

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

La lenta agonía

Autor/es:

Laínez, Josep Carles

Citar como:

Laínez, JC. (2000). La lenta agonía. Banda aparte. (19):63-70.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42466>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# LA LENTA AGONÍA

## NOTAS SOBRE EL CINE PORNO ACTUAL

PRELIMINAR

Si comenzamos afirmando "el cine porno ha muerto", rogamos se comprenda no se trata de ninguna *boutade* para la *captatio benevolentia* del lector, sino de la repetición de una afirmación, con toda seguridad, ya realizada anteriormente por algún otro analista de este género degradado. Es más, nos mueve a ella, exceptuando las voces que se hayan podido pronunciar sobre tal deceso, la constatación de una curva descendente según la cual el cine porno, es decir, un género narrativo con sexo explícito, deja de tener sentido como expresión filmica determinada. El cine porno, tengámoslo en cuenta, fue en sus inicios, a principios del siglo XX, un espectáculo privado, destinado a contemplarse en lugares muy específicos relacionados con los varones y cuya única finalidad era ofrecer escenas de contactos sexuales explícitos sin hilación argumental alguna. Cien años después, y tras la despenalización en los países occidentales para su exhibición pública, producida entre 1969 y 1975, el cine porno ha dado su vuelta de tuerca para situarse de nuevo en el ámbito de lo privado con la emergencia del vídeo. Así lo veía ya, en España, Román Gubern en un texto publicado en 1989: "*Desde el punto de vista industrial-comercial, el fenómeno más importante que ha afectado a la difusión y consumo del género porno ha sido la expansión de los magnetoscopios domésticos*"<sup>1</sup>. Sin embargo, el verdadero fin del cine porno no iba a estar en la posible reproducción, en los hogares particulares, de los filmes realizados en estudios o por profesionales, sino en la toma del poder por parte de los mismos consumidores. Se volvía a inventar así el porno *amateur* y, con él, la puesta en cuestión de todo el mecanismo industrial según era entendido en años anteriores. Incluso este contacto de individuos sin formación con aparatos de grabación en vídeo iba a conllevar la emergencia de una industria paralela a las de mayor vuelo (actualmente, en Europa, la franco-sueca Private o las productoras italianas de Rocco Siffredi o de Mario Salieri) que influiría tanto en el modo de representación como en la misma consideración del cine pornográfico por parte de sus autores<sup>2</sup>. Y para las perspectivas negativas que sobre él se ciernen, teniendo en cuenta sus esca-



sos treinta años de vigencia público-social, sometido a unas exigencias claras (pero no a más de las que pueda tener la comedia musical o el cine de terror) y, en algunos casos, a una calidad en la línea del cine de consumo<sup>3</sup>, no deben buscarse, a nuestro entender, mayores implicaciones sociológicas de las relacionadas con el fin del *western* o de la comedia musical ya citada. Posiblemente la última de las causas radique en esa misma democratización de los gustos y de las posibilidades de la que hablábamos y, con ella, de la emergencia de una amplia corriente cinematográfica donde todo cabe dentro de una calidad rayana en lo perfecto. En este sentido, sí hay un *rien ne va plus* de los géneros, pero de los géneros como compartimento estanco de consumo masivo. El *western*, el musical, la ciencia ficción<sup>4</sup> o el terror han desaparecido de la producción industrial y cuando

en algún determinado momento asistimos a un cierto *revival* de alguno de ellos, el *marketing* se encarga de hacernos comprender sus diferencias con sus antecesores y, sobre todo, sus excelencias<sup>5</sup>. Con el cine porno podría haber ocurrido otro tanto y, de hecho, hay ejemplos que muestran la inclusión de escenas sicalípticas en cine no etiquetado como tal o,

2. Véanse a este respecto, en la edición española de la revista *Hot Video*, unas reflexiones de Mario Salieri sobre un posible paso al cine erótico (*softcore*) por su parte.

3. Sin necesidad de entrar en caracterizaciones terminológicas, cuando hablo de cine de consumo me refiero a todo aquel cine no adscribible a la etiqueta de cine de autor, según fue acuñado por los *Cahiers du Cinéma* en la década de los cuarenta.

4. En la literatura de ciencia ficción, el movimiento *cyberpunk*, nacido a finales de los ochenta en Norteamérica, ha sido, a pesar de su rotundo éxito y de su total innovación, bastante maltratado por cierta crítica, pues veía en él un peligro de que el género borrara sus límites y se viera, en pocos años, dentro del *mainstream* literario. Evidentemente no ha sido así, pero muchas de las innovaciones de estos escritores (William Gibson, Bruce Sterling, John Shirley, Pat Cadigan...) han sido asimiladas por la literatura general, dando muestra de la permeabilidad de ésta.

5. En el terreno del *western*, el ejemplo más carismático sería el de Clint Eastwood en *Unforgiven* (*Sin perdón*, 1992). En el terror, si bien no del todo ignorado, *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999) ha adquirido una resonancia impensable en una producción de sus características, prácticamente *amateur*.



incluso más, bendecido por la aureola de su realizador<sup>6</sup>. Sin embargo, la consideración del sexo como algo pecaminoso y el tejido moral occidental, con su presión, impiden que se firme, de modo tajante, la sentencia definitiva.

No obstante todo lo dicho, el prurito teleológico que podría deducirse de nuestra afirmación primera tiene sus matices. No tratamos, ni siquiera, de imaginar un *post*, sino de sancionar el estado del porno de finales de los noventa y tratar de hacer ver que, como mínimo, y esto a pesar de sus obras maestras, es un género estancado cuya perduración, entendido como bloque compacto, e impermeable a otros géneros o registros audiovisuales, tiene los días contados. A lo largo de este artículo, vamos a pasar revista, en sus estructuras generales, a tres películas, de origen y calidad bien distinta, que representan de modo no exclusivo, pero sí evidente, esos tres puntos de fuga marcadores de la agonía del cine pornográfico actual: la producción europea necesitada de excusas y del roce con lo más radical, la producción española representada por no profesionales y la gran producción estadounidense que se sitúa a un paso de lo asimilable por el cine de masas.

**LAS SEÑALES DE LA EXTINCIÓN  
UN FILME CUALQUIERA:  
IL MARCHESE DI SADE  
(EL MARQUÉS DE SADE, JOE D'AMATO, 1995)**

Si bien Joe d'Amato (1936-1999) podría haber sido un autor donde mejor se diera un contacto con otros géneros y unas mayores dosis de innovación en

el cine porno europeo, la mayor parte de su obra se ha movido en el terreno de la mediocridad. Dedicado al cultivo del *hardcore* durante su última etapa creadora, firmó en 1995 una versión de las desventuras de Donatien Alphonse François, el Marqués de Sade (Rocco Siffredi) y de sus numerosas "perversiones". Al margen de las escenas sexuales específicas, la película está guiada por una idea bastante comprometida de lo que se ha de entender por placer y de la frontera tan escasa que existe con el dolor.

En la primera escena, con tan sólo cinco encuadres<sup>7</sup>, asistimos a la visita de René de Montreuil (Rosa Caracciolo), la esposa del Marqués, a la cárcel donde se halla recluido. Tras la marcha de René de la prisión, en una imaginería tenebrista muy italiana<sup>8</sup>, el Marqués de Sade tiene un delirio: se le aparece un ángel o demonio (posiblemente su conciencia o sentimiento de culpabilidad) vestido de rojo y bastante joven (el mismo Rocco Siffredi) que le reprocha su vida de perversión. Las palabras finales del anciano Marqués son, básicamente, las que desencadenarán la trama del filme: "He levantado el velo que oscurecía los ojos y la mente de la gente, y les he demostrado la verdad diciéndoles que sólo hay un principio que regula la vida: el instinto, y que hay un sólo objetivo a perseguir: el placer". Con esta premisa, asistimos a un *flash-back* en el que se nos narrará la vida del Marqués de Sade jalonada por un muestrario de sus perversiones, rozando algunas lo tradicionalmente admitido por el cine porno de más amplio consumo: lluvia dorada, fetichismo, travestismo o sexo con hombres con malformaciones... Se nos sitúa, de este modo, en el margen de lo "permisivo", aunque no por ello se obvía una cierta moralidad implícita en el diferente trato que se otorga a los personajes. Así, las dos escenas sexuales que tienen como protagonistas al Marqués de Sade y a su mujer contienen exclusivamente los elementos de cualquier escena media (penetración vaginal, sodomización, *cunnilingus*, felación y eyaculación facial).

Tras la escena introductoria, se suceden, sin solución de continuidad, tres momentos de la vida de juventud del Marqués. En el primero de ellos, aún niño

6. Citemos tan sólo tres ejemplos: *Ai no corrida* (*El imperio de los sentidos*, Nagisa Oshima, 1976), *Io Caligola* (*Calígula*, Tinto Brass & Bob Guccione, 1980) o *Les fruits de la passion* (*Los frutos de la pasión*, Shuji Terayama, 1981).

7. Hacemos hincapié en la escasa planificación de las escenas sin contenido erótico por el contraste que exhiben ante la diversidad de planos, encuadres y, sobre todo, reencuadres de las estrictamente pornográficas, lo que obliga a adoptar diferentes perspectivas de visualización para el observador. La que aquí mencionamos, si bien harto simple, no deja de ser llamativa dado que, en el momento en que se nos muestra un PP del Marqués de Sade, éste pronuncia las palabras más significativas del relato y las que dan lugar a la trama. Habría sido difícil encontrar mayor academicismo.

8. La ambientación de los filmes italianos tienen poca verosimilitud histórica. Uno de los casos más flagrantes es la imaginería en torno a las cárceles, con una escenificación sacada de la novela gótica, dando un aire medieval a toda prisión. Véase, por ejemplo, *Drácula* (*Mario Sallieri's Dracula*, Mario Sallieri, 1994).

(lo sabemos por la voz, pues se encuentra fuera de campo en todo momento), espía cómo se desnuda una criada a la que amenaza con decirle a su madre que la despida si no accede a sus pretensiones. En el segundo, ya en la juventud, es sorprendido por dos muchachas (¿dos criadas?) mientras se baña, lo que da lugar a la primera escena sexual. La tercera, sin embargo, es la que marca el inicio de las aberraciones o de las desviaciones de lo esperable en la pornografía al uso. En ella, va a someter a una muchacha (Shalimar) a una relación sexual cuya violencia sólo se comprende en su conclusión, mediante la sanción por la palabra y con una licencia lírica en absoluto desdeñable. Nos referimos al momento, en el último PP del Marqués en la secuencia, aún jadeante y con rasgos de extenuación en su rostro, en que Joe d'Amato se permite la emergencia, por medio de la voz en *off* del protagonista, de las palabras que dan por correcto todo lo visto y, aún más, por lógico: "Todas las veces que he poseído a una mujer de un modo tan feroz, he tenido una prueba de que mis teorías eran exactas: el dolor provoca placer a quien lo da y a quien lo recibe". El resto del filme intentará dar cuenta de ese dolor y sorpresa que prepara a sus conquistas, pero permaneciendo siempre más acá de lo que un personaje como Sade podría haber dado de sí.

Sin necesidad de enumerar o describir más número de escenas de *El marqués de Sade*, lo más destacable del filme de d'Amato es la ausencia de planificación. Es llamativo porque no es la tónica general en la mayor parte de producciones italianas actuales (verbigracia, las producidas o dirigidas por Mario Salieri). De ahí que digamos que no es mayoritario, pero sí lo suficientemente destacado como para que

hagamos mención, máxime si se trata de una producción de estas características, rodada además no en vídeo, sino en 35 mm. A este respecto, quizá la presencia de una *star* masculina del porno mundial como Rocco Siffredi sea indicativa de una mayor libertad del actor y, por tanto, de someter el filme más a sus designios que al revés. Así, tanto la escena con la muchacha, como la inmediatamente anterior o las escenas a dúo con su criado (Mike Foster) suponen un uso indiscriminado de la cámara desencadenada, del reencuadre constante y, por tanto, de las características inherentes al cine porno de consumo y casi de factura videográfica.

Pero si el no haber planificación puede resultar una importante falla, la ausencia de trama, en el sentido más escuetamente aristotélico del término, puede resultar ya un enorme lastre que impide al filme la consecución de unos mínimos. Las escenas no sexuales que se producen en *El marqués de Sade* son, más que momentos ensamblados de la vida del protagonista, golpes de efecto que ayudan a la concatenación de relaciones sexuales, nudos que establecen cambios en el desarrollo y que sirven de pretexto para un *tour de force* mayor. De esta manera, la linealidad de la historia (al margen del *flash-back* que la inicia) puede esquematizarse en la aparición periódica de personajes sobre los que no teníamos ningún conocimiento y que, a modo de *deus ex machina*, penetrarán en la diégesis con un objetivo determinado y anteriormente no presupuesto. Por ejemplo, la conciencia del Marqués en la primera escena ya analizada, los familiares que se reúnen en su casa para aconsejarle que cambie de vida, el mensajero del rey que va a detenerlo... Todos ellos son actantes puntuales que lo

**MUJER MADURA LA BUSCA DURA**  
1ª PRODUCCION ESPAÑOLA CON MUJERES MADURAS

AMAS DE CASA FOLLADAS POR JOVENES ACTORES PROFESIONALES

1ª PRODUCCION ESPAÑOLA CON MUJERES MADURAS

AMAS DE CASA FOLLADAS POR JOVENES ACTORES PROFESIONALES

PRODUCCION ESPAÑOLA

PRODUCCION ESPAÑOLA

PRODUCCION ESPAÑOLA

AMAS DE CASA FOLLADAS POR JOVENES ACTORES PROFESIONALES

"distrate como una loca"

"pose mucho vergüenza"

"me reventaron el culo"

"nunca habia chupado una polla"

**MUJER MADURA LA BUSCA DURA**  
NABOS DUROS

NABOS DUROS

Tomamos más de seis meses en encontrar a estas mujeres maduras, amas de casa, que nada tuvieron que ver con el mundo del espectáculo y la pornografía y logramos convencerlas, tras largas convenciones, para que hicieran su primera película porno, que posiblemente será la única.

El morbo y la excitación que puede producir una mujer madura, en algunos casos, puede ser muy superior al provocado por muchas jovencitas.



único que marcan es la aparición de una escena sexual. En este sentido, puede decirse que se ha construido la historia siguiendo el hilo de las escenas pornográficas que se tenía necesidad de ilustrar y no al contrario.

En un terreno no estrictamente fílmico, se constata que la variedad de actos sexuales del filme es ejemplo de un agotamiento de los métodos tradicionales de captación de atención del espectador. Si observamos las secuencias heterosexuales simples (hombre-mujer), se comprueba que, sin contar la atadura que supone una relación exclusivamente entre dos personas, por fuerza limitada a una triple obturación consecutiva de los orificios femeninos, la visión que de estas penetraciones ofrece el director está más que fosilizada, con unos reencuadres rara vez conducentes a una explicitación mayor de la mostrada en los primeros planos de los encuadres tras cada corte. Es aquí, tomando como pretexto las "irregularidades" del Marqués, donde d'Amato, fallando la planificación y ante un uno contra uno, introduce elementos extraordinarios como pueden ser la lluvia dorada o la ingesta de saliva. Elementos, desgraciadamente para el director, constitutivos del porno, mojones tal vez de una frontera más, pero en modo alguno de "la frontera", pues la reincidencia será siempre similar y, como reza el adagio, *nihil novum sub sole*.

EN LOS MÁRGENES DEL DOCUMENTO, EN  
LOS LÍMITES DEL PORNO:  
*MUJER MADURA LA BUSCA DURA*  
(NARCISO BOSCH, 1997)

Si bien el cine porno español tiene históricos precedentes en los primeros años del novecientos, no será hasta hace poco cuando comience a surgir a nivel de responsabilidad industrial y con una pujante, aunque todavía raquítica, nómina de actrices, actores

y realizadores. No es de extrañar, por ello, que habiendo nacido en la década de los noventa, asuma como propios modos de hacer de otros medios audiovisuales (la televisión, prioritariamente) o de algunos géneros específicos de estos *mass-media* que pueden estar más cercanos a la antropología urbana que a una trama incardinada. Así, en el caso particular de España, la existencia en los inicios de la industria pornográfica de un producto como *Mujer madura la busca dura* se ha de rastrear en algo deducible de lo que decíamos al comienzo: la estrechísima relación entre vídeo y porno y, por tanto, la cuantiosa oferta de productos homologables. Evidentemente, no es lugar éste para realizar aproximaciones sociológicas, pero no deja de ser curioso que en la década del *boom* de los *reality-show*, cuya proliferación se inició con el surgimiento de las primeras televisiones privadas en el Estado<sup>9</sup>, asistiéramos también a la comercialización de experiencias sexuales, en el ámbito pornográfico, por supuesto, de mujeres maduras no vinculadas a este mundo. Así, en la misma línea de la asistencia a un parto televisado, a un reencuentro amoroso o afectivo tras años de separación o de ruptura o al relato de una experiencia traumática, lo que se nos muestra en esta cinta es la iniciación sexual ante las cámaras de cuatro mujeres adultas y no profesionales del sexo.

El presupuesto inicial es, por tanto, y hasta cierto punto, atractivo. Incluso el inicio del filme podría presuponer derroteros divergentes a los que nos encontraremos abocados. No en vano, la cinta se abre con un PG de las cuatro protagonistas, sentadas o de pie en torno a la mesa de billar que veremos en una de las escenas, manteniendo una distendida charla con uno de los responsables de la película mientras éste les pregunta detalles sobre su vida y gustos sexuales. De haber sido filmado como documento y con unas dosis de frialdad, incluso postizas, en la realización, el resultado podría haber sido otro bien distinto. El grave problema, sin embargo, es que *Mujer madura la busca dura* quería ser cine porno.

Y, justamente, la afirmación más tajante, y tal vez certera, que se puede realizar de esta película es que, de ninguna forma, se trata de cine porno. *Grosso modo*, podemos describirla como la filmación de diversos coitos o felaciones (es de destacar la inexistencia de cunnilingus en esta cinta) y los cambios de plano se deben a cambios de posturas o de orificio penetrado, pero no a una imbricación entre forma y contenido. Esto, evidentemente, limitándonos al análisis de secuencias que puedan asimilarse a las convencionales del porno, pues en momentos más avanzados del metraje, asistimos más a *medical shots*, en el sentido literal del término, que a un coito propiamente dicho. Muestra de esto son los comentarios de uno de los actores (Nacho Vidal) tras el reconocimiento vaginal y

9. Izaguirre, Txelu, *Realidad y espectáculo. En torno al Reality-Show*, Ciudad de Valencia, Episteme, 1998, pp. 1-3.

anal de una de las protagonistas de la cinta (Patricia).

De la mano de esta aseveración va la de ausencia de planificación, a semejanza de lo que ocurría en el filme de d'Amato. Pero esta carencia se ve agravada por la ausencia también de guión alguno. Si el comienzo de la cinta podía presagiar una mínima hilación argumental (una señora jugando al billar, observada por un camarero que, ante los continuos fallos de ésta, va a ayudarla, comenzando el cortejo que de inmediato dará lugar a una felación), la introducción de las subsiguientes "actrices" deja bien a las claras que se trata de una suerte de documento, con constantes interpelaciones de los actores al equipo técnico, fuera de campo, y con miradas cómplices de las protagonistas femeninas.

El movimiento dentro del plano es, en este sentido, desquiciante. Se llega a una inidentificación total de los cuerpos y de las partes de los mismos. Hay un desajuste completo entre lo que debería ser lo central en campo (ese *raccord* tan usual de pene-vagina) y los primeros planos de los genitales. Es decir, nos hallamos con una ausencia absoluta de montaje en el interior del plano, campando los protagonistas a sus anchas y obligando a continuos cortes (enlazados mediante fundidos encadenados o mediante cortinillas horizontales o verticales) o a continuos reencuadres, lo que da una sensación de improvisación y de salga lo que salga que habrían de ser inusuales en un género emergente dentro de una industria brillante por su ausencia.

Este carácter *amateur* de la cinta se ve, por otra parte, en la ausencia de guión, no en cuanto a trama hilada, sino en cuanto a trama tan siquiera. Los tres actores profesionales protagonistas (Toni Ribas, Max

Cortés y Nacho Vidal) aparecerán de modo espaciado, correspondiéndole a cada uno una protagonista diferente. Sin embargo, todo conato de producción desaparece conforme avanza el metraje: desaparece la mínima trama argumental (un bar donde una clienta y un camarero son sorprendidos por la dueña fornizando sobre la mesa de billar), desaparece la correspondencia actor-actriz (Toni Ribas, el camarero, vuelve a tener una escena hacia el final de la película con otra de las protagonistas), desaparece la verosimilitud fílmica (las actrices y, a veces, los actores miran a cámara en diversas ocasiones)... Tan sólo va a quedar, como elemento nodal, la centralidad del pene erecto en planos medios. El resto serán escenas yuxtapuestas que parecen sobre todo una serie de pruebas, realizadas a desgana, a cuatro aprendices de porno<sup>10</sup>.

El filme, eso sí, se ha vendido como un documento. Una de las frases publicitarias de la carátula lo deja claro con las siguientes palabras: "*Primera producción española con mujeres maduras*", queriendo ponerse al día de lo que se realiza en Estados Unidos con esta temática. Si volvemos a comparar este filme con el de Joe d'Amato, nuevamente nos encontramos con la emergencia de los límites: si en aquel era el tipo de contacto sexual el que excedía lo habitual, en éste

10. Es imposible no relacionar esta idea de actor probando a no profesionales con las once cintas editadas por Private y dirigidas por Pierre Woodman con el nombre de *Casting*, grabaciones en las que realizaba un *casting* a diversas aspirantes a actrices porno.



es la edad de las protagonistas, pero, más que ello, su inexperiencia. Es, en el fondo, un recurso distorsionado a dos de los mitos de mayor calado en el varón: la violación y la virginidad<sup>11</sup>. Sin embargo, no será la primera vez que el cine porno español utilice la transgresión de modo habitual<sup>12</sup>. Quizá, en última instancia, debamos aferrarnos a esta reincidencia como postrer baluarte.

#### AQUELLO QUE SANCIONA: VÍDEO-CLIP, MUSICAL Y RELATO HERMÉTICO EN *CACHMERE* (NEÓN SEX, MICHAEL NINN, 1998)

La firma Michael Ninn (nadie sabe bien de quién se trata o si existe como persona física) revolucionó, y no es un calificativo desproporcionado, el mundo de la pornografía, más si cabe de lo que lo hizo Andrew Blake en su momento. Desde *Black Orchid* (*Orquídea negra*, 1989) a la película que vamos a comentar, el universo de Ninn se incrusta no en la tradición heredada del MRI, sino en esa estela caracterizada como postmodernidad cuya fijación reside en manifestaciones artísticas que exceden lo cinematográfico, en un montaje en absoluto académico y en una fotografía que distancia de la imagen y que, por consiguiente, ayuda a la pérdida de carnalidad de lo visible.

Si Michael Ninn siempre se ha situado en un terreno fronterizo, con *Neón Sex* lleva esas características a un extremo prometedor que, sin embargo, no se atreve a traspasar totalmente. En esta película todas las escenas sexuales responden a un esquema dado, estando aisladas las unas de las otras por un fundido en negro que sirve de muro de contención de cada deseo realizado o reprimido por el sujeto de la

enunciación. He aquí las tres partes de cada fragmento:

1.- Voz en *off* del protagonista masculino recordando sus deseos de adolescencia y juventud.

2.- Vídeo-clip de una canción que ejemplifica lo narrado por el protagonista. En él, además de mostrárenos a la cantante (Kylie Ireland) o al cantante (Eric Price) en diversos planos, se van insertando imágenes de la escena que tendrá lugar a continuación o del marco idealizado en el que tenía lugar tal escucha.

3.- Escena pornográfica relacionada con lo expresado por la palabra y por la música en las dos secciones anteriores.

En este filme de Michael Ninn coexisten, vamos a así llamarlos, dos grados de mostración: por un lado, el que podríamos denominar pleno y, por otro, el que podría recibir el apelativo de *tangencial*. El primero correspondería a lo que se entiende cuando se habla de cine porno, es decir, la inserción de primeros planos de genitales masculinos o femeninos interactuando. El segundo es el que se da de manera muy llamativa en *Neón Sex* y que podría entrar también en el apelativo de cine erótico o *softcore*, pues se nos ofrecen tomas de los protagonistas en actitud sexual pero sin ningún plano explícito. La mayor parte de las veces, en este filme,

11. Véase a este respecto González Requena, Jesús, "Violación en el último tren de la noche. Una ficción ejemplar", *Contracampo*, 8, pp. 45-46.

12. Hacemos uso del término "transgresión" desde el punto de vista de salida de la norma corriente, sobre cuya autoridad no nos pronunciamos. Nos vienen a la memoria, sobre esta característica del cine español, el filme *El Poli se desboca*, que tenía en el ex campeón de boxeo Poli Díaz su protagonista principal o *Monjas atrapadas* (Jesús Garay, 1995).





estos planos sólo aparecen en el momento de las canciones, instantes en los que ninguna escena sicalíptica se introduce. Aquí reside una de las principales fallas de la película, ya que ni tan siquiera en un producto *hard-core* se transgrede esa puritana barrera de no ofrecer sexo explícito (o sin explicitar, en el común de los casos) en un vídeo-clip, al menos de una manera evidente. Si alguna otra secuencia de la película (el *clip* que la abre, por ejemplo), podría estar más decantada hacia la plena mostración, la no inclusión de fragmentos sexuales, que inmediatamente (pero con otra música) se nos van a ofrecer de modo detallista, socava los mismos apoyos sobre los que podría sustentarse el porno<sup>13</sup>.

Desde el punto de vista de la mostración, el filme de Ninn —no hay que ser muy perspicaz— supone el polo opuesto al documento que puede ser *Mujer madura la busca dura*. Frente a los comentarios cuasi médicos y a la labor de exploración genital que se realiza en éste, lo más destacado de *Neón Sex* es la ausencia de carnalidad. Posiblemente sea el mismo modo de representación escogido por el director el que marque el tipo de relaciones que va a establecer el espectador con su objeto de deseo. Pero estas diferencias también las tiene con *El marqués de Sade*, más preocupado por la verosimilitud.

La diégesis, por su parte, reincide en la temática de la soledad y de la nostalgia del pasado tan presente en otros filmes de Ninn como el mítico *Sex* o *Apaga mi sed*. Hay un narrador, voz en *off* cuasi omnisciente, que recorre con minuciosidad aquellos aspectos de su existencia pasada que más le atormentan o le producen desasosiego. Las escenas sexuales hallan así un acoplamiento perfecto con la narración, siendo el tratamiento que se les da de una enorme elegancia. La arquitectura de un buen relato y el lujo de variantes visuales con que dota Ninn a las escenas explícitas son, más que la muestra de que el porno persiste, el santo y seña de su extinción. E incide en esto mismo el constreñimiento, de una manera tan marcada, de las escenas porno a una fase determinada de cada secuencia. Al actuar así, se está abogando por una compartimentación artificiosa, por la necesidad de dotar a la imagen sicalíptica de un lugar claro donde visualizarla, negándole de este modo su

posible salida a la corriente cinematográfica general.

## PALABRAS PARA UNAS CONSECUENCIAS

Hasta aquí, hemos pasado revista a tres filmes que pueden ser, de entre muchos, claros ejemplos del actual panorama pornográfico mundial. Y con ello hemos querido dejar ver que es harto difícil delimitar a qué se ha de llamar cine porno. No hemos tomado ejemplos extremos o turbadores, sino muestras cuasi al azar. Ahora bien, al margen de las carencias específicas de cada modo de representación ejemplificado, ¿cuáles son los puntos en los que quiebran el discurso y los condenan a una extinción o a un replanteamiento de sus premisas iniciales?

En primer lugar, se destaca en todos ellos una extrema presencia de lo fronterizo. Hay un juego, consciente o no, por mantenerse en los límites de lo permisible en el registro pornográfico, tanto en la forma como en el contenido, llegando, en el caso de *El marqués de Sade*, a la imposibilidad de transgredir más en cuanto a violencia sexual de algunas escenas (transgredir, evidentemente, dentro del canon del usuario medio) o en cuanto a la inserción de otros géneros audiovisuales (el *reality show* o el *video-clip* en los que hemos analizado) que pueden llegar a incomodar en demasía al espectador-tipo. Sin duda alguna, este mantenerse en el límite de lo tradicional se debe a un agotamiento, debido no sólo a tres décadas de producción pública, sino a una reincidencia en algo que se arrastra desde un filme como *Saló* (Pier Paolo Pasolini, 1974), de mediados de los setenta, justamente en los años del nacimiento de la leyenda urbana (?) de los *snuff*, verdadero límite de toda representación pornográfica que, prescindiendo de consideraciones de orden moral, es la culminación del porno en una imbricación irreplicable de muerte y sexo.

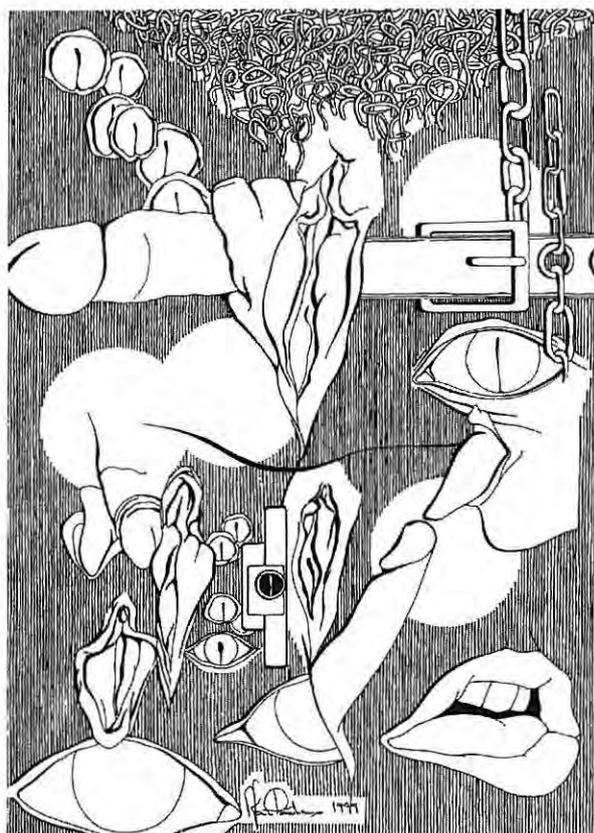
Ligado a este primer punto, se observa una voluntad clarísima de no innovar ni transgredir el modo de hacer del cine convencional. Así, los filmes

13. O lo que es lo mismo, Michael Ninn está cuestionando la pornografía desde el interior de la pornografía, como ya argumentábamos en "Universos paralelos de los cuerpos: la sexualidad denegada en *Shock* (Michael Ninn, 1996)", en *Banda Aparte*, 7 (mayo, 1997), pp. 83-88.

analizados se inscriben o bien en el MRI<sup>14</sup> (el general de la mayor parte de producciones pornográficas) o en lo que podríamos denominar MRP (Modelo de Representación Postmoderna), es decir, aquel modelo que esgrime lo *kitsch*, un montaje rápido, una escasa reflexión ideológica y una querencia extrema por lo icónico como principales estandartes<sup>15</sup>. Evidentemente, por sus características, no es una pretensión lógica intentar hallar en la pornografía grandes habilidades artísticas o de innovación, pero también por esas mismas características, tan imprescindibles, podría ser mayor la reflexión sobre la mostración específica de la pornografía.

El cine porno no ha conseguido liberarse de la finalidad que se le supone, es decir, la mostración en plano médico de los genitales humanos. Es evidente que la visualización del coito o de toda suerte de contactos sexuales es lo que otorga carta de naturaleza a este género, pero es bien distinto cumplir también esta función que supeditar todo el filme a este acto. Así como la comedia musical (quizá el género más similar en cuanto a cesuras en la narración) goza de una trama independiente cuyos números de baile y música actúan como punteo enriquecedor de la historia, en el cine porno sucede lo contrario: el relato está supeditado a las escenas sexuales o es mera comparsa para que las escenas tengan una mínima hilación de la que usualmente se prescinde. Debido a este rasgo, la frase con la que iniciábamos nuestro artículo, "el cine porno ha muerto", adquiere toda su fuerza. Y no hay malinterpretación alguna por lo que a continuación diremos.

El cine porno ha muerto porque nació. De la miríada de fragmentos, fotografías eróticas, *nudies films*, escenas sexuales aisladas, etc. surgió una industria que tuvo en *Behind the Green Door* (*Tras la puerta verde*, Jim y Artie Mitchell, 1973) uno de sus primeros productos, hijo de su época<sup>16</sup>. Tras los comienzos coetáneos a otras prácticas artísticas, se produjo su comercialización y, por tanto, su banalización. La marcha paralela fue truncada por la necesidad de suministrar productos fáciles y rentables al gran público, estancándose la reflexión sobre tal práctica artística. Posiblemente, si no se hubieran rodado los filmes inaugurantes, considerados ahora clásicos, la linealidad de ciertas historias, la realización cercana



a la serie B o Z, sin grandes vuelos, y la mala interpretación, hubieran sido la tónica.

El cine porno, si persiste, sobrevivirá, lo hemos visto, como mixtura de imágenes radicales. Pero entendámonos, de imágenes que sancionen en su interior la caída, la desaparición del cuerpo humano como unidad de placer. Ya sólo habrá repulsión en ese encuentro de la sangre y el sexo, o ya sólo habrá pérdida de la imagen que será menos que real, pues nos interrogará desde una pantalla que habrá sido convertida en frontera (cibersexo, realidad virtual...). La experiencia del *voyeur* habrá dejado paso a la experiencia del *amateur*, en su más ceñido sentido: construir la penetración, y

la imagen del falo (que no sólo del pene en erección), desde la propia imagen, donde las cámaras se pregunten por la existencia del hombre. ¿Para qué ver cine porno si será tan hermoso vivirlo? Y seremos sensores. Antes de este momento, cuyos primeros pasos ya se han dado, el cine porno debe tratar de reubicarse como lo que en primera instancia es: cine. Sólo así podremos continuar distinguiendo el voluntarismo de la voluntad, la picardía del trabajo, la imagen fílmica del vídeo *amateur*. El cine porno ha muerto, pero sobre sus cenizas, y resistiendo la tentación de la paráfrasis baudrillardiana, debemos encontrar los vestigios de su trasvase a lo cinematográfico. Damos fe de que está teniendo lugar.

JOSEP CARLES LAÍNEZ

14. O a lo que correspondería a la evolución académica del MRI. Véase a este respecto, Laínez, Josep Carles, "Trobar lèu, trobar clus (A propósito del cine clásico y a su denominación)", *Archivos de la Filmoteca*, 14 (junio, 1993), pp. 61-69. En especial p. 69.

15. Un filme señero de esta tendencia es *Natural Born Killers* (*Asesinos natos*, Oliver Stone, 1996).

16. Es imposible no ver la imaginería *hippie* y contracultural de entonces, algo que también llegó a géneros como el de terror en *The Last House on the Left* (*La última casa a la izquierda*, Wes Craven, 1972).