

Entre el artificio y el género: el cine pornográfico

José Luis Anta Féliz

En la primera mitad de los años ochenta las llamadas "salas x" estaban en su momento de auge en el Estado español. Casualmente en aquel tiempo yo era un estudiante de antropología en la Universidad Complutense de Madrid y, por alguna razón quizá inconfesable, realicé para una de las asignaturas un trabajo sobre estos cines.¹ Desde

¹ Dicho trabajo de campo se hizo a mediados de los años ochenta, cuando las salas x de Madrid estaban en pleno auge (se centró el estudio en seis de ellas, ubicadas en diferentes barrios y realidades sociológicas). De hecho, como hizo notar Alberto Cardín (1978: 10), España es lugar donde las especiales condiciones de la transición democrática hacen de este fenómeno un lugar privilegiado. Vistas las cosas desde hoy, la pena es no haber hecho un trabajo de campo mucho más intenso y continuado.

entonces este tema me ha acompañado durante años y, aunque nunca me he hecho "especialista", me ha servido como piedra de toque para tomarle el pulso a este país, en la medida en que la actitud ante y para este cine ha sido un largo recorrido que tiene mucho que ver con las nuevas tecnologías, los valores, el mercado, la globalización de los objetos de consumo, las libertades y las actitudes del y para el

poder. Así, pues, en un principio había pensado que este artículo fuera un trabajo que continuara, por un lado, las comunicaciones que presenté en el V Congreso Nacional de Antropología (Anta, 1990) y en su edición VIII (Anta, 1999), y, por otro, un seminario sobre

pornografía que dirigí en 1996 en la Universidad de Jaén. Pero algunas razones han venido a cambiar algunos de mis planteamientos iniciales: es evidente que la suma del trabajo de campo más la reflexión personal se encontraban estrechamente unidas a la experiencia investigadora. Lo que aquí presento no es tanto una realidad aprehensible, sino cuanto más una temática, el género, el cine, el poder, que tienden a diluirse en cuanto intentamos acercarnos. En este trabajo, alejándome de mis primeros planteamientos, no trato los cines donde se proyecta un particular género cinematográfico, sino que, por el contrario, reflexiono sobre ese cine en sí mismo. En última instancia es una cuestión de obviedades: aquí obvio al espectador, como en aquellos otros trabajos obviaba la película. Y por obviar entiendo simplemente que doy algunas cosas por hecho; es decir, que en un plano analítico están tomadas unas frente a otras y, por lo tanto, no quiero aseverar que yo no crea que no existan o que no sean importantes, simplemente están en otro plano de análisis.

Se dice, no sin falta de razón, que el cine pornográfico, la pornografía en general, trocea el cuerpo humano, que es una suerte de carnicería despiadada que mutila sin piedad la supuesta integridad de lo humano. Resultando de todo ello no sólo una carnicería sino, ante todo, una falsedad de la auténtica unidad del cuerpo y, seguramente, del alma. Pero esta mutilación que realiza la pornografía no es un fenómeno único de esta representación, ni la única forma de mostrarse ni, acaso, el único medio. El problema de la pornografía (y por inclusión del cine x), si es que planteamos como problema su propuesta icónica, es que es más que una simple carnicería, una

simple forma de destrozarse el cuerpo; es, incluso, más que una simple o compleja forma de mostrar (y proporcionar) placer. El problema del cine *x*, por centrarlo sobre un soporte, es obviamente el del cine: la imagen, el movimiento, su ficción como documento. Todo en él es como un documento, como una muestra, a veces incoherente, de la realidad: tal cual la construyen, la significan, la muestran, la visionan y la interpretan otros, siempre otros. Ése es, sin duda, el problema del cine *x*, es un cine de otros, para otros y con otros.

Habría que advertir que el cine *x* puede ser observado no como un género cinematográfico, sino un subgénero del documental y, consiguientemente, lo que se ve no es sexo o, en su variante occidental, edulcorada, sexualidad. El observador puede creer que lo que ve es sexo, cuando lo que hay expuesto es simplemente un ejercicio de genitalidad, acaso todo sea una metáfora de su interconexión con un aparato violento, religioso, económico... La propuesta carnífera del cine de la pornografía requiere, a su vez, una visión carnífera, una disección de la disección, una mutilación del mutilador, una parcialización de lo parcial. El cine *x* da la vuelta a su propio argumento: tras su apariencia de cuerpos mutilados, de un único protagonista, el pene, es un documento del mundo contemporáneo occidental, una fantasía animada de fantasmas, aspiraciones, ascos y anhelos de este mundo, tan nuestro, tan de otros.

El cine *x* es una representación (parcial) del mundo y, por lo tanto, exige tratarlo como un documento. Pero, por el contrario, es posible entender el mundo como representación (parcial) del cine pornográfico, lo que demanda tratarlo como una obra de ficción

— ¿arte?, ¿artificio o naturalismo?, ya veremos—. O quizá no sea nada de esto, y hemos de atender al texto, al contexto y retorizarlo en la búsqueda de un paratexto y un prototexto. O todo a la vez, montando un discurso sobre el discurso, reorganizando sus fotogramas hasta montar otra película. O por qué no aprovechar sus silencios, sus *tíes*, sus manías, sus falsas tonas, sus repeticiones para mostrar el mundo que en unos casos le sirve de soporte y en otros trata de esconder. ¿O, acaso, el cine que dice que todo lo muestra no esconde nada? Al igual que el que trata de esconderse siempre lo hace mostrándose. Quizá es ésta la paradoja que el puritanismo (anglosajón) ha resuelto, por otro lado, propiciando el entendimiento de la sexualidad —e incluso de la política, la religión y la economía— como si de un fantasma se tratara: sólo aparece en la intimidad de la alcoba. Y seguramente la pornografía, en general, y el cine *x*, en particular, sólo son un documental de lo que allí ocurre. No lo sabemos: ya veremos.

Ya veremos, en efecto, porque el cine *x* recrea *voyeurs*, de la misma forma que espectadores de un espectáculo ajeno, del que participan fundamentalmente con la mirada; pero no es sólo un defecto del cine *x*, lo es de todo el cine. La diferencia estriba en que el cine *x* se propone de forma radical y obliga no sólo a ser *voyeurs* sino, ante todo, a ser protagonistas. Por otro lado, viejo y antiguo anhelo humano: tener un papel en la vida de otros, en definitiva, ser héroes. El cine, todo el cine, propone al observador como un protagonista privilegiado de la acción, recreado gracias a una coincidencia entre el ojo y el objetivo de la cámara y, a la vez, por ese mecanismo

cultural conocido como pulsión icónica. La propuesta del cine x es, si cabe, aún más arriesgada: mutila el cuerpo y obliga al espectador a una única identificación con la genitalidad de otros.

La supuesta diferencia del cine x es producto de lo que allí parece que se puede ver: el sexo por el sexo,² en definitiva, la ruptura con

² Lo que entendamos por pornografía podría dividirse en dos grandes grupos, el llamado *hard-core*, donde las relaciones sexuales no son simuladas (dentro de este tipo estarían, también, los llamados sub-géneros: sadomasoquismo, anal, lesbianas, gays, lluvia dorada, puños... temas que son generalmente cobijados en el cine x más comercial), y el *soft-core* o cine erótico, donde las relaciones sexuales no sólo son, generalmente, simuladas sino que, además, no se muestran penes en erección. Hay otras diferencias, como es el tratamiento del discurso, la trama y el tema, la localización de exteriores, la estructuración de los elementos cómicos, etc. En este trabajo hacemos referencia únicamente al primer tipo de cine, el cual tiene una enorme difusión en material impreso y en forma de videos domésticos. Para tener una visión general sobre el tema conviene contar con los ya clásicos libros de Hayde, 1964 y Ellis, 1951. Además de las últimas aportaciones teóricas, históricas y ensayísticas de Arango, 1989. Baird, Rosenbaum, 1991; Dworkin, 1989, Escópico, 1996; Gubern, 1989b. Kimmel, 1991; Olcina, 1997. Y los juristas Downs, 1989; E. Krausman y P. Krausman, 1959.

ciertos círculos de normalidad social que lo consideran de una manera diferente a la que allí se proyecta, aunque no podemos olvidar que lo observable no es en sí mismo sexo, sino un ejercicio de genitalidad. Pero esta "anormalidad" es producto de una clasificación rigurosa, que crea en torno al sexo ideas relacionadas con la intimidad, lo familiar, lo moral o el buen gusto. Es decir, gran parte de las nuevas adquisiciones de aquella burguesía decimonónica que consolidó su poder social durante el siglo XIX, la cual empezó a dar importancia a la "familia" como núcleo generador y reproductor de poder social (Danzelot, 1990; Leites, 1990) y, consecuentemente, al control sistemático de la sexualidad, hasta hacer coincidir tres elementos que aparentemente no tienen ninguna relación: amor, sexo y matrimonio. Así, se puede leer en la siguiente cita de un afamado neurofisiólogo francés:

Demasiado a menudo el hombre y la mujer moderna limitan su sexualidad a la genitalidad y limitan su paternidad o su ma-

temidad al engendramiento, olvidando, en el autoritarismo o la dimisión de sus funciones, su verdadero deber de padre o de madre, función familiar del sexo en el que la genitalidad no interviene más que en la procreación y para el mantenimiento del buen equilibrio y del amor de los cónyuges (Chauchard, 1971: 57).

La normalidad interactiva-sexual viene definida, por lo tanto, por la analogía de los elementos propuestos en la trilogía amor, sexo, matrimonio, en la medida en que tiene un sentido procreador y una función reproductora de los valores sociales, lo que supone una paradoja entre libertad y sacralidad (Stocker, 1977), no siempre resuelta de forma positiva. Pero nosotros sabemos que esto es parte de una construcción social que no tiene por qué ser siempre así (véase, para este tema, Caplan, 1989: 1-30), y es obvio que existen elementos que, como la pornografía, rompen con ese esquema: la homosexualidad, la masturbación, la prostitución, etc., que, sin poder conceptuarse como parte de desequilibrios psíquicos, se conceptúan dentro de la "anormalidad sexual". Por lo tanto, rápidamente nos hacemos un buen número de preguntas, donde quizá sea la más fácil de formular y, por lo tanto, la primera que nos viene a la memoria, la que esconde muchas de las ideas que sobre la normalidad tenemos. Pero detrás de este discurso de la anti-normalidad se esconden muchos de los temas establecidos dentro de lo *no-dicho* —aquéllos con los que no existe un enfrentamiento directo por estar legitimados por el Poder—. En este sentido es importante hacer

notar que la creencia no se articula en sí misma como poder, sino como una emanación simbólica de éste y, más en concreto, de aquéllos que lo mantienen. Lo que la creencia común da a entender es que lo que el espectador ve en el cine *x* es parte de un síntoma patológico; es decir, de una desviación positiva de la norma por parte del individuo y que los diferentes poderes concretos concen y deben corregir; es la medicina, desde sus múltiples facetas, la que realiza una taxonomía real de las personas que a este cine acuden; es la Iglesia la que co-normaliza la relación entre el cuerpo y el espíritu; es el Estado el que auna en sí mismo los conocimientos continuados por ciertos discursos represivos y controladores... En definitiva, de lo que se trata es de crear un *corpus* ideológico y definir los síntomas contrarios a la normalidad.

El cine *x* se organiza sobre sí mismo, de forma autorreferente (todo lo que ocurre se autoexplica), donde el individuo puede acercarse a una realidad determinada (popular), donde los poderes establecidos parecen hacer una concesión, entre otras cosas, porque supone un reforzador ideológico para un cúmulo de creencias dadas (populismo). El cine *x* es *anormal* en la medida en que lo que allí ocurre es explícitamente parte de lo no-dicho; se mueve bajo discursos desproporcionados de facetas que no se enseñan en los discursos normalizados. Las películas pornográficas no son más (ni menos) que cine, y en este sentido no tienen ningún elemento excepcional fuera de lo que es normal en esta técnica/arte. Es decir, tienen un director, un guión, unos actores, una cámara con película (aunque actualmente se utiliza el video con sistemas profesionales, general-

mente betacam), unos focos, un productor y el *atrezzo* que venga al caso. Al igual que en cualquier otra película, sea del género que sea, la obra no está totalmente terminada hasta que no se cierra el círculo, con la creación de un determinado estado anímico en el espectador.³ De esta manera, el cine x no sería más que una parte del mundo del espectador (y así lo consideran las leyes). Lo que realmente le hace "especial" es, en primer lugar, la simbología que emana y, en segundo lugar, el *tipo* de espectador que interpreta ésta.

Puede argumentarse, siguiendo el mismo esquema, que la contraposición normalidad vs anomalidad se relaciona en el cine x directamente con los elementos interior (dentro) vs exterior (fuera), con lo que quedan definidos los marcos de actuación de cada una de las creencias y, por lo tanto, del poder que en cada esfera actúa. Por todo ello, la supuesta anomalidad del cine x reside en el material simbólico que emana de la propia película, a la par que en el especial vínculo que se crea entre lo proyectado y el espectador. La película x es una introspección hiperrealista de diferentes ámbitos de la vida común dentro de nuestra sociedad, donde ciertos discursos que son reprimidos (formando parte de lo no-dicho) se muestran descontextualizados, exagerados y mitificados. En este sentido, el cine x es, ante todo, una muestra documental de la genitalidad entre los humanos, más cercano a los documentales que sobre animales salvajes vemos habitualmente en la TV que a cualquier otra consideración (Gibern, 1989a: 164). Pero, por otro lado, ahondando un poco más

³ Es interesante observar los festivales de cine x (por ejemplo los de Barcelona, Carnes o Texas), que se parecen más a un plató de cine x que a cualquier otra cosa. La genitalidad existente raya, en muchos casos, el paroxismo y los asistentes buscan, ante todo, encontrar parte de la totalidad que en una película está descuartizada, aunque definitivamente lo que descubren es una realidad más diseccionada que en las propias películas. De hecho, los festivales son trozos de películas X, de porno-stars actuando en vivo y de ciertos de productoras y distribuidoras haciendo sus negocios, todo bajo la apariencia del modelo de glamour prototípico y característico de la Costa Oeste.

en el propio discurso pornográfico, podría argumentarse que, en principio, el cine x es el complemento del cine comercial, en la medida que el primero recoge la batuta en aquellas escenas donde el segundo la deja; es decir, que la escena pornográfica sería lo no-dicho en el cine "normal". Así, pues, muchas películas x tienen títulos ertizados calcados de los que mantienen las películas comerciales (y series de tv con más renombre) e, incluso, el argumento es exactamente el mismo. Una película tan famosa como *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*) tiene su análogo en el cine pornográfico, *Stars Sex* (que luego tendría una segunda parte en *Stars Virgin*. Para una filmografía básica, véase Valencia, 1994; Valencia, 1996), siendo complementarias en la medida que la una tiene las escenas que a la otra le faltan: la película x sería la realidad de una historia que se presenta como simple ficción; es más, en la medida que la película *La guerra de las galaxias* es la trasposición de un cuento clásico —aquél en el que el héroe mítico salva a la princesa presa del dragón, con el consiguiente regreso a la normalidad y al orden imperante—, la película x no sería más que un enfrentamiento a la ficción desde una realidad compartida por unos personajes y unos espectáculos que, por lo demás, esperan que la parte imaginativa sea exactamente igual que en la película originaria.

La entrada en escena del video doméstico, la tv por cable y de pago ha tendido en cierto grado a terminar con esta práctica del

⁴ Sólo antes que el video ha revolucionado el mundo del cine X, primero, porque ha simplificado y abaratado considerablemente la producción; segundo, porque el espectador no de-

cine x paralelo,⁴ en la medida en que mucho de lo que el espectador busca en la credibilidad de lo que ve, aunque sea sobre elementos ficticios, queda su-

primido en la macro-intimidad de su hogar. Es por ello que cada día hay menos cine paralelo, ya que no supone una vía para la imaginación, aunque hemos de tener en cuenta que el cine *x*, en general, sería únicamente el lenguaje moderno de lo que en otros tiempos fueron las novelas y cuentos eróticos. Es decir, que continúa una misma línea argumental (discursivo-erótica) que la novela, el cine y el video comercial (el teatro, como es bien sabido, nunca pactó con el cine, e, incluso, le plantó cara, todo lo contrario que la narrativa). Pero no todas las películas *x* mantienen este sentido complementario al cine comercial, tal cual he argumentado, sino que plantean y explotan, con mayor o menor virtud, el dilema que les da su auténtico sentido; es decir, la contraposición normalidad vs anomalidad. En cierta medida, lo que busca el espectador de las películas pornográficas es el sentido último y realista de todo aquello que es parte anormal socialmente. Así, pues, en las películas *x* encontraremos como lo más "normal" del mundo el incesto, las relaciones homosexuales y las situaciones sexuales más insólitas y desparejadas (entre parejas). En cierta medida podríamos decir que la mirada *x* —aquella que nace de la observación subjetiva y reflexiva del material pornográfico— no es otra cosa que la continua suplantación del ámbito de lo íntimo como una muestra de lo compartido de forma privada. En este sentido, si el cine es en general una forma de mirar el cosmos, el cine *x* convierte al espectador en un *voyeur*. En definitiva, las películas *x* son la gran mirilla desde donde contemplar una larga noche

pende de un sistema de salas, sino que lo consume en su intimidad a su gusto y antojo; tercero, porque el espectador maneja el reproductor de vídeo arbitrariamente, repitiendo, ralentizando o acelerando lo que ve en función de sus apetencias e intereses; y, en último lugar, ha dado paso a que aparezcan un sinnúmero de empresas que crean, distribuyen y venden este tipo de material, dando una falsa apariencia de sector liberal y democratizado.

de bodas –un tanto salvaje– o una reunión de amigos subidos de tono; en concreto, no es que no exista la intimidad (de hecho, las películas x la muestran como tal en el juego ficción/realidad que el cine en general estructura como parte de su propio código), sino que ésta es compartida y el espectador se convierte en cómplice.

Este aparente caos y salvajismo explícito tienen unas coordenadas perfectamente articuladas dentro de las propias películas, que, por otro lado, resultan hasta cierto punto vistas fuera de su lógica interna, aburridas por su orden conciso y metódico, donde una película x cualquiera es lo más parecido a otra película x cualquiera; pero no es sólo así, pues el discurso pornográfico no es sólo genitalidad, sino también un ejercicio teórico-ideal de formas concretas de poder. Y, así, la estructura sería, haciendo una tipificación iconográfica: una situación dada, que resulta de lo más cotidiana, desencadena todo el hecho sexual que luego se ha de observar.⁵ Sin

⁵ Hay una idea generalizada de que el cine X es de muy baja calidad que en realidad no es cierto, en muchos casos los bajos presupuestos obligan a que el decorado, la iluminación o la calidad de las cintas sea puesto en un segundo plano, pero en líneas generales desde los años noventa se cuida mucho todo, llegándose a películas de una alta sofisticación. Lo que sí es verdad es que se mueve, tanto en su discurso, como en lo comunicativo, como en la imagen, dentro del mundo del cine marginal, en unos casos, y alternativo, en otros.

⁶ Si uno se atiene a que la intimidad es, por definición, inescrutable (para algunos planteamientos básicos al respecto, Castilla del Piro, 1989), el supuesto carácter *voyeur* del cine en

ningún tipo de protocolo la vida da paso sin interrupción al "sex", de ahí que no haga falta discutir mucho para llegar definitivamente a lo que en realidad se quiere mostrar. Así, los *impasses* de espera son concisos, van al grano y la acción se da en lugares que la propia normalidad daría por íntimos (en casa, en el cuarto de baño, dentro del coche, en un descampado, en una piscina, etc.), nunca se realiza en lugares colectivos y públicos.⁶ Por otro lado, toda película x mantiene una serie de escenas, aunque puedan parecer en diferente orden, exactamente

iguales (parejas heterosexuales, masturbaciones, homosexualidad femenina, tríos y orgías en diferente grado). Por lo tanto, las escenas tipo tienen un orden preestablecido de antemano, independientemente de la nacionalidad de la película. Las películas x, así, pues, mantienen un orden, con unos criterios de complejidad definidos, que se organizan en la medida del destinatario final para el que están hechos: un hombre, blanco y adulto, el cual requiere de un conocimiento previo (iniciático) de lo que allí puede ver. De hecho, el cine x no enseña (educa) al espectador a la hora de mejorar su propia sexualidad, sino que el espectador únicamente ve (interpreta) aquello que desea ver (que conoce).

Cuando empecé a pensar en este tema sospechaba que las películas x estaban creadas únicamente para excitar sexualmente a sus espectadores. Sin embargo, ahora sé que, en principio, no se trata de excitar al espectador por medio de la visión de ciertas escenas, sino de hacerlo por medio de la identificación del espectador con los "personajes" que protagonizan las películas. Pero toda esta identificación podría argumentarse que es el efecto de una actitud *voyeur* ante el cine pornográfico, donde el individuo traspone la mirada para convertirse en un sujeto que se despersonaliza en función de lo que mira (Giachetti, 1976: 33). Se estructura, por lo tanto, una diferenciación entre aquello que es la personalidad social y aquello que Freud consideraba parte de la personalidad del individuo, centrada en su llamado "impulso orgánico". Si el cine erótico (simulado) es, ante todo, *voyeur* (clásicos de la literatura como *Fanny Hill*,

general y en concreto del pornográfico no es más que parte de un simulacro, lo que no explicita, sin embargo, de qué manera el espectador se identifica, aplata o vive el hecho fílmico que le está siendo mostrado.

también llevados al cine, muestran a la protagonista como una *voyeur* consumada, hasta el punto de que el propio lector-espectador lo hace a través de la mirilla de la puerta o algún agujero puesto en la pared al efecto), el cine pornográfico, sin embargo, lo es para la identificación libidinoso. Así, pues, la identificación se realiza, básicamente, de tres maneras: en primer lugar, se estipula un orden en el que el espectador no se ve sorprendido por la acción. En segundo lugar, se muestran escenas en primer plano, donde los actores no enseñan generalmente la cara, a excepción de las mujeres; es decir, únicamente se observa lo que un hombre, de una forma más o menos retorcida e imaginativa, estaría viendo mientras realiza las diferentes evoluciones sexuales. En último lugar, se juega con los elementos de poder masculino/femenino socialmente estipulados; en otras palabras, se toman todos y cada uno de los mitos sexuales (la mujer activa, agradecida, sumisa e insaciable, la prepotencia masculina, la edad de oro sexual, el falo de los dioses, la vagina hambrienta, etc.), donde el auténtico protagonista de toda película *x* es el pene, no sólo porque es el que más veces sale en pantalla, sino porque es aquel elemento (referencial) que define la propia película y que, por afinidad, no es más que una simple presentación metafórica del auténtico pene que es el del espectador (y, así, las escenas de homosexualidad femenina que acompañan toda película *x* son vistas y justificadas desde el redentorismo del pene). A este respecto es importante hacer notar que por esto mismo los actores de cine pornográfico son parte secundaria de los créditos,⁷ lo

⁷ Entre los que se encuentran, como más conocidos (en los años ochenta y noventa), John Holmes, Richard

único que realmente importa es su pene; sin embar-

go, las verdaderas protagonistas son las actrices, las cuales dan, por encima de cualquier otro elemento, el *cachet* a la película, en la medida en que ellas marcan la aspiración de un poder fálico que actúa de forma parcial sobre sus cuerpos (en esa suerte de carnicería que se presenta ante el espectador).⁸ En este mismo sentido, toda la película se organiza para que el propio espectador se encuentre a sí mismo reflejado en algún momento de la película. Por ello lo que menos importa es el hecho desencadenante de la acción, que para lo único que vale en principio es para dar verosimilitud a lo que en realidad se está proponiendo (en la medida en que la mujer sólo se presenta como un ser sin voluntad y sumisa a los intereses del hombre-pene). La cotidianidad que plantea es tan posible o imposible como la acción sexual, el mensaje es hacer creer que lo que se muestra es parte de un hecho social no sólo común, sino absolutamente real.

En las películas x la regularidad de las relaciones sexuales se producen manteniendo los elementos que una situación teóricamente íntima necesitaría para ser plenamente satisfactoria,⁹ por lo que no puede faltar nada de lo que se considera erótico socialmente, en contraposición a lo puramente pornográfico. Es decir, todos aquellos elementos que teóricamente despiertan la sensualidad, así ocurre con los besos de "amor" (aunque donde son

Bolla, François Papillon, John Leslie, Randy West, Jamie Gillis, Hershel Savage, Jean Pierre Amand, Tom Byron, Jerry Butler, Ron Jeremy, Frank James y Eric Edwards.

⁸ La inmensa mayoría de las actrices como responde a un estereotipo de mujer muy tipificada (prototípico del gusto y modas de los noventa): entre 25 y 35 años, pechos definidos, cuerpos delgados y proporcionados, pelo largo, altos zapatos de tacón... Tomando el color pelo como señal de identidad podemos observar que la mayoría de las actrices o son rubias (Angela Baron, Nikki Dial, Moana, Janine Lindemuler, Julia Chanel, Sharon Kane, Tracy Adams, Erica Boyer, Alicia Monet, Tracy Lords, Ambert Lynn...), o de tonos claros (Tabatha Cash, Meava, Veronica Moser, Kelly O'Deal, Summer Knight, Selen, Tiffany Mynk...), lo que parece es más del gusto europeo. Incluso actrices como Ashlyn Gere, Laure Valois o Dolly Buster, con un tono castaño de forma natural, se tiñen de rubias para hacer sus grandes superproducciones. En cualquier caso, gran parte de las indicaciones, gustos, modas y otras cosas por el estilo vienen predefinidas por la guía anual *Adam Film World Guide; Directory of Adult Films* (véase, por ejemplo, Adam, 1994).

⁹ El cambio constante de planos, que juegan con tonos en picado y contrapicado muy exagerados, se interpreta, a su vez, en un sentido de continuidad gracias a la música de fondo, los gemidos y los sonidos guturales.

realmente comunes es en las relaciones homosexuales femeninas), la ropa interior femenina, el ambiente modular (luz tenue y música melódica), etc. En definitiva, el espectador es totalmente integrado, por identificación, a un modelo de creencias tipificadas, donde, indudablemente, existen líneas de poder tradicionalmente incontestables de predisposición de la mujer para con el hombre. En la actualidad, la inmensa mayoría del material pornográfico se produce para los videos domésticos, que suponen la creación de unos esquemas hiper-personales, al desarrollar el ambiente desde la intimidad delimitada y preestablecida. En definitiva, es importante recalcar esta idea, el cine *x* es una búsqueda de un personaje con el cual identificarse en un plano puramente material (genital). Desde los intentos radicales de encontrar la propia intimidad, el espectador busca, por encima de todo, la soledad que proporciona el no contactar con otra sensación que no sea la que proviene de la cinta que se expone, es por ello que no siempre es necesaria la excitación sexual, ya que en realidad lo que se busca es un modelo definitivo de identificación, donde es el poder de lo masculino (representado por el pene) sobre lo femenino (simplemente un cuerpo mutilado que interpreta su papel) lo que reconstruye el eje fundamental de la película.

De hecho, la raíz básica en que se mueve el cine pornográfico es una apropiación e interpretación del poder absoluto a través del hecho fílmico. Si de forma popular el poder es, ante todo, erótico, su consiguiente representación es sexual. El sexo es una de las últimas fronteras de representación de lo que llamamos *poder* y el cine *x* es, quizá, sólo eso: de ahí que haya sido repudiado por las ideologías de

izquierda y de derecha, o considerado como la teorización de las prácticas de violación, o, por el contrario, como ejercicio de la libertad de los individuos frente a las normalizaciones y controles sociales, convertido en auténtico cine de culto. En este sentido no es sólo porque toda relación humana es, en principio, una relación de poder, y en el sexo esto es una máxima, sino porque el poder es representado popularmente como sexo en acción. Son Sodoma y Gomorra, la orgía romana, el sexo de los monjes medievales, el sexo por el sexo de las monarquías absolutas del siglo XVIII y, por poner casos más reciente, el de las famosas casas de citas de los nazis, los ricos habitantes de los chalés de California o los de los apartamentos parisinos.¹⁰ Da igual que fuera verdad o no, el hecho es que el poder absoluto es representado en una actitud sexual; en Italia, por poner un ejemplo radical pero significativo, gran parte del cine X de los años noventa es una continuación del cine neorealista de la posguerra y una fuente inagotable de críticas a la judicatura, los políticos corruptos, el sistema carcelario o las extorsiones de la mafia; lo que se opone a la rendición del cine francés o californiano a la vida lujosa y glamurosa de la *jet-set*.

Consecuentemente, *a priori* no es el poder económico el que define a los detentadores del *poder voluntad*, sino el poder de utilizar el sexo según su propio antojo (un poder que ya no le es ajeno a nadie en Occidente). Pero es, siempre, una representación del poder masculino, del supuesto ideal sexual de los hombres; por ello es casi

¹⁰ No parece casual que haya sido por medio del cine donde se haya sacado a la luz la relación sexo-poder; lo mejor que se puede ver al respecto es la película de Pier Paolo Pasolini *Sodó o los 120 días de Sodoma* (basada en una novela del Marqués de Sade), quizá uno de los pocos experimentos filmáticos totales donde se explora el conocimiento absoluto de poder, bajo una constante reformulación de las relaciones sexuales.

seguro que el cine pornográfico bajo un poder femenino sería radicalmente diferente, donde el concepto de apropiación de intimidad estaría transformado seguramente hacia su lado más público, totalizado y globalizado (pero, por ahora, mientras la mujer no mate a la mujer no será más que una suposición). En este sentido hay que tener en cuenta que la realidad íntima del hombre exige dos elementos, la erección y la eyaculación, que no pueden ser simulados y que, por lo tanto, requieren ser mostrados (los actores del cine pornográfico raramente eyaculan fuera de plano, aunque lo "normal" sería la eyaculación interior durante el coito) en primer plano para que puedan ser creíbles.

En cierta medida, este tipo de poder tan directo, sin que parezcan mediar matices o abstracciones, choca directamente con aquello que en la sociedad en general es sublimado (pero no por ello menos real). El cine x muestra con una realidad aplastante lo que en la sociedad es disviado y que, sin embargo, está en la raíz de todo el conjunto social y, aunque parezca lo contrario, como ocurre en general con todos los productos industriales de carácter marginal, el cine x es altamente moralizante y normalizador. Incluso podría parecer que el Estado es tolerante con aquéllos que quieren tener el "derecho" de ver pornografía, contando con que la libertad de ver no es siempre la libertad de ver todo, que se mueve bajo cauces culturales establecidos legalmente (como ocurre, por ejemplo, con la pornografía donde aparecen menores de edad) y, sin embargo, es al revés: al permitir ciertas miradas crea un campo claro entre los "consumidores" y los no-consumidores, encasillando a quienes ven

un determinado tipo de cine y a quienes ven otros. Así, la pornografía, vista como hecho contracultural, trata, por una inclusión radical de la propuesta, de pasar de una valoración moral a una valoración social: propone, en un proceso de mitogénesis, a ciertas actrices y realizadores (véase, por ejemplo, Calleja, 1995; Guillot y Valencia, 1995; Valencia y Rubio, 1995) concentrando, descifrando y sistematizando sobre sí las miradas de una industria y una sociedad que trabaja constantemente con una doble moral.

El cine x (la pornografía en general) sería, por lo tanto, una apropiación popular de fragmentos de un poder que pertenece a otros sistemas abstractos (medicina, Iglesia, Estab...), para hacer de todo ello un ghetto social donde el individuo puede, por unos momentos y de forma controlada, sentirse pleno de unas creencias que eran directamente de los órganos de poder tradicional y que se encuentran en la cosmología simbólica (cultural) de la sociedad occidental. Por ello habría que ver la nacionalidad –el contexto holístico– de cada una de las películas x para encontrar unos cúmulos de creencias determinados, directamente relacionados con los particularismos de cada una de las culturas originarias; por lo que cada una de las identificaciones del espectador con la película cierra un círculo de creencias y un sintomático acercamiento al poder.

Bibliografía

ADAM. *Adam Film World Guide; Directory of Adult Films 1994*, Adam Film World, Los Ángeles, 1994.

- ANTA, José Luis. "Salas x: una forma de acceso al poder rompiendo la creencia", comunicación presentada en el V Congreso Nacional de Antropología, Granada, 1990.
- "El cine pornográfico: género, culto y poder", en L. MÉNDEZ Y C. MOZO (coords.). *Actas del VIII Congreso de Antropología. Simposio, II, 2ª: Antropología del género, cuerpos, géneros y sexualidades*, FFAEE/AGA, Santiago de Compostela, 1999, pp. 151-158.
- ARANGO, Ariel C. *Las malas palabras. Virtudes terapéuticas de la obscenidad*, Martínez Roca, Barcelona, 1989.
- BAIRD, Robert M. y Stuart E. ROSENBAUN. *Pornography. Private Right or Public Menace*, Prometheus Books, Nueva York, 1991.
- CALLEJA, Pedro. *Russ Meyer, Midos*, Valencia, 1995.
- CAPLAN, Pat. "Introduction", en CAPLAN, P. (ed.), *The Cultural Construction of Sexuality*, Routledge, Londres-Nueva York, 1989, pp. 1-30.
- CARDÍN, Alberto. "Un nuevo objeto cultural", en CARDÍN, A y JIMÉNEZ LOSANTOS, F. (coords.). *La revolución teórica de la pornografía*, Urcia, Barcelona, 1978, pp. 9-24.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.). *De la intimidad*, Crítica, Barcelona, 1989.
- CHAUCHARD, Paul. *El equilibrio sexual*, Fontanella, Barcelona, 1971.
- DOWNES, Donald Alexander. *The New Politics of Pornography*, Chicago University Press, Chicago-Londres, 1989.
- DONZELOT, Jacques. *La policía de las familias*, Pre-Textos, Valencia, 1990.
- DWORKIN, Andrea. *Pornography. Men-Women Possessing*, A Plume Book, Nueva York, 1989.
- ELLIS, Albert. *The Folklore of Sex*, Nueva York, 1951.

- ESCÓPICO, Gasto. *Sólo para adultos. Historia del cine x*, La Máscara, Valencia, 1996.
- GIACHETTI, Romano. *Porno-Power. Pornografía y sociedad capitalista*, Fontanella, Barcelona, 1976.
- GUBERN, Román. "El discurso fílmico y la intimidad", en CASTILLA DEL PINO, C. (ed.). *De la intimidad*, Crítica, Barcelona, 1989a, pp. 151-172.
- *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Madrid, 1989b.
- GUILLOT, Eduardo y Manuel VALENCIA. *Traci Lords*, Midons, Valencia, 1995.
- HAYDE, Montgomery. *A History of Pornography*, Four Square, Londres, 1964 (traducción castellana, Pléyade, Buenos Aires, 1973.)
- KIMMEL, Michael S. (ed.). *Men confront Pornography*, Meridian, Nueva York, 1991.
- KRONHAUSEN, Eberhard y Eyllis KRONHAUSEN. *Pornography and the Law*, Nueva York, 1959.
- LEITES, Edmund. *La inversión de la mujer casta*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1990.
- OLCINA, Enli. *No cruces las piernas. Un ensayo sobre el cine pornográfico*, Laertes, Barcelona, 1997.
- STOCKER, William. *Psicología del erotismo*, Central, Buenos Aires, 1977.
- VALENCIA, Manuel. *Videoguía X*, Midons, Valencia, 1994.
- *Videoguía X. Volumen 2*, Midons, Valencia, 1996.
- y Sergio RUBIO. *Breve historia del cine "x"*, Glénat, Barcelona, 1995.