recepción de producciones pornográficas que aclare este punto.

Es de hecho pertinente una reflexión sobre los rasgos miméticos y reflexivos en sí mismos: ¿por qué son como son? En primera instancia la pregunta podría parecer absurda pero encierra reflexiones interesantes. ¿Quién determina el carácter espectacular y crítico expresivo de un filme pornográfico? ¿Los productores, el circuito comercial, los consumidores? ¿Todo; en qué medida? Ya producida la forma simbólica, sea de carácter mimético o reflexivo. ¿Cómo influye su configuración en la forma en que será distribuida? ¿Cómo se las apropia el público?

Con un estudio así se podrían expandir las funciones y tipificaciones de la pornografía. Hasta el momento, estimular la excitación sexual se considera como el propósito central de toda imagen pornográfica, no obstante, seguramente no puede ni debe ser el único posible. Una corriente como el *postporno* está realizando avances considerables en esta reflexión. El pacto que el relato pornográfico establece con sus lectores puede ser más variado, y así como incita la excitación, con toda seguridad también puede disgustar, perturbar, hacer reflexionar, cuestionar o satirizar con la gama de valores sexuales de manera explícita. La concepción de todo aquello que entendemos por “pornográfico” es un debate prolífico y abierto.

Una investigación de ese tipo requería de un estudio multidisciplinario, donde se consideren diversas teorías, perspectivas y metodologías, realizable quizás de forma más clara y eficiente a partir de una labor grupal. Queda abierta la cuestión con el objeto de que los interesados en el tema construyamos esta reflexión e investigación.

En síntesis, el cine pornográfico demostró ser un nicho cultural con amplios valores y elementos estéticos y narrativos, digno de ser considerado por las ciencias sociales como objeto de análisis y estudio. Espero la investigación desarrollada sirva al lector y funcione como una pequeña contribución para impulsar el debate y reflexión dentro de las aulas universitarias acerca del paradójico y complejo universo de la pornografía.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Acha, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, 2009.
- Acha, Juan, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, 1999.
- Albera, Francois, *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires, Manantial, Colección Texturas, 2009.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.
- Bataille, George, *El erotismo*, Ciudad de México, Tusquets, 2007.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.
- Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.
- Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, Colección: Palabra Crítica, 1989.
- Genette, Gérard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 2004.
- Gombrich, Ernst, *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Editorial Debate, 2000.
- Gubern, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Gubern, Román, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Hadjinicolaou, Nicos, *La producción artística frente a sus significados*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1981.

- Jost, Francois; Gaudreault, André, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Lapiedra, Ramiro, *Amor, alcohol y coca*, Madrid, Entrelínea Editores, 2011.
- Lapiedra, Ramiro, *El arte de la autodestrucción*, Barcelona, 2012.
- Lapiedra, Ramiro, *Epifanía: un rodaje porno*, Madrid, Editorial Caminos y Cumbres, 2009.
- Marcos Márquez y Angélica Carrillo, “La Gioconda en México”, en: Lourdes Romero coord., *Espejismos de papel. La realidad periodística*, Seminario de Periodismo, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2006, pp. 15-48.
- Marcos Márquez, “Acerca del significado de las imágenes periodísticas”, en: Lourdes Romero coord., *Espejismos mediáticos. Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*, Seminario de Periodismo, UNAM / Sitesa, México, 2009, pp. 39-55.
- Neira Piñeiro, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco/Libros, Colección: Perspectivas, 2003.
- Pezzella, Mario, *Estética del cine*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004.
- Rimmer, Robert, *The X-Rated Videotape Guide*, Nueva York, Arlington House, 1984.
- Romero, Lourdes, *La realidad construida en el periodismo: reflexiones teóricas*, Ciudad de México, Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006.
- Salanova, Marisol, *Origen de la iconografía BDSM en la estética postporno*, Tesis de Máster en Producción Artística, Universitat Politècnica de Valencia, 2011.
- Salanova, Marisol, *Postpornografía*, Barcelona, Editorial Sigueleyendo, 2012.
- Thompson, John B., *Ideología y cultura moderna*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- Wölfflin, Heinrich, *Reflexiones sobre la historia del arte*, Barcelona, Ediciones Península, 1988.

Documentos digitales

—Adorno, Theodor; Horkheimer, Max, *Dialéctica del Iluminismo* [en línea], Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Dirección URL:

http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia_y_humanidades/a20021241549iluminismo_adorno.pdf, [consulta: 15 de mayo de 2013].

—Amis, Martin, “A rough trade: Martin Amis reports from the high risk, increasingly violent world of the pornography industry”, [en línea], Reino Unido, *guardian.co.uk*, 17 de marzo de 2001, Dirección URL: <http://www.guardian.co.uk/books/2001/mar/17/society.martinamis1>, [consulta: 24 de febrero de 2013].

—Figari, Carlos Eduardo, “Placeres a la carta: consumo de pornografía y constitución de géneros”, [En línea], México, *La ventana. Revista de estudios de género*, julio de 2008, Dirección URL:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000100007, [consulta: 12 de enero de 2013].

—Hü, Paula, “Entrevista a Ramiro Lapiedra: ‘Sin conciencia de mal no puede haber erotismo’”, [en línea], España, *lapazmundial.com*, 12 de marzo de 2002, Dirección URL:

<http://www.lapazmundial.com/blog/2012/03/12/entrevista-a-ramiro-lapiedra-sin-conciencia-de-mal-no-puede-haber-erotismo/>, [consulta: 03 de marzo de 2013].

—Internet Adult Film Database para la obtención de fichas filmográficas de películas y actores pornográficos, [en línea], Estados Unidos, *iafd.com*, Dirección URL: <http://www.iafd.com/>. [consulta: de enero a julio de 2013].

—Jardin, Xení, “Fix for Japan Pop-Culture Addicts”, [en línea], Estados Unidos, *wired.com*, 04 de diciembre de 2004, Dirección URL:

<http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/2004/04/63009?currentPage=2>, [consulta: 1 de marzo de 2013].

—Lantigua, Isabel F., “Cine X sin condón”, [en línea], España, *elmundo.es*, 2 de junio de 2007, Dirección URL:

<http://www.elmundo.es/elmundosalud/2007/07/02/hepatitissida/1183359937.html>, [consulta: 26 febrero de 2013].

—Lapiedra, Ramiro, *El arte de la autodestrucción*, [en línea], España, libro digital disponible gratuitamente en su blog, 2012, Dirección URL:

<http://librosramirolapiedra.blogspot.mx/2012/05/descarga-gratis-el-arte-de-la.html>, [consulta: 1 de abril de 2013].

—Membra, Javier “Holly One, estrella porno del cabaré Bagdad de Barcelona, [en línea], *elmundo.es*, 11 de septiembre de 2006, Dirección URL: <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/09/10/obituarios/1157888985.html>, [consulta: 21 de abril de 2013].

—Ponante, Gram, “You need to watch Portrait of a Call Girl, [en línea], Estados Unidos, *fleshbot.com*, 9 de septiembre de 2011, Dirección URL: <http://straight.fleshbot.com/5838575/you-need-to-watch-quotportrait-of-a-call-girlquot>, [consulta: 23 de febrero de 2013].

—S/a, “La industria del cine porno en EEUU, paralizada tras detectarse dos casos de sida”, [en línea], España, *El País.com*, 16 de abril de 2004, Dirección URL: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2004/04/16/actualidad/1082066402_850215.html. [consulta: 26 de febrero de 2013].

—Williams, Linda, *Hardcore: Power, pleasure and the 'frenzy of the visible*, [en línea], University of California Press, Dirección URL: http://books.google.com.mx/books?id=OMa96WrLnhQC&hl=es&source=gbs_navlinks_s. [consulta: 25 de marzo de 2013].

Películas

—*A History of the Blue Movie*, Alex de Renzy, Graffiti Productions/Sherpix, Inc., EUA, 1970, 116 min.

—*Behind the Green Door*, Artie y Jim Mitchell, Mitchell Brothers Film, EUA, 1972, 72 min.

—*Cumback Pussy 25*, Dion Giarusso, Elegant Angel, EUA, 1999, 140 min.

—*Compulsión*, Ramiro y Pablo Lapiedra, Channel Privee, España, 2003, 95 min.

—*Deep Throat*, Jerry Gerard, Bryanston Pictures, EUA, 1972, 71 min.

—*Delirio y Carne*, Ramiro y Pablo Lapiedra, Elephant Channel, España, 2002, 94 min.

—*El Aleluya*, Ramiro y Pablo Lapiedra, España, 1999, 10 min.

—*Inside Deep Throat*, Fenton Bailey y Randy Barbato, HBO Documentary Films, EUA, 2005, 89 min.

—*La orina y el relámpago*, Ramiro y Pablo Lapiedra, r.p lapiedrafilms s.l., España, 2004, 60 min.

—*Las lágrimas de Eros*, Ramiro y Pablo Lapiedra, Channel Privé, España, 2003, 116 min.

—*Las muecas de lo absoluto*, Ramiro y Pablo, Lapiedra, Videomax, España, 1997, 10 min.

—*Mona the Virgyn Nymph*, Michael Benveniste y Howard Ziehm, Graffiti Productions/Sherpix, Inc., EUA, 1970, 71 min.

—*Portrait of a Call Girl*, Graham Travis, Elegant Angel, EUA, 2011, 148 min.

—*Santa Agonía*, Ramiro y Pablo Lapiedra, Centre d'Estudis Cinematografics de Catalunya, España, 2002, 10 min.

—*Woodman Castings X 1: Anal Virgins*, Pierre Woodman, Private, EUA, 1997, 82 min.

México, D.F.
2013

