

SEXTING, GEMELARIDAD DE LA IMAGEN Y
DENSIDAD CARNAL EN *SUBSUELO* DE MARCELO LUJÁNSEXTING, IMAGE GEMELARITY AND CARNAL DENSITY
IN MARCELO LUJÁN'S *SUBSUELO*BLANCA RIESTRA
CESUGA (Centro de estudios universitarios de Galicia)-USJ
Blancariestra@hotmail.com

RESUMEN: La novela *Subsuelo* de Marcelo Luján (2015) representa nuevas prácticas y actitudes influidas por la pornografía audiovisual, que a su vez se traducirán en una suerte de pornografía literaria. Además, refleja a un tiempo la transformación de los usos sociales relacionados con la sexualidad, y los conflictos que estas transformaciones plantean, entre ellas la indisoluble relación entre sexo y pantalla, que pasa por la adicción a la imagen de las más jóvenes generaciones. En nuestro artículo desarrollaremos conceptos como *sexting*, gemelaridad de la imagen y densidad carnal, que nos permitirán comprender mejor los nuevos modos de producción y consumición de grabaciones pornográficas que están alterando las características del género, cada vez más presente y disponible.

PALABRAS CLAVE: novela pornográfica; *sexting*; gemelaridad de la imagen; densidad carnal; Marcelo Luján

ABSTRACT: *Subsuelo*, novel by Marcelo Luján (2015), reflects on new practices and attitudes influenced by audiovisual pornography that translate on a sort of literary pornography. Also, it shows the transformation of social uses related to sexuality and the conflicts those changes bring on, such as the tight relationship between sex and screen, and the addiction to image of youngest generations. In our paper we will develop concepts such as sexting, image gemelarity and carnal density which will help us to understand better the new ways of production and consume of pornography.

KEYWORDS: Pornographic Novel; Sexting; Image Gemelarity; Carnal Density; Marcelo Luján



Mostrar lo obsceno, aquello que no puede ser mostrado: esa sería una rápida definición de lo pornográfico, que –como Linda Williams afirma en su clásico *Porn Studies*– pasa a ser en los últimos tiempos *on scene*, en vez de *obscene*. La pornografía consistiría en el gesto por el cual “a culture brings on to its public arena the very organs, bodies, and pleasures that have heretofore been designated ob/scene an kept literally off scene” (Williams 2004: pos. 596).

Si bien no creemos que el mundo esté sujeto a una pornografización, sí nos parece que lo pornográfico está cada vez más presente y es más accesible. La posmodernidad, que conlleva hibridación, porosidad y contagio entre géneros –pero también el imperativo comercial que ha provocado que las escenas sexuales detalladas sean una baza buscada por el mundo editorial después de éxitos como *50 Shades of Grey* (E.L. James, 2011)– hace que lo pornográfico deje sus huellas en productos que pasan a adoptar sus códigos: en la publicidad o en los vídeos musicales, en las películas románticas, en los usos sexuales cotidianos,¹ y también en literatura.

Lo pornográfico parece haberse convertido, así, en un elemento más del infinito número de posibilidades expresivas con que cuenta el narrador. Al adoptar códigos pornográficos, la novela refleja a un tiempo la transformación de los usos sociales relacionados con la sexualidad, y los conflictos que estas transformaciones plantean, entre ellas la indisoluble relación entre sexo y pantalla, que pasa por la adicción a la imagen de las más jóvenes generaciones. En este sentido, una novela de Marcelo Luján, *Subsuelo* (Premio Dashiell Hammet 2016, entre otros), nos parece paradigmática, pues representa nuevas prácticas y actitudes influidas por la pornografía audiovisual, que a su vez se traducirán en una suerte de pornografía literaria.

Se trata de la tercera novela del autor argentino, radicado en España desde 2001, tras *La mala espera* (Premio Ciudad de Getafe de Novela Negra 2009) y *Moravia*; tres textos que, más que novelas negras, son “inesperadas crónicas negras en un espacio fantasmal que consigue aterrarnos” (Calabuig 2012: s.p.). Todas ellas recrean mundos oscuros y situaciones claustrofóbicas, haciendo especial hincapié en el pasado como algo oculto que siempre regresa, pero –hasta *Subsuelo*– ninguna de ellas hacía de la sexualidad su centro. Y eso a pesar de que el género negro ha sido siempre propicio al erotismo, presente, aunque tamizado en sus primeros tiempos, a través de la relación entre el detective y *la femme fatale*, y en los últimos tiempos más explícito y sombrío. En el caso del texto que nos ocupa, el sexo grabado y luego narrado, o narrado a la vez que grabado, se convierte en insistente presencia, y con ello en figuración de la violencia oculta, pero latente, que hace avanzar la trama.

1. GEMELARIDAD Y SECRETO

Esta crónica negra carece de trama policial, de detective al uso y no parece que cuente con un crimen que resolver a la vista. En todo caso, *Subsuelo* sería un

¹ Huellas de la pornografía pueden buscarse por ejemplo en la popularización de la depilación integral, en la normalización de la felación, e incluso en un determinado orden en las posiciones, que parece haber variado con el tiempo (Muñiz 2011).

thriller psicológico –“una tortura psicológica”, dice el texto de contraportada–, donde impera el suspense –dosificado sabiamente por un narrador en tercera persona multiperspectivista– que constituye el motor principal de una narración presidida por la simetría.

Dos familias, reunidas en una casa con jardín en las afueras de Madrid, se disponen a cenar. Uno de los padres enviará a su hijo adolescente Alberto en compañía de los gemelos (Eva y Fabián) a buscar hielo a la gasolinera, con tan mala suerte que la excursión resulta en accidente y Alberto, el copiloto, muere. En medio del horror, la madre (Mabel) ayuda a cambiar al muerto de sitio y colocarlo en el asiento del conductor, para exculpar a su hija que iba conduciendo sin carnet. Dos años después, la relación entre Eva y Fabián ha degenerado en un vínculo sexual basado en el abuso y el chantaje. Un día de verano, la madre del chico fallecido decide volver a La Parcela a visitar a su amiga, acompañada por su hijo mayor, Ramón, que en el último año ha empezado a salir a escondidas con Eva. Eva planea con Ramón el asesinato de su hermano, pero Fabián ganará, como siempre, y se llevará a su hermana en su camino hacia la muerte.

El texto se construye así a dos bandas: dos familias, con dos hijos cada una. Los dos chicos invitados se enamorarán sucesivamente de la gemela y serán castigados por ello. Dos mellizos, Eva y Fabián. Podríamos, por otra parte, considerar que Eva es reproducción de su madre Mabel, o, al menos, la heredera de su belleza –se parecen como dos gotas de agua– y de su mala suerte. Tampoco es casual que pasen dos años entre los dos veranos en que discurre la diégesis. Es posible rastrear esa gemelalidad insistente por todo el texto, los juegos de dualidades crean parejas temáticas que hilarán toda la narración: el día y la noche, lo visible y lo oculto, el presente y el pasado, lo real y su simulacro, el sexo y la tecnología.

De hecho, la entraña del texto no es otra que esta: bajo la apariencia lisa de normalidad, asoma lo oculto, lo subterráneo, lo podrido, representado por toda una serie de animales repugnantes. Sapos, hormigas, cucarachas, babosas. *Subsuelo* nos trae resonancias de la expresión latina –*sub rosa*– que evocaba la confidencialidad, el secreto. Pero, ya se sabe: bajo la rosa, asoma la víbora. Y ¿cuáles son los secretos que se ocultan? Primero está el pasado de Mabel: sus dieciocho años, y el episodio brutal de la represión argentina, cuando perdió a su pareja y al bebé que esperaba, antes de rehacer su vida en España, y que regresa, con frecuencia, para infectar el presente. Porque “el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado” (Sarlo 2005: 9). El segundo secreto, también relacionado con Mabel, tiene que ver con su pasado más cercano, con el impulso que la lleva a hacer algo delictivo para salvar a su hija de la cárcel. El tercero sería la relación sexual perversa que une, a partir de aquel accidente, a los gemelos. Existe una relación de causalidad entre los tres secretos: Mabel intenta salvar a su hija porque ya perdió a otra hija que estaba esperando hace veinte años y quizás no se siente capaz de repetir la experiencia. Fabián puede chantajear a su gemela porque vio y grabó lo que hizo su madre y la amenaza con contarle todo.

2. SEXTING Y OTRAS PRÁCTICAS ADOLESCENTES

Otros pares de gemelos irrumpirán en la novela y se revelarán asesinos: los móviles e Internet, *Whatsapp* y la grabación de relaciones sexuales. El advenimiento de la desgracia viene provocado en *Subsuelo* por la aparición de imágenes de sexo entre el grupo de adolescentes. Esas grabaciones desvelarán una sexualidad basada en el abuso del otro, en el chantaje y la sumisión. Una vez grabadas y en manos de otro, el sexo, de voluntario, pasa a convertirse en moneda de cambio, de sevicia. De uso habitual entre los jóvenes, el *sexting*, la grabación y la difusión de imágenes sexuales privadas, construye en el texto un puente que comunica lo cotidiano con lo delictivo. Estamos aquí ya en pleno universo 3.0. El depósito de imágenes pornográficas que antes permanecían relegadas a ambientes minoritarios, clandestinos, constituyendo en general puestas en escena orquestadas y remuneradas, han pasado a hibridar todo nuestro imaginario, a estar disponibles. Asoman desde cualquier lugar y entran en nuestra cotidianidad. Además, la proliferación de terminales conectados ha puesto todo ese imaginario fantasmal a disposición de los más jóvenes. Los adolescentes del siglo XXI realizan su iniciación sexual y amorosa a través de las redes y se convierten no solo en consumidores y productores de contenidos pornográficos desde muy pronto, sino en prosumidores, también de pornografía.

Los bisoños productores de nuevos contenidos en *Subsuelo* tratarán de imitar a sus modelos: sí, carecen de iluminación especializada, de grandes estudios, y aunque en muchos casos sus prácticas sexuales serán convencionales –felaciones, relaciones vaginales, anales, en algún caso–, no vacilarán en añadir picante a esas imágenes mediante el robo, la extorsión, la amenaza. Se instalarán así unas relaciones de poder basadas en una escenografía sexual tradicional, en la que los hombres son los verdugos y Eva, la única chica, situada en el centro de la acción, es la víctima que no puede ser salvada y que conduce a la muerte a aquellos que tratan de recuperarla de la ciénaga.

Así, justo antes de la excursión a la gasolinera, mientras mojan sus pies en la piscina, el chico mayor enseñará orgulloso al pequeño la grabación de una felación que le hizo su exnovia, no sin antes esperar que la hermana de su interlocutor se aleje del grupo. Fabián, el más joven y posiblemente inexperto, no se siente escandalizado, sino picado, celoso. Se entabla entonces una “disputa de machos” que culmina con una bravuconada de Fabián, que quiere que comparen sus “pollas”: “Yo la tengo más grande”. Si creemos encontrarnos ante una escena en la que Alberto habría pervertido a quien es apenas un adolescente, el texto ofrecerá pronto uno de esos vuelcos que convierte la novela en un mecanismo perturbador: el niño revelará sus inusitadas dotes para el mal convirtiéndose en un maestro de lo perverso. Ya cuando Alberto alardeaba ante él de sus grabaciones eróticas *amateurs*, Fabián le respondía explicándole cómo torturaba y mataba sádicamente a los sapos:

Me he cargado catorce sapos desde que llegamos [...]. ¿Quieres saber cómo me los he cargado? [...]. A unos los he colgado vivos, de una pata. Y me he quedado ahí, viéndolos morir. Después de un rato les sale una cosa por la boca. Una cosa

blanca que no gotea, que sale como un hilo, baja hasta tocar el suelo. (Luján 2015: pos. 223)

Por supuesto, Fabián derrota a Alberto en la batalla verbal. Frente al sexo, la violencia arrasa por goleada. Frente al sexo siempre puede la muerte: "Intentan escapar los muy cabrones. Y yo les digo, mientras intentan hacer fuerza con las patas..., me acerco a su mierda de cara y les susurro: tienes un puto tiesto de cuarenta quilos encima, ¿adónde cojones quieres ir?" (pos. 252)

Tras la muerte de Alberto, Fabián concluye la conquista de su propia hermana, que el otro había dejado inconclusa, y se convierte él mismo en realizador de vídeos cada vez más subidos de tono. También grabará la muerte de Alberto. Se unen así, una vez más, Eros y Tánatos, las dos pulsiones hermanas, que han estado unidas desde el principio de los tiempos. Si en muchos vídeos de You-porn, los participantes en las orgías se separan alegremente tras sus escarceos, no ocurre lo mismo en ciertos clásicos del cine o la literatura, como *El imperio de los sentidos* (Oshima, 1976), donde "les scènes s'étirent de plus en plus à mesure que le rituel amoureux se ralentit à la recherche de l'orgasme ultime. Jusqu'à ce que la toupie s'arrête et s'immobilise, jusqu'à la fin de la cérémonie, jusqu'à la mort" (Bonnaud 1994 : s.p.). También el sexo y la muerte se entrelazan estrechamente en *Saló o los 120 días de Gomorra* (Pasolini, 1975), adaptación del clásico de Sade, o en los textos eróticos de Apollinaire o de Bataille. Y es que, en todos estos casos, el sexo y la muerte son territorios limítrofes. Según Alonso Cassadó, Sade "le regaló al ser humano la consciencia de sí, el conocimiento de esa pulsión de muerte que no es más que el reverso de la moneda cuya cara es el impulso sexual" (2012: 49).

En *Subsuelo*, las primeras perturbaciones eróticas concebidas a orillas de la piscina vendrán seguidas de cerca por un accidente mortal. Fabián, que hasta entonces solo disfrutaba torturando animales, añadirá a esos placeres extorsiones sexuales y tentativas de asesinato. La muerte y el crimen perturban la diégesis desde el principio. Si no su presencia, su premonición.

3. GEMELARIDAD: SIMULACIÓN Y REALIDAD

La naturaleza del cine, del vídeo, de la literatura pornográfica está ligada a la *simulación*, a la *irrealidad*: el cine pornográfico es ficción, como declara Despen-tes. Exigirle que sea realista sería ridículo. Su función no es documentar hechos sexuales reales sino producir excitación en el espectador o en el lector: "On demande trop souvent au porno d'être l'image du réel. Comme si ça n'était plus du cinéma. On rapproche par exemple aux actrices de simuler le plaisir. Elles sont là pour ça, elles sont payées pour ça, elles ont appris à le faire" (2001: pos. 831)

Desde luego, gran parte de la excitación que se deriva de las puestas en escena sexuales en las grabaciones pornográficas proviene de determinadas coyunturas transgresivas (*gang bang*, sexo en lugares de trabajo, entre subordinados y jefes, entre médicos y enfermos, entre ancianos y adolescentes...) y otras que serían incluso delictivas en la vida real (incesto, violación, abuso de

menores). No hay más que explorar los tags que clasifican los vídeos en el portal *Youporn* según la transgresión que más apetezca al usuario: mujer dormida, mujer violada entre cuatro, padre e hijo, hermana y hermano, médico y paciente, vecina y vecino, policía y ladrón. Todo ello parece apuntar -esperemos- a que, como señaló Bataille (1987), la erotización de la infracción no hace más que confirmar el extremo respeto al orden establecido.²

Con una utilidad social indudable, de válvula de escape, "comme défoulement psychique pour équilibrer la différence de pression" (Despentés 2001: pos. 819), a menudo, el discurso pornográfico ha sido estigmatizado y acusado de provocar un aumento del número de violaciones, de la violencia intersexual en Ruanda o en Bosnia (Despentés 2001: pos. 799). Desde los años 70, las feministas americanas antiprostitución, encabezadas por Catharine MacKinnon, establecieron una relación causal directa entre la violencia contra la mujer y la pornografía: "For MacKinnon, pornography is sexual abuse, pure and simple" (Williams 2004: pos 770). Frente a este movimiento, las feministas prosexo señalaron que todo ello resultaba un tanto exagerado y sospechoso de servir a la defensa de determinados valores judeocristianos (el sexo heterosexual ligado a la procreación, dentro de la pareja), fuera de los cuales, todo es peligroso y condenable. Numerosas voces se han alzado en defensa de la libertad de expresión y de la libertad sexual porque los cuerpos son políticos y, como tales, son campo de batalla:

Si le X est attaqué, c'est [...] parce qu'il représente tout ce que l'ordre moral ne supporte pas: l'affirmation de la sexualité comme pur plaisir entre adultes consentants. Voilà pourquoi il faut en faire une question de principe quoi qu'on pense, qu'on aime ou qu'on n'aime pas. (Field 2002: s.p.)

Dicho esto, y volviendo a la relación entre sexo e imagen, es evidente que los nuevos tiempos hiperconectados y el nuevo papel del prosumidor han introducido cambios en los hábitos de producción y de consumo de pornografía, emborronando las fronteras entre realidad y simulacro. Como antaño, pero quizás ahora de manera más extendida, el aprendizaje sexual se hace a través de unas determinadas imágenes insistentes que reproducen unas situaciones constantes y unas prácticas determinadas. Es verdad que a veces la mujer proyecta la imagen de un sujeto activo, desinhibido y empoderado, como reclaman Despentés y las feministas pro-sexo, pero es innegable que muchas de las puestas en escena de los vídeos *amateurs* que circulan en los portales especializados hacen hincapié en su papel tradicional de ser inferior. Lo pornográfico, pues, seguiría transmitiendo una ideología y unos roles genéricos heteropatriarcales, anclados en la violencia, donde la mujer ocupa a menudo una posición subordinada:

La pornografía funciona como un mecanismo tramposo: creemos que buscamos la pornografía que nos da placer, pero en realidad la pornografía que miramos construye nuestros cuerpos y nuestros deseos. Por ello, es necesario

² "La transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble que définit la vie sociale" (Bataille 1987: 68).

abrir el género pornográfico a una pluralidad de códigos, de miradas y de interpretaciones. (Preciado, citado en Muñiz 2013: s.p.)

A esta ideología oculta, y no tan oculta, pretenden responder los creadores de versiones porno alternativas como el porno feminista y el postporno, cuando proponen sexo filmado de otra manera. Si la novela de Marcelo Luján refleja nuevos usos y prácticas sexuales muy relacionadas con la imagen, las grabaciones, que serán esenciales en la trama, están muy alejadas de esas expresiones alternativas a las que acabamos de hacer referencia. Ellos y ella, Fabián, Alberto y Eva whatsapean, chatean; pero Fabián y Alberto además graban. Más tarde, Fabián se convertirá en usuario de portales pornográficos de Internet como por ejemplo *culosmuypetados.com* (pos. 2227). Es miembro de determinadas redes sociales y parece contar con un programa antirrastreo para poder navegar sin ser visto: "Conectado pero invisible en el Tuenti para que nadie le dijera nada, para ver sin ser visto el muro del Warning y de SudakitaLinda, una chavala del instituto que solía colgar fotos en tanga y con frases en clave garabateadas en torno a sus pechos" (pos. 2227).

Una de las características del discurso pornoerótico en este texto será, y lo veremos, su carácter indirecto y remediado. "Indirecto", porque, o se revive el sexo a través de recuerdos o es reconstruido por otro, sin ayuda de la vista, a través de sonidos escamoteados. "Remediado", porque se reviven las escenas mediante la contemplación en soporte digital y "de manera real", físicamente, mediante el tacto: la imagen entonces se "carnaliza", se actualiza en la carne de su espectador. Podríamos, de hecho, utilizar este carácter de remediación como elemento que define claramente las diferentes relaciones sexuales y sentimentales que se establecen en la novela.

De ese modo distinguimos, por un lado, un sexo amoroso, no grabado, que es el que une a Ramón y a Eva. Aparece tamizado o por el recuerdo o por la fantasía. En el primer encuentro entre ambos, narrado en pasado, lo que añade aún más distancia, se nos evitan datos genitales, solo se describe algo de los prolegómenos: "Y después fue arrastrando los labios hacia abajo, hasta llegar al pezón, hasta cubrirlo y mojarlo y también morderlo. En aquel primer encuentro él no lo sabía, pero Eva siente una extrema debilidad en esa zona de su cuerpo. Volvieron a besarse y a revolverse. Y volvieron a hacer el amor" (pos. 1991). Notemos que aparte del distanciamiento que aporta el filtro temporal, el lenguaje es contenido, poco preciso, y no se nombra la penetración más que de manera elusiva: "hacer el amor". El lenguaje soez se reserva para las fantasías de la pareja: para las palabras de Eva imaginadas por Ramón y narradas en condicional simple: "Me empotras, diría ella. Y él no diría nada. O sí, diría Cómo te mojas tanto. Y ella Tu puta culpa. Eso es lo que sucedería en casi cualquier otra circunstancia... (pos. 2061)"; o para evocar lo que el joven haría con Eva si estuviesen solos en el apartamento de Barrio Jardín:

... la pondría de cara a la pared, arriba los brazos, abiertas las manos, le quitaría de un solo movimiento la camiseta, la desabrocharía el pantalón corto, se lo bajaría hasta los tobillos, lo mismo haría con las bragas, tal vez intente sepa-

rarle las piernas y tal vez sujete, para ello, con su pie calzado, contra el suelo, ese pantalón y esas bragas, y entonces sí conseguiría separarle más las piernas. Daría un primer empujón, violento, sostenido. (Luján 2015: pos 2061)

El único momento en que un filtro –recuerdo, fantasía o recreación de los personajes, lenguaje elusivo del narrador– parece desaparecer es, más adelante, cuando Ramón viene de visita a casa de la familia de Eva, acompañando a su madre, y mientras los dos se encuentran en el jardín vigilados por Fabián y por su madre, Eva le dice crudamente: “–Quiero que me folles [...] –Mucho. Fuerte” (pos. 12061).

Frente a este discurso pornoerótico “clásico”, de pareja heterosexual normativa, narrado con cierta distancia y “filtrado”, aparece el discurso pornoerótico que se utiliza para describir el sexo “prohibido” que tiene lugar entre los dos hermanos, y que, de manera significativa, se encuentra muy contaminado por la tecnología. El espacio consagrado a describir estas relaciones es más extenso que en el caso anterior. Se dan más detalles y además se simultanean estas descripciones con otras escenas narradas en paralelo. También ahora el discurso pornográfico adopta estrategias de distanciamiento: solo hay, de hecho, un ejemplo en que el sexo incestuoso aparezca narrado en directo. Se hace con un lenguaje crudo, utilizando palabras pertenecientes a un registro coloquial e incluso vulgar: “Ven, enséñame el culo. [...] Más bájate más. Y enseguida escucharía. Ábrete. [...] Eva cumplía el pedido de su hermano utilizando ambas manos y prácticamente los diez dedos, inclinando el torso levemente hacia delante” (pos. 1270).

Aparte de este encuentro narrado de primera mano, las escenas entre los hermanos también vendrán filtradas a través de la memoria, o remediadas, a través de la referencia a imágenes grabadas. Así, por ejemplo, justo antes de la escena anterior, Eva recuerda la primera ocasión en que tuvo que hacerle una felación a su hermano: “Esa misma acidez en el fondo de la garganta, incluso cuando decides tragar nada y echar todo fuera incluso cuando te piden que tragues y te resistes a hacerlo y por fin lo echas todo fuera en el primer retrete o bidé que encuentres o en el primer lavabo...” (pos. 1250).

Pero el grueso de la relación sexual entre los dos hermanos se narra a través de la visualización de las imágenes grabadas por el propio Fabián, que las utiliza para masturbarse a la hora de la siesta. La narración da cuenta del interés del joven por visualizar la vagina y el ano de su hermana muy de cerca:

Ve dos de sus dedos tirando del blanco. El blanco es el color de unas bragas y todo los demás es pubis y algunos pelos y el comienzo apretado de una vagina. La siguiente foto es igual tal vez pero encuadrada aunque aparece su otra mano [...]. Fabián sigue observando la foto, el dedo, la línea, la piel clara y la menos clara y la piel rosa. Ahora solo fija la vista en el rosa que brilla como brillan todos los colores cuando están mojados. (Luján 2015: pos. 1464)

Este afán hiperrealista confirma las palabras de Baudry (1997) cuando dice “Un film pornographique offre des angles de vue [...]. Un voir particulier, puisqu’il

s'agit de voir ce qui dans la sexualité quotidienne est invisible et ce qui relève aussi bien d'une logique de l'invisible". Una imagen tan detallada, casi ginecológica, sería imposible en la vida real y ejemplifica el sesgo del porno contemporáneo, frente al porno tradicional. Solo la intervención de un dispositivo digital puede mostrar aquello que durante el acto sexual es invisible, haciéndolo visible y central, convirtiendo el grano de piel y la interioridad de los órganos sexuales en grandes protagonistas de la puesta en escena del porno.

En otros vídeos Fabián penetra a su hermana vaginal y luego analmente, aunque en ocasiones el narrador preferirá un lenguaje más elusivo. Así, por ejemplo, el pene de Fabián se denominará "eso" en varias ocasiones ("eso que tenía ahí metido tarda en salirse del todo"; "eso que ella tenía allí metido es lo que ahora [...] aprieta Fabián con su mano", "con solo frotar su mano por el contorno de eso [...] se le nubla la vista" (pos. 1464). También el acto de sodomización viene mencionado de manera esquiva: "Entonces su voz que dice: 'ven'. La mano orienta la trayectoria y el destino de esa misma punta que parece esconderse cuando ella vuelve lentamente y siempre de espaldas, el pelo suelto a acercarse: 'No, no. Por ahí no'" (pos. 1464).

Por contraste, ni Ramón ni Eva –la pareja normativa– piensan en grabar sus encuentros. Ramón, veinteañero y perteneciente a otra generación, ni siquiera tiene *smartphone*, hasta que Eva se lo exige: "–Esta semana me compraré un teléfono con internet. / –Ya estás tardando". Este será tan solo uno de los rasgos que lo definen en oposición con Fabián.³ Su sexo pertenece al ámbito de lo diurno, no es violento, es sexo consentido y amoroso, no esconde oscuras vicisitudes ni posesiones destructivas. Las relaciones entre los hermanos están marcadas por la violencia y la humillación y son consecuencia de un chantaje. Fabián dejará bien patente que la protagonista de sus relaciones es la cámara de su móvil, que enfoca muy de cerca los genitales de su hermana y las penetraciones forzadas. Este sexo incestuoso es figuración del mal absoluto. El narrador se niega a desviar la mirada. Busca así provocar el horror, puesto que el horror es campo abonado para la delectación *hardcore*.

4. LA DENSIDAD DE LA IMAGEN

Por alguna extraña razón, como dice Despentès, el ser humano se excita al ver a otros teniendo sexo: "Je n'en sais rien, moi, du pourquoi c'est à ce point excitant de voir d'autres gens baiser en se disant des saloperies. Le fait es que ça marche. Mécanique" (2001: pos. 836). En ese sentido, y puesto que el voyeurismo en vivo parece más complicado, la invención del cine porno ha de considerarse un hecho relevante en la historia de la realización sexual de los individuos, revela una necesidad del sujeto que ansía convertirse en objeto, una necesidad de filtraje, de convertirse en material secundario. El porno confirma que la excitación está en la mirada, por el poder inmersivo de la imagen.

³ Parece ser tecnófobo y ama los animales puesto que es veterinario.

Ya hemos mencionado que, en la novela que nos ocupa, el sexo hace acto de presencia a través de la grabación amateur, *sexting* compartido y reutilizado con fines performativos. El texto insiste en lo perturbador de esta práctica, que cifra en, primeramente, la comprensión de que gran parte del placer sexual de las nuevas generaciones pasa por la grabación y el posterior visionado de sus escarceos, a ser posible en compañía. Parece que el sexo se ha emparejado gemelarmente con su propio simulacro hasta el punto de que el uno es inseparable del otro. Seguimos aquí con la estructuración binaria del texto, y también con los ecos extratextuales del mismo. La exhibición de estas imágenes privadas constituye un acto de violencia aparentemente habitual e incontrolable, si consideramos las noticias de los periódicos sobre la cuestión.

Alberto alardea de sus grabaciones. Su aprendiz, Fabián, reproducirá más adelante su comportamiento voyeurista, pero ejerciendo una violencia extrema, comportándose como un delincuente, con una concepción de la sexualidad enfermiza, que traspasa todos los límites. Da un paso más y confunde por completo lo real con su simulacro. El porno no es lo real. Todos lo sabemos. Fabián retiene cuáles son los elementos que convierten cualquier imagen sexual –incluso la más anodina– en verdadero porno: son la violencia y el tabú, que se inscriben aquí en las grabaciones de sus relaciones sexuales forzadas con su hermana: “Lo que él pidiera u ordenara y hasta obligara, ella lo hacía (pos. 765)”. Atesora, así, los vídeos en un disco duro conservado en un cajón del escritorio en su cuarto y los visiona repetidamente para su propio disfrute. También conserva allí las imágenes del accidente, aquellas que, suponemos, documentan el traslado del cadáver de Alberto al asiento del conductor con ayuda de la madre, Mabel. “Tú no te preocupes por nada. [...] Ya sabes de quien depende que esto no salga de aquí”. Están guardadas en el cajón “primero, con cerradura. Nadie ni sus padres ni mucho menos su hermana, ha visto ese cajón abierto en mucho tiempo” (pos. 71).

En el universo 3.0, igual que el turista no puede ver la torre Eiffel si no es a través de la pantalla de su móvil, el sexo no puede practicarse si no es para ser grabado. Estamos ante el imperio de la *extimidad* (Sibilia 2011), se trata del producto de un “narcisismo exacerbado”, de un “predominio del parecer sobre el ser”, de una manera de afirmar su propia existencia a través de la visibilidad. El individuo necesita ver su propia vida grabada para estar seguro de que existe, en un juego de reflejos. Además, si el sexo se aprende mediante la imagen grabada, si los modelos sexuales provienen del vídeo, el sexo real debe ser –forzosamente– objeto de grabación y ser devuelto, así, a ese océano virtual del simulacro de lo sexual del que proviene. El espectador de vídeos eróticos es al mismo tiempo sujeto que mira y objeto que es contemplado. El individuo se convierte en voyeur de sí mismo.

La novela de Luján parece ponerse de lado de quienes alertan sobre el efecto de contagio y distorsión de la pornografía, una vez desvanecidos los otros claros límites entre productores y consumidores. La presente confusión en la que nos sumirían el prosumo y la fácil difusión de pornografía amateur en la presente sociedad hiperconectada podrían desembocar en la confusión entre

el sexo y su simulacro con consecuencias perturbadoras para todos: "Alors que dans le passé on pouvait encore jouer sur la distance entre réalité et images, aujourd'hui la représentation forcenée des actes sexuels se substitue à la réalité, entraînant une véritable confusion entre réalité et représentation, vrai et vraisemblable" (Marzano 2003: 20).

Por otro lado, esta tendencia a la confusión entre productor y consumidor va a confluir con la evolución misma del cine porno que ha experimentado, en paralelo, grandes cambios en las últimas décadas. Como señala Marzano:

Dans la pornographie contemporaine, les images ne sont plus construites de la même façon. Elles visent à abolir toute distance entre les consommateurs et les produits. Elles cherchent à être "plus réelles que le réel", comme le dit Baudrillard, en montrant comment le sexe fonctionne et comment le corps est à l'intérieur. (Marzano 2003: 21)

En ese estado de cosas, los vídeos amateurs añaden un efecto de realidad, de cercanía que no estaba presente en el cine pornográfico tradicional. A través de las dificultades técnicas, de la menor perfección de los cuerpos y de la mayor torpeza de las situaciones, del convencimiento compartido por los espectadores de que los actores improvisados están embebidos en su propio movimiento, acercan el sexo filmado a su usuario. Hasta tal punto que se ha dicho que los *homevideo* no son pornografía (Tommy Lee *dixit*. Citado por Hillyer 2004: pos. 1513).

Zabett Patterson (2004: pos. 684) comentaba que la ciberpornografía, además, introduce una nueva forma de interacción que trata más de un encuentro con un dispositivo tecnológico erotizado que con otro cuerpo. En el caso que nos ocupa, Fabián tiene claramente una historia sexual a tres bandas, con su hermana y con su móvil. En ningún momento se relaciona con Eva si no es en presencia de su móvil, aunque sí se relacionará con su móvil o su ordenador en ausencia de Eva.

El joven se revela como un auténtico cineasta vocacional, y durante las grabaciones añade a otras consideraciones ciertas dudas técnicas que no parecen abandonarle, ni siquiera en momentos de exaltación de los sentidos. De hecho, se preocupa por el enfoque y por la luz en varias ocasiones (pos. 1293, pos. 1433). Sus movimientos no dejan de recordar la apretada técnica de grabación descrita por el cineasta John Love: "J'accompagne l'action, la caméra à la main. Maintenant tous les mouvements sont permis, je passe entre les jambes, puis je ressors, je m'approche du visage, et je retourne au sexe, et cela sans m'arrêter, jusqu'à l'éjaculation" (Deleu 2002: 96).

Desde luego, lo que está claro es que para Fabián el proceso de grabación de sus propios actos sexuales, así como la perspectiva de poder revivirlos y realizar a través de ellos la llamada "densidad carnal de la visión" (Crary 1998) participan de manera vital en la construcción del placer mismo del acto sexual.

Pero, además del voyeurismo evidente del personaje, podríamos leer, en su obsesión por la imagen y su repetición obsesiva, una búsqueda –quizás inconsciente, no asumida– de "un conocimiento no conocido inscrito en las imá-

genes” puesto que, como afirma Benjamin citado por Brea, “la cámara ve algo que nosotros no podemos ver, en principio, salvo por su mediación. Habría en lo óptico percepciones que se nos escapan (las más interesantes)” (cit. Brea 2007: s.p.). Fabián graba porque trata de vislumbrar algo que le resulta fugitivo y que no entiende: la existencia de los cuerpos, su funcionamiento orgánico, pero, sobre todo, la comprensión de su carácter fantasmal, mortal, fijándolo en el tiempo. Quizás trate de superar la imposibilidad “de no poder verlo todo”, o “de no poder saberlo todo en aquello que es visto” (Brea 2007: s.p.).

El sexo perverso de Fabián con su hermana parece resultarle excitante porque participa de una triple contradicción: no debe ser descubierto, pero lo descubre todo, debido a ese afán de ver todo lo que está dentro del cuerpo. Además, debe permanecer oculto y, al mismo tiempo, tiene más posibilidades de ser descubierto ahora que está grabado, pues ha sido así salvado de la desaparición. Es inevitable ver aquí huellas de aquel “deseo de durar”, “aquella promesa de duración” que evocaba Brea citando a Goethe y a Baudelaire frente al tiempo-instante, ligado a la temporalidad. La imagen retenida por Fabián ha sido inmortalizada y sobrevivirá a sus protagonistas.

Su sexo incestuoso puede ser visto en el momento mismo en que sucede, directamente, como ocurre cuando el jardinero los descubre a través del ventanuco del sótano. Pero, además, los actos sexuales de Fabián y Eva, ocultos, pueden ser reproducidos y revividos ahora hasta el infinito: “Que sepas que he hecho un par de copias (pos. 1961)”. No se han extinguido en su consumación, sino que perviven en forma de simulacro hasta la eternidad. Primero han existido en forma gemelar: la realidad y su simulacro, puestas la una frente a la otra, fascinantes, “like those twin sisters in a dirty picture: the charnel reality is erased by their resemblance” (Baudrillard 1983: 144). Pero después, será el simulacro mismo el que sobreviva a sus actores, tras su muerte. Será la huella de aquello que los unió, y sobrevivirá para siempre en un perpetuo *ahora* (Meléndez 2004). Gemelaridad rota de la imagen escindida.

OBRAS CITADAS

- Alonso Cassadó, Gerard (2012): *Erotismo y muerte en el cine contemporáneo*, accesible en <https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/20707/TFM_GerardAlonso.pdf?sequence=1> [última consulta: 1.1.2018].
- Bataille, Georges (1987): *L'érotisme*. En *Œuvres complètes*, volume X. París, Gallimard.
- Baudrillard, Jean (1981): *Simulacres et simulation*. París, Galilée.
- Baudry, Patrick (1997): *La pornographie et ses images*. París, Armand Colin.
- Bonnaud, Frédéric (1994): “L’empire de sens”, *Les inrockuptibles*, 30 noviembre, accesible en <<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/lempire-des-sens-4/>> [última consulta: 1.1.2018].
- Brea, José Luis (2007): “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*.

- neo, n.º 4, accesible en <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JIBrea-4-completo.pdf>> [última consulta: 1.1.2018].
- Calabuig, Ernesto (2015): "Subsuelo de Marcelo Luján", *El Cultural*, 27 de marzo, accesible en <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Subsuelo/36175>> [última consulta: 1.1.2018].
- Crary, Jonathan (1998): *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press.
- Deleu, Xavier (2002): *Le consensus pornographique*. París, Mango.
- Despentes, Virginie (2001): *King-Kong théorie*. París, Grasset.
- Field, Michel (2002): "Se battre encore contre la prohibition!", *Libération*, 24-25 de agosto.
- Hillier, Minette (2004): "Sex in the Suburban: Porn, Home Movies, and the Live Actions Performance of Love in Pam and Tommy Lee: Hardcore and Uncensored". En Linda Williams (ed.): *Porn Studies*, Durham, Duke University Press.
- James, E. L. (2011): *50 Shades of Grey*. Londres, Vintage books.
- Luján, Marcelo (2009): *La mala espera*. Madrid, Salto de página.
- (2012): *Moravia*. Madrid, Salto de página.
- (2015): *Subsuelo*. Madrid, Salto de página.
- Marzano, Michela (2003): *La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques: corps, violence et réalité*. París, Presses Universitaires de France, pp. 17-29.
- Muñiz, Luis (2013): "¿Cómo nos influye la pornografía", *La Vanguardia*, 29 de marzo, accesible en <<http://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20130329/54369577023/como-nos-influye-la-pornografia.html>> [última consulta: 1.1.2018].
- Oshima, Naguisha (1976): *El imperio de los sentidos*. Japón, Francia.
- Pasolini, Pier-Paolo (1971): *Saló o las 120 noches de Sodoma*. Italia.
- Patterson, Zabet (2004): "Going On-Line: Consuming Pornography in the Digital Era". En Linda Williams (ed.): *Porn Studies*, Durham, Duke University Press.
- Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sibilia, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Williams, Linda (ed.) (2004): *Porn Studies*. Durham, Duke University Press.