

Una lectura postpornográfica de Roberto Bolaño: escritura, feminismo y postcolonialismo

JOSUÉ HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen

La proliferación de movimientos críticos y creativos postporno, que reivindican la representación de las sexualidades disidentes bajo una nueva perspectiva feminista, *queer* y transgénero, proporcionan herramientas de análisis para repensar las producciones pornográficas literarias y audiovisuales pretéritas, así como para reformular las actuales. En esta línea de investigación intermedial, entre el cine y la literatura, se plantea una aproximación a la obra del escritor chileno Roberto Bolaño que permita discernir si se le puede considerar un autor postporno emparentado con la Edad Dorada del cine pornográfico de los años 70 y 80. Se estudiarán dos de sus relatos y una novela: “Joanna Silvestri”, del que se hará una lectura de género que problematiza el papel de la mujer dentro de una industria eminentemente heteronormativa, obsesionada con representar la eyaculación masculina; “Prefiguración de Lalo Cura”, analizada bajo una perspectiva postcolonial de apropiación de los cuerpos subalternos concebidos como territorios geográficos, y *Una novelita lumpen*, en el ámbito de la pedagogía del porno. Los hallazgos resultantes permiten establecer que efectivamente Roberto Bolaño puede considerarse un autor postporno al trasladar las propuestas narrativas del cine porno de la Edad Dorada a su propio proyecto literario, con una intención crítica feminista y postcolonial.

Palabras clave: postporno, feminismo, postcolonialismo, pornopedagogía, Roberto Bolaño

Abstract

The proliferation of critical and creative post-porn movements, which vindicate the representation of dissident sexualities under a new feminist, queer and transgender perspective, provide tools of analysis to rethink past literary and audiovisual pornographic productions, as well as to reformulate current ones. In this line of intermediate research, between cinema and literature, an approach to the work of Chilean writer Roberto Bolaño is proposed that will allow us to discern whether he can be considered a post-porn author related to the Golden Age of pornographic cinema in the 1970s and 1980s. Two of his stories and a novel will be studied: “Joanna Silvestri”, from which a gender reading will be made that problematizes the role of women within an eminently heteronormative industry, obsessed with representing male ejaculation; “Prefiguración de Lalo Cura”, analyzed under a postcolonial perspective of appropriation of subaltern bodies conceived as geographical territories, and *Una novelita lumpen*, in the field of porn pedagogy. The resulting findings make it possible to establish that Roberto Bolaño can indeed be considered a post-porn author by translating the narrative proposals of the Golden Age porn films into his own literary project, with a feminist and post-colonial critical intention.

Keywords: postporn, feminism, postcolonialism, porn pedagogy, Roberto Bolaño

1 La “revuelta en la sala de montaje donde se construye el deseo”

En las últimas décadas, la irrupción de numerosas aproximaciones críticas y, en muchos casos, combativas, sobre todo desde los movimientos feministas, *queer* y transgénero hacia la pornografía no se ha limitado al plano académico, sino que ha

pasado a la acción. Esta nueva toma de conciencia ha propiciado la aparición de la etiqueta postporno junto a nuevas y estimulantes lecturas del cine pornográfico como texto, pretexto o subtexto. Los estudios resultantes, como apuntan Acosta y Milano, “proveen numerosos instrumentos para pensar la puesta en imagen del sexo explícito, las modulaciones del erotismo, la variación de los placeres o la visibilidad del cuerpo y la genitalidad” (Acosta y Milano 2018: 460).¹

Según Kendrick en *The Secret Museum* (1987), los orígenes de la pornografía como término se remontan al siglo XVIII con el hallazgo en las ruinas de Pompeya “de un conjunto de imágenes, frescos, mosaicos y esculturas que representan prácticas corporales y de debate acerca de la posibilidad o imposibilidad de que sean vistos”. A propósito de esta discusión el historiador de arte alemán Carl Otto Müller acuñaría la misma palabra “pornografía”, del griego *porno-grafei*, “pintura de prostitutas, escritura de la vida de las prostitutas” (Preciado 2008: 43).

En el terreno audiovisual, se puede afirmar que la pornografía es consustancial a la misma invención de la fotografía y, posteriormente, del cine. No en vano afirma Paul B. Preciado que la sexualidad “se parece al cine” y enfatiza que el montaje privado que nuestro deseo hace “de fragmentos de espacio-tiempo, cambios abruptos de plano, secuencias a contraluz, primerísimos planos, planos en picado y nadir, planos cenitales, zooms, voces en off” de que se compone nuestra sexualidad, encuentra una correspondencia “colectiva, pública y política” en las salas de montaje de la industria pornográfica (Preciado 2015). Se inicia así, casi de inmediato, la grabación y comercialización clandestina de cortometrajes cuya única aspiración era reproducir el acto sexual explícito, sin mayores ambiciones narrativas más allá del vestuario y una elemental puesta en escena que podía partir de un chiste o una anécdota. Se trata de los *stag films*, cada vez más ambiciosos y elaborados conforme pasaba el tiempo. La clandestinidad, empero, se mantuvo hasta los años 70.

A partir de la década de los 70, coincidiendo con un clima de tolerancia favorable y una mayor laxitud en el régimen de exhibición, se produce la singularidad. Las películas pornográficas pasaron a proyectarse en grandes salas X. Sería precisamente este factor, el del régimen legal de exhibición en Estados Unidos, el que desencadenó un cambio sustancial en el cine pornográfico, que pasa a convertirse de la noche a la mañana en toda una industria. Para justificar este nuevo estatus, así como el interés general y artístico que la nueva legislación demandaba, las productoras alargaron el metraje de sus cintas, equiparándolas al estándar de los largometrajes comerciales al uso. Y, para ello, comenzaron a desarrollar una narración, es decir, la historia que justificase en última instancia las escenas de sexo explícito que, en el fondo, habrían de seguir definiendo el género. En definitiva, “el recurso del argumento y los personajes en el cine porno fue más una necesidad de

¹ Para hacerse una idea de la eclosión de artistas, autores y estudios vinculados al postporno se recomienda leer la valiosa genealogía de Paul B. Preciado (2008, 2015), el artículo introductorio de Acosta y Milano (2018), así como las introducciones a sus respectivos trabajos por parte de Giménez Gatto (2007) y Martín Sanz (2018).

orden técnico y político que una aspiración natural del género” (Mendíbil Blanco, García García y García Guardia 2017: 158-159).

Son los albores de la así llamada Edad de Oro del porno, que abarcará las últimas décadas del siglo XX y tendrá sus propios estrenos en salas, atraerá a un público masivo y contará con un *star system* propio, entre quienes brillarán actores y actrices míticas como Linda Lovelace, Marilyn Chambers y John Holmes.

A mediados de los ochenta, al mismo tiempo que la recién nacida industria pornográfica atrae el interés de la crítica, afloran los primeros enfoques postporno. También en esa misma década, la irrupción del formato de reproducción doméstico del vídeo y la enfermedad del SIDA, entre otros factores, precipitaron el declive de este período dorado, rebajando las ambiciones presupuestarias y artísticas, en un proceso que llega hasta nuestros días con la difusión en *streaming* por internet.

En ese contexto, el postporno va a nacer fuertemente ligado a los movimientos políticos y artísticos de la época, tales como el punk anticapitalista, el feminismo transgresor o la crítica postcolonial, una filiación que va a determinar de forma decisiva su devenir y a generar intensos debates que se mantienen vigentes en la actualidad. En este sentido, el postporno viene a cuestionar, por una parte, la visión heteronormativa y falocéntrica del porno *mainstream* hegemónico y, por otra, la representación de los cuerpos y las sexualidades como territorios en disputa.

Los movimientos feministas que orbitan alrededor del postporno no siempre han coincidido en su punto de vista sobre el género y la industria. El feminismo antiporno, el feminismo pro sexo o anticensura y el porno para parejas confluyen e influyen en última instancia en el movimiento postporno, que se caracteriza por entender la pornografía como un vehículo de reivindicación y representación de todos aquellos colectivos tradicionalmente eclipsados o relegados por las inercias patriarcales heterocissexuales de la industria: los colectivos feministas, *queer* y transgénero, entre otros. La dominación heteropatriarcal del género ha sido tan aplastante que es posible hablar de un “porno ortodoxo” e incluso de una gramática tan encorsetada, tan repetida, que algunos autores han encontrado cierto consenso al delimitar un “orden canónico” de las escenas de sexo explícito en la mayoría de los títulos, que sería, con variaciones, como sigue: masturbación, sexo oral, sexo heterosexual, segmento lésbico y, por último, un trío o una orgía con posibilidad de sexo anal (Acosta y Milano 2018: 164-165).

De su militancia es posible rastrear un considerable catálogo de conquistas: los estudios académicos pioneros de Linda Williams como *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (1989) o, ya en el ámbito hispánico, de Roman Gubern como *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (1989); las películas “fuera de la lógica heterocissexual” de Anne Sprinkle y Erika Lust; la filosofía del “hazlo tú misma” (*Do It Yourself*–DIY–); el pornoterrorismo de Diana J. Torres, que “elabora una metáfora de una pornografía terrorista en la que lo agresivo, lo radical, lo grotesco y lo terrorífico son el vehículo desde el que atacar cuestiones como la violencia de género, la represión sexual o la homofobia” (Martín Sanz 2018: 345); o los “injertos pornográficos” en títulos del cine de autor del

Movimiento Dogma como *Los idiotas* (1998, Lars von Trier) (Acosta y Milano 2018: 462).

No solo es posible hablar de conquistas en el terreno audiovisual, sino también en el ámbito académico, a través de los numerosos estudios críticos que aportan conceptos de gran valor como el señalado hiperrealismo del lenguaje pornográfico del que habla Baudrillard, para quien “el porno añade una dimensión al espacio del sexo, lo más real que lo real”, en un exceso que paradójicamente anula la propia realidad “por el efecto del zoom anatómico” (Baudrillard 1981: 32-33), o como el lenguaje de la crudeza para Barthes, vinculado a las obras literarias del Marqués de Sade, cuando sostiene que “las imposibilidades del referente”, dado el carácter fabuloso e imposible de las narraciones de Sade, “se convierten en posibilidades del discurso” (citado por Mendibil Blanco, García García y García Guardia 2017: 162). Así lo aprecia igualmente Susan Sontag cuando apunta que “Sade parece representar mejor los principales convencionalismos de la ficción pornográfica” (citado por Mendibil Blanco, García García y García Guardia 2017: 161). Estos lazos literarios en clave postporno propician acercamientos interdisciplinarios entre literatura y cine, en la medida en que aportan las herramientas conceptuales necesarias para ello.

Con todo, tal como advierte Paul B. Preciado, el postporno no es una estética, sino “un ejercicio de reapropiación de las tecnologías de producción de la sexualidad”, y sus frutos audiovisuales son “el archivo vivo de las sexualidades en resistencia frente al porno de Estado, el porno de papá y mamá, el porno colonial, el porno del cuerpo normalizado. Es la revuelta en la sala de montaje donde se construye el deseo” (Preciado 2015).

2 Estrella distante, punto de partida

La perspectiva postpornográfica, tanto en su vertiente feminista como postcolonial, nos permite un acercamiento crítico a determinados textos del corpus narrativo del escritor chileno Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953–Barcelona, 2003). Concretamente se analizarán los relatos “Joanna Silvestri” y “Prefiguración de Lalo Cura”, cuya historia transcurre en los entresijos de la industria pornográfica, si bien de signo opuesto. A este análisis le seguirá una incursión en *Una novelita lumpen* para tratar algunos aspectos de la pedagogía del porno. Sin embargo, el verdadero punto de partida será otra novela, *Estrella distante*, donde encontramos al personaje de Abel Romero, detective chileno que sigue la pista por Europa de un compatriota poeta, militar y asesino, Alberto Ruiz-Tagle, reconvertido supuestamente en camarógrafo de películas pornográficas bajo el *alter ego* R. P. English. El detective, en el transcurso de sus pesquisas, entrevista a una actriz porno llamada Joanna Silvestri que se encuentra en una clínica de Nîmes, Francia. Silvestri aporta a la investigación un vago recuerdo de English, una contribución insignificante para la actriz, pero crucial para el detective, en la medida en que le confirma la misma existencia del misterioso cámara, hasta ese momento una mera conjetura. No es la única aportación de Silvestri, ya que produce igualmente una honda impresión en Romero. Será precisamente esta impronta la que ejercerá un fuerte contraste con el

relato titulado “Joanna Silvestri”, que se publica un año después que *Estrella distante* en el libro *Llamadas telefónicas*, y en el que la actriz porno toma la palabra para ofrecer su propio punto de vista no solo sobre el detective que la interroga sino sobre sí misma.

El relato que ambos narradores ofrecen del mismo episodio –por un lado, el detective Romero de *Estrella distante* y, por el otro, la actriz porno Silvestri en “Joanna Silvestri”– resulta, cuanto menos, dispar. El detective se encuentra con una mujer enferma en fase terminal, de una belleza excepcional, a la que percibe con una sensación de amenaza latente. La huella que deja en su memoria, en todo caso, parece indeleble. El encuentro con Romero para la actriz resulta, en cambio, poco menos que anecdótico, si bien le permite recordar un episodio trascendental de su pasado: “1990, el mejor año de mi vida” (Bolaño 1997: 160). Semejante divergencia, junto con la profesión que desempeña la protagonista, posibilita una lectura en clave postporno sobre el lugar de la mujer como objeto de deseo en la novela *Estrella distante* y como sujeto actante en el relato “Joanna Silvestri”.

El detective, en su descripción de la actriz, se deshace en términos elogiosos, cuando no directamente comparativos y superlativos: “una preciosidad”, “la mujer más bonita, se lo prometo, que he visto en mi vida”, “la más buena moza”, “ante la que había que sacarse el sombrero” (Bolaño 1996b: 134).

Jaleado por su interlocutor, el narrador de *Estrella distante*, Romero continúa con su descripción de Silvestri:

Rubia, alta, con una mirada que lo devolvía a uno a la infancia. Mirada de terciopelo, con destellos de tristeza y decisión. Además, tenía huesos magníficos y piel muy blanca, con ese matiz oliváceo que sea da en abundancia en el Mediterráneo. Una mujer para soñar despierto, pero también para vivir y para compartir apuros y malos ratos. Lo certificaban, dijo Romero, sus huesos, su piel, su mirada sabia. Nunca la vi levantada, pero me imagino que debía ser como una reina. (Bolaño 1996b: 134-135)

Su entusiasmo, que no pasa desapercibido para la actriz, contrasta con la escueta precisión que ella le dedica al detective: “rata vieja” (Bolaño 1997: 159). Una parquedad que revela toneladas de experiencia y desinterés por el hombre, un desinterés no exento, en cualquier caso, de compasión por la persona: “pero este hombre es bueno y no quiero hacerle daño y por lo tanto me quedo callada” (Bolaño 1997: 174). En todo caso, llama poderosamente la atención que Romero ponga un empeño considerable en separar a su entrevistada de la actriz, el mismo que pone en separar al detective del hombre o al código profesional de sus pulsiones:

La última vez que la vi, antes de despedirnos, encendió la tele y buscó un canal italiano en el que daban no sé qué cosa. Temí que fuera una película suya. Le juro que entonces sí que no habría sabido qué hacer y mi vida entera hubiera dado un vuelco. (Bolaño 1996b: 136)

Tras concluir el relato de la entrevista con Joanna Silvestri, tanto Romero como su interlocutor entran, a petición de este, en un videoclub en busca de una película de la estrella porno italiana que le permita completar la descripción del detective, a la que juzga de poco fiable. Sin más dilación se dirigen al fondo del local, donde las

cintas porno “ocupaban tres estanterías”, mientras el narrador rememora sobre sí mismo que “por dentro estaba ardiendo” (Bolaño 1996b: 137). Por fin, la visión de una imagen de la actriz en la carátula de una cinta logra satisfacer su curiosidad, previamente estimulada por Romero: “Tenía razón, era una mujer muy hermosa” (Bolaño 1996b: 137).

Así, mientras en el relato “Joanna Silvestri” la narradora termina recogiendo en los recovecos de su memoria los pedazos de una felicidad efímera y su pérdida definitiva, en *Estrella distante* el narrador y el detective, dos hombres ya maduros, acaban haciendo una incursión febril, casi adolescente, en un videoclub, donde uno de ellos saciará su curiosidad respecto del aspecto físico, es decir, de la imagen, de la protagonista del relato del otro. Sin duda, una conclusión reveladora de los intereses de una y de otros.

Pero tal vez el verdadero punto de partida se encuentra un poco antes, en una novela publicada por Seix Barral con anterioridad a *Estrella distante*, la inclasificable *La literatura nazi en América*, en cuyo argumento el escritor de extrema derecha estadounidense John Lee Broocke asesina al productor de cine porno Adolfo Pantoliano, de quien Joanna Silvestri dirá que era “un macarrón y traficante de la peor especie” (Bolaño 1997: 162), un comentario que señala los vínculos históricos de la industria pornográfica con la clandestinidad, la distribución ilegal, los bajos fondos, los negocios turbios y, en última instancia, el mundo del crimen. Unos lazos que, en suma, resultan “corrosivos hacia los modos tradicionales de inteligibilidad en torno del cine y el audiovisual en el siglo XX” (Acosta y Milano 2018: 460).

O tal vez el punto de partida se halle antes incluso, para lo que debemos remontarnos a la novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, escrita a medias con Antoni García Porta, donde el joven protagonista, Ángel Ros, prófugo de la justicia, confinado en una buhardilla, separado temporalmente de su amante y compinche, Ana Ríos, se entrega a un onanismo de inspiración pornográfica que se manifiesta en los siguientes términos: “Sexualmente, me dio por las pajas. Me podía hacer dos o tres al día, sin ningún problema. Casi era volver a la adolescencia y, cosa paradójica, el objeto de deseo, la actriz porno de mis miniproducciones, era Ana” (Bolaño 1984: 116).

Llegados a este punto, entre todas las cuestiones que suscita esta primera aproximación al objeto de análisis, parece pertinente preguntarse: ¿se puede considerar a Roberto Bolaño un autor postporno?

3 *Wonder Woman* o la estrella pornodistante en “Joanna Silvestri”

Una de las claves para establecer una aproximación, siquiera superficial, a la obra de Roberto Bolaño reside en la fractalidad o el “espacio común al que concurren todos los libros” (Echevarría 2008: 433). En *La literatura nazi en América*, el escritor nazi John Lee Broocke confiesa cuatro asesinatos, entre ellos el del “pornógrafo Adolfo Pantoliano” (Bolaño 1996a: 153). Pantoliano conecta con “Joanna Silvestri”, como se ha comentado, y este relato, a su vez, concluye en

Estrella distante, donde se revela que la actriz porno italiana falleció dos semanas después de su entrevista con el detective Abel Romero.

Otra de las claves del universo bolañiano reside en las múltiples conexiones entre realidad y ficción hasta que la frontera que las separa termina por difuminarse. Así, por su producción literaria transitan habitualmente personajes célebres o tienen lugar acontecimientos históricos. Mediante ciertas pistas diseminadas a lo largo de la historia, podemos reconocer tal vez a la actriz porno Moana Pozzi detrás de la protagonista de “Joanna Silvestri”, pero, sobre todo, es posible identificar sin dificultad al actor John Holmes en el personaje de Jack Holmes, “la verga que había destrozado el culo de Marilyn Chambers” (Bolaño 1997: 167).

Una tercera clave reside en la voracidad con la que Bolaño se nutre del cine en su obra, tanto en el plano del discurso como del contenido. Prácticamente todos los géneros se dan cita en un corpus que no hace ascos a la ficción y al documental, a los clásicos o a la serie B, con predominio de los géneros policíaco y de terror. No sorprende, por tanto, una historia que se desarrolla en los años 70 y 80, en plena Edad de Oro del cine pornográfico, “una anomalía en la historia de la producción audiovisual pornográfica”, entre los *stag films* de las primeras décadas del siglo XX, es decir, aquellos “cortometrajes centrados en la penetración, mudos y en blanco y negro” (Giménez Gatto 2007: 96), y el aparente retorno al mismo foco de interés, esto es, las escenas de sexo explícito sin mayores aspiraciones narrativas en el mundo digital de principios del siglo XXI.

Así, el “gran cambio que se estaba produciendo en la industria”, que Silvestri atribuye en un primer momento a la muerte de Pantoliano, podría deberse más bien, en boca de un actor porno llamado Shane Bogart, a “una mezcla de cosas en apariencia diversas, el dinero, [...] la irrupción en el sector de gentes provenientes de otros sectores, la enfermedad, la necesidad de ofrecer un producto diferente aunque igual” y, como consecuencia de todo esto, el “salto que muchas estrellas porno estaban dando por aquellos días al celuloide normal” (Bolaño 1997: 162).

Desde el principio planea sobre los acontecimientos el fantasma de la enfermedad, una enfermedad todavía sin nombre o a la que nadie quiere conjurar aún, llamándola por su nombre. La sola mención del asunto hace que Joanna Silvestri se acuerde de Jack Holmes, “el que había sido hasta hacía unos años la gran estrella porno de California” (Bolaño 1997: 162).

Muy pronto también se produce en el relato una llamativa ruptura entre la vida delante y detrás de las cámaras. Una escisión, trágica a la postre, entre las escenas de sexo explícito, nucleares en el cine porno, por un lado, y las escenas argumentales, vehiculares, por otro. Entre la rutina del rodaje y la historia de amor de Silvestri y Holmes. Entre el placer sometido a una puesta en escena y el íntimo goce en privado. Un cisma según el que la mujer como sujeto activo de la vida real, capaz de ausentarse la primera noche de una cena de bienvenida y recorrer la ciudad en coche a toda velocidad para reunirse con su amante, aparecerá sometida al placer de los personajes masculinos en la representación cinematográfica.

Me refiero en concreto a dos escenas que procederé a analizar en detalle a continuación. En la primera de ellas, Joanna se encuentra en pleno rodaje de un trío

junto a dos compañeros cuando Jack irrumpe como un ángel en el plató. La descripción que lleva a cabo Bolaño de la misma se corresponde con el marcado hiperrealismo del porno, según Baudrillard, y queda plasmada mediante el “lenguaje de la crudeza” barthiano, que propone “una lectura al margen del sentido” (Mendíbil Blanco, García García y García Guardia 2017: 162). Entramos así, de lleno, en el régimen del exceso visual característico del porno: “Un mediodía Jack apareció por el rodaje. Yo estaba a cuatro patas y mientras se lo chupaba a Bull Edwards, Shane Bogart me sodomizaba” (Bolaño 1997: 169).

El rodaje continúa a pesar de que algo cambia en el set en cuanto Jack hace acto de presencia. Joanna percibe, por ejemplo, cómo los miembros de los actores con los que en ese momento comparte la escena se endurecen de forma considerable. Asimismo, las numerosas personas que se encuentran en el plató parecen quedar de repente estáticas, detenidas, como si formaran parte de un cuadro o una fotografía. Se produce, de hecho, un silencio radicalmente visual, un silencio “luminoso”, un silencio “de agua que cae en cámara lenta” que anticipa, en cierto modo, el desenlace. La actriz entonces tiene una certeza reveladora:

[...] pero también sentí algo más, algo indescifrable que se acercaba precedido por los golpes rítmicos de las caderas de Shane sobre mis nalgas, por los suaves embites de Bull sobre mis labios, y entonces supe que ocurría algo en el plató, pero no levanté la mirada, y supe también que ocurría algo que me comprendía y afectaba únicamente a mí, como si la realidad se hubiera trizado, un trizado de un extremo a otro, similar a la cicatriz que queda después de ciertas operaciones, desde el cuello hasta la ingle, una cicatriz gruesa, rugosa y dura, pero me aguanté y seguí actuando hasta que Shane sacó su verga de mi culo y se corrió sobre mi nalgas y hasta que Bull poco después lo siguió y eyaculó en mi cara (Bolaño 1997: 170).

La acertada propuesta de análisis semiótico de Mendíbil Blanco, García García y García Guardia (2018), aplicada directamente a esta escena de sexo explícito delante de las cámaras, nos permite estudiar los aspectos más formales, discursivos, del relato. Se trata de una escena de hombre, hombre y mujer, es decir, un trío o *ménage à trois*, que se correspondería con la escena final según el ya planteado orden canónico del porno ortodoxo. Una escena mucho más convencional, en todo caso, que transcurre dentro de las coordenadas más habituales del género junto con un uso mucho más intensivo del lenguaje de la crudeza, por ejemplo, cuando la actriz reflexiona que “no es fácil gemir con una polla de veinte centímetros entrando y saliendo de tu boca, algunas chicas muy fotogénicas se descomponen en cuanto hacen una mamada” (Bolaño 1997: 169).²

La descripción de la escena se ralentiza con la reflexión sobre la brecha, antes comentada, y solo se retoma para reproducir el momento nuclear del porno más convencional, el doble *cum shot*, *zoom in* incluido, sobre las nalgas y en la boca de ella.³ En esta parte la predisposición hacia el sexo de la actriz no resulta tan

² Precisamente la felación, considerada por Williams “la más fotogénica de todas las prácticas sexuales” (citado por Giménez Gatto 2007: 99).

³ Para Gubern, el semen del actor sobre el rostro de la actriz constituye en sí mismo un acto de dominación, ya que permite “verificar para el mirón la autenticidad de la eyaculación masculina,

evidente. Se muestra, en cualquier caso, profesional, consciente en todo momento de la fotogenia, las posturas y los planos consustanciales a su oficio. A modo de corolario, parece claro que no están usando condón, cumpliendo así con la fantasía del placer ilimitado característica del porno más convencional.⁴

La otra escena en cuestión ejerce un fuerte contraste con la hasta aquí descrita. Tiene lugar la noche anterior, en casa de Jack, cuando Joanna y él mantienen relaciones sexuales por primera vez desde el reencuentro, a pesar de los problemas de erección del actor y de su insistencia en usar condón. Se establece así una diferencia fundamental con respecto al rodaje, a la ilusión de placer ilimitado que proyecta el cine pornográfico frente al placer precavido, íntimo, real de los amantes. Después de la penetración ambos se abrazan, él se queda dormido o finge estarlo mientras ella experimenta un torrente de emociones, de vitalidad irreflexiva; ríe y llora, se siente triste y feliz. Al final, reflexiona Joanna, “aunque todo tenía un fondo como de teatro, como de farsa amable, inocente, incluso conveniente, yo sabía que aquello era verdadero, que valía la pena” (Bolaño 1997: 169).

En cuanto a los aspectos más discursivos del relato se narra aquí una escena de sexo heterosexual, esto es, mujer y hombre. En la misma, después de varios encuentros al término de las jornadas de rodaje, Jack y Joanna “hacen el amor”. Llama la atención que se exprese en esos términos, y no en otros de mayor crudeza, no solo en una sino en tres ocasiones: “Creo que hicimos el amor un par de veces”, “Tuve ganas de gritarle que me hiciera el amor” y “Esa noche hicimos el amor por primera vez después de tanto tiempo” (Bolaño 1997: 167-168). A continuación, a pesar de las reticencias de Jack, que asegura haber perdido el interés o se queda directamente dormido antes de hacerlo, finalmente se presenta la ocasión:

Costó mucho poner a Jack en marcha, su cuerpo ya no funcionaba, sólo funcionaba su voluntad, y pese a todo él insistió en ponerse un condón, un condón para la verga de Jack, como si un condón pudiera contenerla, pero al menos eso sirvió para que nos riéramos un rato, al final, ambos de lado, metió su larga y gruesa verga flácida entre mis piernas, me abrazó dulcemente y se quedó dormido. (Bolaño 1997: 168)

Como escena pornográfica deja bastante que desear. No resulta comercial ni despertaría mayor interés en el público mayoritario, más allá de un uso comedido del lenguaje de la crudeza para representar el miembro de Jack y hacer una descripción somera de la postura. Podría incluso hablarse de un *zoom in* en el momento en que se produce la penetración. Se trata, en cualquier caso, de una escena de sexo esforzado, en la que la chica manifiesta mayor interés que su pareja, de una relación sexual con condón, en una postura que expresa un cierto grado de intimidad y que, en última instancia, ni siquiera culmina con el gran momento

implica un mancillamiento simbólico del sujeto poseído por medio de una marca visible de posesión y dominio” (Gubern 2005: 21).

⁴ Al respecto del empleo de condón, Gubern sostiene que supone un verdadero problema para el productor, puesto que altera la promesa de sexo sin límites inherente a un género comprometido con la utopía del placer ininterrumpido, inextinguible, “en el que no existen menstruaciones, ni ventosidades, ni fatigas, ni embarazos indeseados, ni enfermedades venéreas” (Gubern 2005: 55).

pornográfico de la eyaculación masculina, que se niega con un dulce abrazo tras el que Jack se queda aparentemente dormido.

Además del contraste, esta otra escena de genuina intimidad explica la fractura, la cicatriz que se produce durante el rodaje. En primer lugar, podemos señalar una diferencia fundamental en la disposición hacia el sexo por parte de la narradora. Mientras que en la intimidad del espacio seguro de la casa de Jack Joanna menciona que se deja llevar y exterioriza sus emociones “sin la más mínima discreción” (Bolaño 1997: 168), es decir, con completa naturalidad, en cambio en el plató se comporta todo el tiempo con absoluta profesionalidad, “concentrada en lo que hacía” cuando, por ejemplo, trata de no parecer descompuesta mientras le practica una felación a su compañero (Bolaño 1997: 169).

Es asimismo posible observar otra diferencia fundamental en lo que respecta a la eyaculación masculina, que en la escena del plató ocupa el lugar narrativo central que le corresponde según el canon del porno *mainstream*, remedo o imitación de uno de los momentos más obsesivamente representados por las producciones pornográficas, hasta el punto de constituir un fin en sí mismo, el llamado *cum shot*; en casa de Jack, sin embargo, la eyaculación brilla por su ausencia, no se trata solo de que se desplace o se elida, sino que directamente no se produce, se niega, queda finalmente abolida en un gesto que cede todo el protagonismo al torrente de emociones de la protagonista.⁵

Bolaño acomete así una interesante conciliación literaria del plano cinematográfico, observamos el uso del *zoom in* y del *money shot*, de “primeros planos de genitales en acción e interacción” (Mendibil Blanco, García García y García Guardia 2017: 157), en lo que constituye una puesta en escena del exceso que subraya la obscenidad, la impudicia, estirando los límites de la visibilidad; en suma, pornográfica. Articula, al mismo tiempo, una narrativa sexual disidente, alejada de la industria, que se mueve en el territorio afectivo, allí donde es posible desencadenar las emociones y la propia vulnerabilidad.

En cierto modo, parece que Bolaño busca desplazar y reformular en “Joanna Silvestri” el peso específico de una narrativa que, precisamente en la época en la que se sitúa la acción, no era más que un aspecto filmico accesorio, secundario. Así, las escenas de sexo explícito, nucleares en las películas pornográficas de dicha época, quedan desplazadas y pasan a ocupar ese segundo plano de interés, recién abandonado por las escenas narrativas, que ocuparían, en el texto de Bolaño, un nuevo espacio pornográfico en donde lo que se desnudan son los sentimientos.

En este sentido, resulta aún más que llamativa la identificación puntual de la narradora, lejos de los rodajes, con una súper heroína, concretamente *Wonder Woman*, la Mujer Maravilla o, tal como Silvestri se refiere a ella en el texto, Marvillita, “la hija de la reina de las Amazonas” que le permite “ver cada cosa con otros ojos, como si tuviera rayos X” (Bolaño 1997: 172).

⁵ La fijación por este tipo de plano es tan extrema en el cine pornográfico que lleva a Ziplow a advertir que “una cosa es segura: si no tienes *come shots*, no tienes una película porno” (citado por Giménez Gatto 2007: 97).

Esta clarividencia, entendida como un superpoder, confirma en última instancia el empoderamiento de la actriz porno, su transformación definitiva en sujeto actante dentro de una industria que se caracteriza por su excluyente heteronormatividad. Podríamos, por tanto, colocar a Joanna Silvestri, el personaje, la actriz, en el centro del paradigma del cine postporno, solo que representada dentro de un relato-*movie* postporno, tal vez una de sus primeras estrellas pornodistantes.

4 Porno-trópicos en “Prefiguración de Lalo Cura”

En “Prefiguración de Lalo Cura”, relato contenido en *Putas asesinas*, el sicario Olegario Cura visita a un antiguo actor porno conocido como el Pajarito Gómez, ahora camarero, para rememorar juntos sus años en la Productora Cinematográfica Olimpo del alemán Helmut Bittrich, donde el Pajarito Gómez trabajó junto a la propia madre de Lalo Cura, la colombiana Connie Sánchez, la hermana de esta, Doris, y la chilena Mónica Farr.

Roberto Bolaño vuelve a ubicar su relato en los años 70 y 80, la época ya acotada de florecimiento de la industria del cine porno estadounidense y precisamente, también, la de mayor concentración de dictaduras militares latinoamericanas. Así, pasamos de la soleada y voluptuosa California de “Joanna Silvestri” a la Colombia sombría, violenta y tercermundista de “Prefiguración de Lalo Cura”. El *glamour*, los rodajes internacionales y una atmósfera que Silvestri califica de “viciosa pero fresca” (Bolaño 1997: 161-162) dejan paso al escenario de la amenaza, de la intemperie. Pasamos del sol, el mar, los restaurantes y los apartamentos de lujo, del *bungalow* algo destartado, pero con piscina de Jack en Monrovia a la casa de Bittrich, “la casa de la soledad que luego se convirtió en la casa del crimen, en una zona perdida” (Bolaño 2001: 98), donde se improvisaba “una mesa plegable en el jardín de atrás, bajo un árbol” y “se despachaban a gusto con latas de conserva que Bittrich calentaba en un hornillo de gas” (Bolaño 2001: 99).

En un movimiento geopolítico que representa escenarios diversos, se diría que incluso antagonicos, para un mismo destino, Bolaño consigue dar cuenta de la multiplicidad de historias en torno a los conceptos de feminismo y postcolonialismo, a las relaciones de poder y a las cuestiones de identidad y de género que se derivan de los mismos. Una diversidad que reside en las aspiraciones de los estudios postcoloniales tal como los plantea McClintock (1995).

Así pues, “Prefiguración de Lalo Cura” discurre por los derroteros más marginales de la industria pornográfica. El polifacético Bittrich, en su condición de “gerente, director, escenógrafo, músico, relaciones públicas y ocasional matón de la productora” (Bolaño 2001: 98) rueda sin descanso películas extrañas que se encarga de distribuir personalmente. Él mismo constituye, de hecho, la Productora Cinematográfica Olimpo y nos permite adentrarnos en el ámbito teórico histórico y etnográfico de los porno-trópicos de los imaginarios europeos, tal como han sido definidos por McClintock y ampliados por Hendriks (2014), “una fantástica linterna mágica” sobre la que Europa proyectó sus temores y deseos sexuales prohibidos sobre África, América y Asia, según la definición canónica (McClintock 1995: 22).

Conviene destacar en este punto la desmesurada serie de resúmenes argumentales, no exentos de apuntes discursivos, que dedica el narrador, Lalo, a algunos de los títulos de la Productora Cinematográfica Olimpo. Películas como *Impluvio*:

Dos mendigos verdaderos arrastran sendos sacos por una calle de tierra. Llegan al patio trasero de la casa de Bittrich. Encadenada de modo que sólo pueda permanecer de pie encontramos a Mónica Farr completamente desnuda. Los mendigos vacían los sacos: una nutrida colección de instrumentos sexuales de acero y cuero. Los mendigos se colocan protuberancias fálicas y arrodillados delante y detrás de Mónica la penetran con cabezazos que resultan por lo menos ambiguos, uno no sabe si están excitados o si las máscaras los ahogan. Acostado en un catre militar, el Pajarito Gómez fuma. En otro catre, el conscripto Sansón Fernández se hace una paja. La cámara recorre lentamente el rostro de Mónica: está llorando. (Bolaño 2001: 103)

La minuciosa recreación continúa con un sueño de Mónica, una orgía con militares en Medellín, una piscina con forma de ataúd y el reflejo de las chicas sobre la superficie del agua. La historia termina con los mendigos que se alejan mientras anochece y se avecina una tormenta. La tormenta bolañiana, la tormenta de mierda, destructiva y exterminadora.

Hasta qué punto en las películas del alemán queda en evidencia de una manera dramática, incluso extrema, la ilusión de documental del cine porno, y coinciden el proyecto colonizador y la actividad pornográfica, llegando a confundirse en el propio relato del narrador, se aprecia con claridad en que los actores y las actrices permanecen anclados, atrapados por sus nombres reales dentro de los delirantes argumentos que detalla el narrador. El Pajarito Gómez sigue siendo el Pajarito Gómez vestido de militar o haciendo de mozo de cuadra, Mónica Farr es siempre Mónica Farr, al igual que Connie y Doris.⁶

Las fronteras entre realidad y ficción se difuminan, refuerzan hasta límites insoportables la condición de subalternos, de explotados, de sometidos de los actores y las actrices de la productora, pero sobre todo de las actrices, firmemente subrayada por el fantasma de la violación, un tabú del género pornográfico que, sin embargo, las películas de Bittrich no solo no eluden, sino que favorecen. En este sentido, no debemos obviar que Mónica se encuentra inmovilizada por cadenas en la escena citada o que, en otro de los filmes recreados, que lleva por título *Kundalini*, dos personajes disfrazados de toro y de cóndor “fuerzan a Connie por las dos entradas” (Bolaño 2001: 102).

Esta transgresión a la hora de activar un tabú como es el sexo no consentido, normalmente vetado en las películas pornográficas de la época, no así en los llamados *stag films* anteriores, sumada a la alteración sistemática a que somete Bittrich el orden canónico, en la medida en que *Impluvio* comienza directamente

⁶ Se ha discutido mucho la pretensión documental del género, sobre todo en cuanto a la representación del sexo explícito, por autores como Bazin, Gubern o Baudrillard, quien advierte que “el único fantasma en juego en el porno, si es que hay uno, no es el del sexo, sino el de lo real, y su absorción en otra cosa distinta de lo real, en lo hiperreal” (Baudrillard 1981: 32).

con el número final, el trío, le confiere a la cinta del alemán Bittrich la dualidad de *recreación* de la fantástica linterna mágica y, al mismo tiempo, de *creación* catalizadora de porno-trópicos mediante la producción y difusión de nuevos temores y deseos sexuales prohibidos.

Una idea que queda reforzada por la aparición recurrente del alemán en algunas de sus películas bajo el nombre artístico de Abelardo Bello: “Si se toman la molestia lo pueden ver haciendo de mirón, de maestro de escuela o de espía en el seminario, siempre en un discreto segundo plano” (Bolaño 2001: 98). Esta propuesta narrativa escenifica de forma explícita el triángulo erótico que refiere Hendriks como ampliación del concepto de porno-tropical establecido por McClintock, “donde un sujeto –digamos, un hombre blanco– desea al objeto –una mujer blanca– de otro sujeto –un hombre negro– y, a través del mismo movimiento, expresa en efecto un deseo por el hombre negro (por medio de la mujer deseada)” (Hendriks 2014: 227).

Bittrich adoptaría el rol paternal del hombre blanco, víctima, por un lado, de una fascinación reprimida hacia el cuerpo del hombre no-blanco y, por otro, de sus propios temores racistas frente a los oscuros deseos de la mujer blanca, representada por Connie, Doris o Mónica Farr, hacia el hombre no-blanco, cuya amenaza se singulariza en el contexto latinoamericano por cuestiones de clase social o violencia política mediante los personajes de los mendigos y los militares.

Bolaño establece en “Prefiguración de Lalo Cura” una cartografía precisa de “las masas deseantes y sus preferencias” (Rodríguez Cuberos 2010: 173), según la que el epicentro del poder colonial se concentra en algunos países de Europa, sin dejar de apuntar al continente americano: “Las películas iban destinadas a Alemania, Holanda, Suiza. Algunas quedaban en Latinoamérica y otras se vendían en Estados Unidos, pero la mayoría partían para Europa, que era donde Bittrich tenía los clientes” (Bolaño 2001: 99). Resulta llamativa la caracterización de los receptores latinoamericanos, en su mayoría militares, narcos o policías corruptos a los que el productor, “que era alemán y que leía libros de historia”, desprecia con un sesgo abiertamente racista al describirlos como “monos” (Bolaño 2001: 108).

Interesa aquí mencionar el llamado “contexto homoerótico de recepción” que viene dado por el limitado acceso a la recepción de la pornografía, al menos hasta la mitad del siglo XX, al espacio “masculino y blanco”, inaccesible para las mujeres, que “viene indefectiblemente a sexualizar la relación entre hombres heterosexuales” (Preciado 2008: 45). Una cuestión a la que también alude Hendriks al considerar que, al contrario de lo que cabría esperar, esto es, una moderación del racismo cotidiano a través de la fascinación del hombre blanco hacia el cuerpo del hombre negro en este contexto de transgresiones homoeróticas, los estereotipos racistas mantienen intacto todo su violento poder (Hendriks 2014: 227).

Para realizar su proyecto, Bittrich aglutina a su alrededor a un elenco de actores aficionados, jóvenes latinoamericanos reclutados en los extractos más marginales de la sociedad. Entre ellos destaca el Pajarito Gómez, actor porno muy a su pesar, accidental. Su misma participación en las películas del alemán es un misterio aparentemente injustificado incluso para el narrador, que no acierta a ofrecer una explicación: “El Pajarito Gómez, un caso paradigmático en el porno de los ochenta.

Ni la tenía grande, ni era culturista, ni gustaba a los consumidores potenciales de esa clase de películas” (Bolaño 2001: 106).

Entonces ¿por qué obstinarse en la anomalía? ¿Por qué la participación de aquel “aficionado que Bittrich sacó del arroyo para ponerlo delante de una cámara” (Bolaño 2001: 106) era tan querida para el productor, contraviniendo la opinión generalizada de sus protectores y sus clientes, quienes “hubieran deseado que el Pajarito trabajara en el Mercado Central descargando camiones, que fuera usado sin límite y que luego desapareciera” (Bolaño 2001: 108)?

Tan poquita cosa, tan mal alimentado. Tan extrañamente victorioso. El actor porno por excelencia del ciclo de películas colombianas de Bittrich. El que mejor daba la talla de muerto y el que mejor daba la talla de ausente. También fue el único que sobrevivió del elenco del alemán. (Bolaño 2001: 106)

Una respuesta posible es que el actor justifica al productor en su aspiración colonizadora de los cuerpos como proyecciones de los territorios. En este sentido, el Pajarito Gómez encarna precisamente el deseo y el horror de una mirada occidental, la de Bittrich y su público, frente a la otredad, a su condición de salvaje, libertino y amoral. Posee asimismo una cualidad ominosa, aberrante: sus vibraciones delante de la cámara. Resulta igualmente sospechosa su condición de invicto contra todo pronóstico, de único superviviente sobre el resto, abriéndose paso entre la desolación del crimen y la enfermedad. Todo ello sumado a la relación explícita de la casa de Bittrich con el crimen, nunca aclarada por el narrador, al destino incierto de las tres amigas actrices, entre ellas la madre de Lalo Cura, y a la ascensión por parte del Pajarito de que la visita del sicario responde a un deseo de venganza. El conjunto le confiere de forma indirecta, menos explícita, el estatus definitivo de caníbal.

Proféticas en cierto modo son las palabras de Connie Sánchez cuando, a propósito de una de las cintas de la productora, *Barquero*, comenta que “de esa vil manera acabamos las artistas de cine porno, devoradas por fulanos insensibles después de ser usadas sin descanso ni piedad” (Bolaño 2001: 105). Resulta más pertinente que nunca hablar aquí de la mirada táctil del porno, mirada gustativa “horizontal, cruda e inmediata, desaparición epidérmica de la distancia escénica en una suerte de devoración escópica del cuerpo en primer plano” (Giménez Gatto 2007: 97). Cabe preguntarse quién devora realmente. El actor monstruoso en el relato de Bolaño, el productor delirante, su cartera de clientes o, en última instancia, cada espectador convertido no solo en caníbal involuntario sino también en colonizador de los territorios y de los cuerpos.

Para completar este análisis de “Prefiguración de Lalo Cura”, habría que mencionar una escena que recuerda de forma paródica, grotesca, el cuadro *El caminante sobre el mar de nubes*, del pintor alemán Caspar David Friedrich, en relación con la grandilocuencia de algunos planos de la directora vinculada al

aparato de propaganda nazi Leni Riefenstahl, cuyo parentesco artístico se ha señalado en diversas ocasiones.⁷

Justo después de enumerar las diversas muertes violentas o resultado de la enfermedad, la misma enfermedad que no es necesario nombrar, la enfermedad de aquella época, que encontraron los actores masculinos que formaron parte del elenco de la Productora Cinematográfica Olimpo, todos menos el Pajarito Gómez, el narrador pasa a detallarnos la escena antes mencionada en la que aparece un actor desnudo “de cintura para abajo”, en lo alto de una atalaya, mientras a su espalda “se abre el paisaje: montañas, cañadas, ríos, bosques, cordilleras, cúmulos de nubes, tal vez una ciudad y un desierto”; la vastedad de Latinoamérica, en suma. “El paisaje imposible y el cuerpo imposible” (Bolaño 2001: 107). Se produce con claridad la sexualización de los territorios, que insinúa la existencia de un orden escondido que yace bajo la modernidad industrial, el de conquista de la fuerza sexual y de trabajo de los colonizados (McClintock 1995: 3), solo que en este caso mediante el cuerpo masculino:

Aquí tienen a Óscar Guillermo Montes en la escena de una película que ya he olvidado: el actor está desnudo de cintura para abajo, el pene le cuelga flácido y goteante. El pene es oscuro y arrugado y las gotas son de leche brillante. Detrás del actor se abre el paisaje: montañas, cañadas, ríos, bosques, cordilleras, cúmulos de nubes, tal vez una ciudad y un volcán y un desierto. Óscar Guillermo Montes está subido en un promontorio y un viento helado le acaricia un mechón de pelo. Eso es todo. (Bolaño 2001: 107)

A continuación, pasa a hacerse una serie de preguntas retóricas sobre el posible simbolismo o la arbitrariedad total de la imagen en cuestión. Y se pregunta si el productor alemán no quería acaso justificar nuestra amnesia, si no buscaba representar una “sensación de grandeza inútil, de muchachos guapos y sin escrúpulos destinados al sacrificio: desaparecer en la vastedad del caos” (Bolaño 2001: 107).

Coincide en este punto con el proyecto de memoria que atraviesa la obra del escritor chileno. En su novela *Amuleto*, la narradora, Auxilio Lacouture, se encuentra en pleno descenso por la cima helada de los volcanes de México cuando se abre ante ella la inmensidad de un valle, en cuyo extremo oeste cree reconocer un precipicio sin fondo aparente hacia el que avanza una sombra que poco a poco se revela como una multitud de jóvenes que marcha cantando. Ante la mirada angustiada de Auxilio, erigida en testigo, los jóvenes se precipitan uno a uno por el abismo sin dejar de cantar:

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto. (Bolaño 1999: 154)

⁷ A este respecto se puede consultar los estudios de Eric Rentschler (1996) sobre la influencia de la pintura romántica alemana, y en particular de la obra de Caspar David Friedrich, en las películas montañosas de Riefenstahl.

Asistimos así al mismo sacrificio ritual latinoamericano, en el México de *Amuleto*, la Colombia de “Prefiguración de Lalo Cura” o el Chile de *Estrella distante*. De nuevo, Bolaño ha puesto en marcha la maquinaria de la fractalidad, una de cuyas piezas no menor sería la lectura de este relato en clave postcolonial.

5 La “didáctica de la escuela pornográfica” en *Una novelita lumpen*

Los adolescentes Bianca y su hermano se convierten en huérfanos de la noche a la mañana. Sin ningún familiar a quien acudir, supervisados esporádica, rutinariamente por una asistente social, pronto abandonan los estudios y encuentran trabajo como ayudante en una peluquería, ella, y chico para todo en un gimnasio, él. Incapaces de pensar en un futuro mejor, se convierten, de la noche a la mañana, en los socialmente marginados, ese *lumpemproletariado*, en su concepción marxista original, al que alude el título y a los que se refiere Román Gubern como receptores ideales de la así llamada “didáctica de la escuela pornográfica” (Gubern 2005: 17).

Precisamente será esta incapacidad de establecer un horizonte de expectativas, entre otros rasgos como su falta de conciencia de clase, su aislamiento social y, en última instancia, su incursión en el mundo de la delincuencia, la que convertirá a los hermanos en lumpen finiseculares, anteriores aún a la Gran Depresión de 2007, y, al mismo tiempo, en consumidores ideales de cintas pornográficas. Las aspiraciones a la hora de acceder a este tipo de productos no tardarán en manifestarse.

Un día, a la vuelta del gimnasio, el hermano de Bianca aparece con una película pornográfica que acaba de alquilar. La primera opinión de ambos al respecto no puede ser más negativa, les parece “horrible”. Al día siguiente, sin embargo, la situación se repite. Cuando ella le pregunta el por qué, él le responde que para “aprender cómo se hace el amor”, a lo que Bianca se muestra en abierto desacuerdo y así se lo hace saber: “Viendo películas cochinas no se aprende nada”. “No estés tan segura”, zanja el hermano, con los ojos brillantes, “con una voz enronquecida que hasta ese momento nunca le había escuchado” (Bolaño 2002: 21).

El hermano de Bianca se pronuncia dentro del ámbito de la pedagogía del porno, mientras que ella cuestiona las posibilidades instructivas del subgénero. Siempre dentro del ámbito de los estudios postpornográficos, Romero Bonilla habla de un “saber práctico sexual”, dentro del que glosa tres aspectos más concretos, “el aprendizaje sobre sí mismo, sobre la diferencia sexual y sobre las prácticas sexuales” (Romero Bonilla 2018: 84). Tanto Bianca como su hermano se encontrarían en el primer estadio, que remite al primer contacto con la pornografía y se suele producir durante la adolescencia. En esta fase, lo que se aprende “está ligado al cuerpo, el género y los deseos propios” (Romero Bonilla 2018: 84).

Durante el visionado de esa segunda cinta pornográfica, Bianca se queda dormida. Al despertar, su hermano también se ha quedado dormido en el sillón. La televisión aún permanece encendida: “en la pantalla sólo se veía un mar gris, rayas grises y negras, como si una tormenta se acercara a Roma y sólo yo fuera capaz de

verla” (Bolaño 2002: 22-23). De nuevo, la tormenta bolañiana que amenaza con engullirnos a todos.

Una lectura en clave postpornográfica, en sintonía con las dudas que expresa Bianca, favorece una reflexión política feminista en cuanto al posible aleccionamiento que reciben del porno los dos hermanos y que, en cierto modo, prepararía el terreno y posibilitaría, más adelante en el relato, el uso del cuerpo de ella para obtener una ganancia económica. Tanto si nos situamos en un extremo o en otro, es decir, en el ámbito del feminismo antiporno, que vincula la pornografía con la prostitución en términos de causa y consecuencia, o en el del feminismo anticensura, que busca preservar sobre todo la libertad sexual, encontraremos justas correspondencias en el personaje de Bianca.

El solo hecho de que Bianca termine, al menos por un tiempo, ejerciendo la prostitución para un único cliente, una estrella del culturismo y del cine de péplum retirada que interpretó el papel del mítico Maciste en algunas películas, se acerca a las teorías antiporno de MacKinnon sobre la mercantilización del cuerpo femenino cuando afirma que la pornografía “hace de la mujer una cosa que se adquiere y se usa” (1995: 359). En una novela donde el elemento visual adquiere un papel determinante al establecer distinciones clave entre lo que se ve y lo que no se ve – la capacidad de Bianca, convertida a su vez en una nueva Marvilla, de ver en mitad de la noche a raíz de la muerte de sus padres, las dificultades para distinguir a su amante de entre los dos amigos de su hermano en la penumbra de su cuarto, la oscuridad del interior de la casa de Maciste como proyección de la propia ceguera del coloso envejecido–, se establecería una conexión con lo que MacKinnon llama el éxito de la pornografía: al mismo tiempo que crea la realidad social, en términos de desigualdad, deshumanización y violencia en que las propias mujeres viven, se normaliza, “se hace invisible como daño” (MacKinnon 1995: 371).

Bianca fantasea igualmente con una vida de pareja junto a la antigua estrella del cine. En su mente recrea la cotidianidad de una pareja heterosexual monógama, precisamente aquella que se considera aceptable para lo que Rubin, desde sus planteamientos anticensura, considera la sexualidad normativa, obsesionada en separar la inocencia infantil de la sexualidad adulta y, por tanto, incapaz de reconocer a los jóvenes sexualmente activos, a quienes se castiga su precocidad (Rubin 1984: 159). Es el caso de Bianca, que en este sentido se presentaría como una víctima más de la presión social que ejerce la heteronormatividad.

Tal como ella misma advierte al comienzo de la novela, Bianca acaba convertida en madre y esposa. He mencionado anteriormente su capacidad de visión en el pasado lumpen de delincuente a raíz de la muerte de los padres, entendida como un superpoder comparable al de Marvilla y Joanna Silvestri, que la lleva a afirmar: “Daba lo mismo cerrar los ojos o mantenerlos abiertos” (Bolaño 2002: 18). Este don de la lucidez le permite “palpar la superficie de la realidad con la yema de mis dedos”, y adelantar, sin ilusiones ni autoengaños, el desenlace de los acontecimientos; un “poder casi sobrenatural” que, en el presente de madre y esposa, reconoce todavía en su interior, aunque limitado “por suerte para mí” (Bolaño 2002: 100). En definitiva, un poder que le permitiría vislumbrar, de forma

decisiva para dejar atrás una vida abocada a la delincuencia, tanto el daño invisible de que habla MacKinnon como la presión social que denuncia Rubin, en forma de tormenta perfecta bolañiana:

... una tormenta que no estaba localizada sobre el cielo de Roma, sino en la noche de Europa, en el espacio que media entre planeta y planeta, una tormenta sin ruido y sin ojos que venía de otro mundo, un mundo que ni los satélites que giran alrededor de la Tierra pueden captar, y donde existía un hueco que era mi hueco, una sombra que era mi sombra. (Bolaño 2002: 121-122)

6 Conclusiones

La lectura de los textos propuestos, “Joanna Silvestri” y “Prefiguración de Lalo Cura”, junto a *Una novelita lumpen* y a partes muy acotadas de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y *Amuleto*, siguiendo algunas coordenadas postpornográficas como el lugar de la mujer en la industria o el excluyente carácter heteronormativo de sus producciones, la vertiente postcolonial de la disputa de los cuerpos imaginados como territorios o la naturaleza didáctica del porno, nos permite acceder a un nuevo nivel de interpretación de significados de parte de la obra de Roberto Bolaño, e incluso ampliar otros ya estudiados anteriormente. Es el caso del eje temático de la generación de jóvenes latinoamericanos sacrificada a partir de finales de los años sesenta, que aparece de manera recurrente en el conjunto de la producción del escritor chileno.

Si bien el análisis del contenido, esto es, de los acontecimientos, los personajes y sus relaciones, ha arrojado resultados de interés, del mismo modo lo ha hecho el estudio de la forma, puramente discursivo, en especial el de las escenas de sexo explícito que aparecen narradas en los textos objeto de estudio. Solo así se ha podido advertir el profundo contraste, manifestado de forma explícita en términos de ruptura por el mismo relato, entre la realidad fuera o lejos de las cámaras, y la puesta en escena delante de las cámaras que solo proyecta una visión excluyente, dominante, heteronormativa. Me refiero, en concreto, al análisis de dos escenas de sexo explícito contenidas en “Joanna Silvestri”, una que tiene lugar en el plató durante el rodaje de una película porno y otra en la intimidad del dormitorio del personaje protagonista.

Ya en el hecho de proponer una lectura que, en todo caso, iguala el sentido a la forma, al discurso, Bolaño aporta con “Joanna Silvestri” y “Prefiguración de Lalo Cura” dos relatos postporno que problematizan el estigma de la representación del placer de la mujer en el porno convencional, el primero de ellos, y pone de relieve, el segundo, las ambiciones coloniales de Europa sobre Latinoamérica a través de los cuerpos, empleados para representar y proyectar porno-trópicos en el imaginario occidental, unos cuerpos consumibles, desechables, reemplazables, al igual que las materias primas y los territorios.

Por último, el análisis del alcance pedagógico del porno en las circunstancias azarosas de la vida de Bianca, la protagonista adolescente de *Una novelita lumpen*, posibilita poner en el centro del debate la relevancia de las corrientes feministas

antagónicas antiporno y anticensura a la hora de configurar una historia con implicaciones sociopolíticas dentro del conjunto de una obra que ya puede considerarse postporno.

Referencias

- Acosta, Fermín & Laura Milano (2018), “Territorios obscenos y márgenes del placer: introducción al dossier sobre pornografía, post-pornografía y Audiovisual en Latinoamérica”. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 18:459-465.
- Bolaño, Roberto (1996a), *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- Bolaño, Roberto (1996b), *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (1997), *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (1999), *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2001), *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2002), *Una novelita lumpen*. Barcelona: Mondadori.
- Bolaño, Roberto & Antoni García Porta (1984), *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Anthropos/Editorial del Hombre.
- Echevarría, Ignacio (2008), “Bolaño extraterritorial”, en Paz Soldán, Edmundo & Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 431-445.
- Giménez Gatto, Fabián (2007), “Postpornografía”. *Estudios Visuales, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC)*, 5:95-105.
- Gubern, Román (2005), “La imagen pornográfica”, en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 9-47.
- Hendriks, Thomas (2014), “Race and desire in the porno-tropics: Ethnographic perspectives from the post-colony”. *Sexualities*, 17:213-229.
- Martín Sanz, Álvaro (2018), “Belleza e irrealidad en la nueva pornografía feminista: la imagen pornográfica de Erika Lust”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, XX:343-365.
- MacKinnon, Catharine A. (1995), *Hacia una teoría feminista del estado*. Madrid: Cátedra.
- McClintock, Anne (1995), *Imperial leather: Race, gender and sexuality in the colonial contest*. Nueva York & Londres: Routledge.
- Mendíbil Blanco, Álex, Francisco García García & María Luisa García Guardia (2017), “Narratología porno: una lectura semiótica de *Tras la puerta verde*”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, XX:155-177.
- Preciado, Paul B. (2008), “Museo, basura urbana y pornografía”, *Zehar*, 64:38-67.
- Preciado, Paul B. (2015), “Activismo postporno”, *El Mundo*, 18 de abril, <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>
- Rentschler, Eric (1996), *The ministry of illusion: Nazi cinema and its afterlife*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rodríguez Cuberos, Édgar Giovanni (2010), “Postpornografía: ¿vector decolonial o sofisticación de la maquinaria imperial?”, *Nómadas*, 33:165-179.

Josué Hernández Rodríguez – “Una lectura postpornográfica de Roberto Bolaño ...”

- Romero Bonilla, Diego Germán (2018), “La imagen pornográfica como experiencia formativa”, en Bulla Gutiérrez, Gloria Cecilia *et al.*, *Arte y pedagogía: ensayos sobre una lectura interdisciplinar de las artes visuales*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 75-90.
- Rubin, Gayle (1984), “Thinking sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality”, en Vance, Carole, *Pleasure and danger*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 143-178.
- Williams, Linda (1989), *Hard core: Power, pleasure and the frenzy of the visible*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.