

# CINEMA PORNO, UNA OCULTACIÓ DEL LLENGUATGE

*Tomàs Delclòs*

«Erotisme i cinema» ha estat un enunciat sense fronteres on hi ha cabut des del guant de Rita Hayworth o les concupiscències de Cecil B. de Mille a les penetracions del porno *hard core*. En aquest treball, per treure'n territori, agafarem criteris de l'Administració cinematogràfica espanyola i parlarem del cinema S i del cinema X, tot i que no participem d'aquesta classificació líquida i arbitrària com ha demostrat, per exemple, el cas del film *El imperio de los sentidos*.

Els bizantinismes publicats sobre les diferències entre erotisme i pornografia fan molt de gruix i han creat molta literatura. Com a

pura anècdota es pot esmentar l'esforç de H. J. Eysenck<sup>1</sup> per trobar un criteri objectiu i quantificable en la teoria de classes de Cantor i cercar les U. P. (Unitat Pornogràfica) en la literatura. I això que l'autor reconeix que *aunque no diría nada contra la pornografía como tal, no proporciona demasiada diversión. Cualquiera que pueda ser su función (...) la diversión no es normalmente una de ellas, a menos que sea en forma muy accidental e inintencionada. No; son las discusiones acerca de lo que es y no es pornográfico; los largos e interminables argumentos de si debe permitirse que el mérito literario o la importancia científica justifiquen el contenido pornográfico; los quisquillosos debates legales para determinar si la pornografía es o no obscena, y si tiende a depravar o corromper. Es a esto a lo que he sido aficionado, y aunque resulte vergonzoso admitirlo, siempre he preferido mucho más leer sobre pornografía que leer pornografía.* En aquestes pàgines deixarem, doncs, de cantó els implícits eròtics del cinema estàndard per, usufructuant sense convicció les categories del Ministeri de Cultura, centrar-nos sobre el cinema S i el cinema X.

El cinema sense cap majúscula, les pel·lícules de sempre, tenia una sèrie de fidelitats a l'hora d'organitzar el seu discurs, la seva narració. Particularment als films d'amor, la regla del *happy end* del darrer minut es resolía amb un petó. Un petó mostrat amb discreció perquè, tot i que podem trobar-ne exemples en la filmografia d'un Edison, els detalls fisiològics s'amagaven mitjançant un oportú moviment de la parella. Més tard, la càmera no ocultà els perfils petonejadors. Tant se val. El que interessa és el tractament del petó com una el·lipsi òbvia d'un lligam sexual que, més enllà del film, tindria una consumació genital. El petó era la part d'un tot, una pudorosa metonímia. Al cinema S també s'exhibeixen petons, però inclosos en un repertori més complet i, per tant, perden la força que tenien quan eren l'únic element visible del paradigma «relació sexual». Als films X, el petó més clàssic ha desaparegut. En aquest cas l'el·lipsi és sobrera perquè l'oferta d'aquests films és, precisament, tot allò que no mostra el cinema estàndard. Mentre que el cinema S podria considerar-se un simple eixamplament d'allò que es podia veure en el cinema estàndard, el cinema X trenca amb aquesta progressió. No és una metonímia més poderosa. En tot cas es tractaria d'una inversió en la

<sup>1</sup> EYSENCK, H. J., *Usos y abusos de la pornografía*, Alianza Editoria, Madrid 1972, pág. 149.

relació que sempre hi ha entre elements ocults i elements mostrats. Al cinema X es fa difícil de parlar pròpiament de metonímia. Constantment, la càmera retalla cossos, és veritat, però no hi ha consciència de cos.

També en el tractament de la metàfora podríem trobar el mateix camí d'ús i ruptura. La metàfora per fer bonic, aparentment innocent de Hollywood, fa un altre servei al cinema S o en la comedieta sexy espanyola. En aquests casos es tracta d'evitar una cita censurada: l'oferta culinària de la muller com a oferta sexual, el taxímetre com a indicació de la potència sexual del taxista, etc. El cinema, sense censures de portes enfora, evita la metàfora. No interessa res que pugui conduir a una relació paradigmàtica amb el film. La pel·lícula es tanca en si mateixa. En lloc d'uns genitals, n'hi podria haver uns altres, és clar, però aquesta és la promesa que fa el primer film pornogràfic; anunciar el segon.

## DIFERENTS CINEMES S

Quan es parla de cinema S resulta que no tots els exemplars són de la mateixa espècie. És molt diferent el tractament que es dona als films de Sylvia Kristel que el que tenen les pel·lícules d'Edwige Fenech, posem per cas. A més a més, hi ha el fenomen específic del cinema de divulgació «científica». Els trets peculiars d'aquestes tres menes de cinema S ja ens poden donar una idea general sobre el seu mecanisme sense que això vulgui dir que esgotem, o intentem, una taxonomia en aquest tema.

La diferència principal entre els films de les Emmanuelles (Kristel, Laura Gemser...) i els de la Fenech és l'exotisme dels primers, la quotidianitat dels segons. Si recordem el film inaugural de la saga emmanuelliana, ens trobarem amb un personatge que practica l'erotisme en dues geografies que quasi no tenen res a veure l'una amb l'altra. Una cosa és l'erotisme parisenc d'Emmanuelle i una altra el que exercita a Bangkok. Àsia és un territori exòtic, lluny de la cultura europea i de la seva moral. La conducta sexual, per tant, té més disculpes. No ens ha d'estranyar que la seqüència més forta

d'*Emmanuelle* per a molta gent fos la del seu coit en un avió. L'avió es un espai trepitjat per l'espectador europeu. El Douglas que va de París a Bangkok és una perllongació de París. Impera, doncs, la mateixa moralitat. Per aquesta raó és més violent que es faci una entremaliadura eròtica ací que a Bangkok. L'exotisme funciona en aquests films com a element de censura. Aquest mateix fenomen, amb un deix de racisme, ens explica que, en els primers moments de dubte sobre tolerància visual en la censura espanyola, es deixés passar el nu d'una negra a «Barravento» de Rocha molt abans que els pits d'una senyora nacional.

En canvi, Edwige Fenech (els seus films) és sempre un personatge casolà. Cal, doncs, més precaucions. I en els seus films abunda més l'exhibició del cos que no pas la gimnàstica sexual. A la Fenech la miren els seus alumnes quan fa de mestra, la miren els soldats quan és la dona d'un militar i la miren els malalts quan fa d'infermera. És una perpètua oferta del seu cos que fruïm mitjançant la delegació en els personatges cinematogràfics. Però la seva conducta, precisament per la familiaritat de la seva geografia, mai no tindrà la gosadia d'una Laura Gemser o d'una Sylvia Kristel.

Un cas molt particular és el de les pel·lícules mèdiques. Helga va ser un fenomen primerenc i de poca volada. Però el cinema S s'ha aixoplugat molt sovint en aquesta excusa. La pràctica sexual no pateix una prohibició *urbi et orbi*. No es censura tant el sexe com els canals per a la seva pràctica. En la legislació tradicional espanyola sobre el concubinatge no es castigava l'home que enganyava la seva dona si el seu pecat no anava acompanyat d'escàndol públic. És un exemple del que dèiem. La clínica també és un espai amb una tolerància que no es troba en altres llocs. La ciència mèdica ha estat un alleujament per al cinema eròtic. En aquesta mateixa línia ens podríem explicar per què en els primers nus del cinema sexy espanyol sempre es recorria a l'estratagema de la dutxa o la banyera. Allò no era sexe, era higiene i per tant el nu era justificat, ho demanava el guió encara que, al cinema estàndard, els personatges han anat sempre nets i mai no els hem vist rentar-se, com tampoc no se'ls veu pagant un taxi.

L'estètica, pel seu cantó, també ha disculpat l'erotisme. *Emmanuelle* és l'exemple més evident. En aquest film se suposava que no miraves Sylvia Kristel sinó el cromatisme de Jaeckin. El director del film feia de la fotografia un element obvi com més tard ho farà Hamilton. El llenguatge volia recobrir l'obsenitat, ser una tovallola transparent. Godard deia que als seus films no hi havia sang que hi havia vermells. Tenia raó. Jaeckin, però, tot i que fa una simulació no pot dir el mateix. Jaeckin incrementa l'aparença estètica però vigila molt bé que no faci opac el film, que no trenqui la transparència. Si en Godard hi ha espectacle de la inevitable manipulació cinematogràfica, en Jaeckin hi ha, senzillament, elecció dels moments més «bonics» però que no discuteixen el status realista de la imatge, la convenció. La diferència entre un Hamilton o un Jaeckin i un Aguirre o Guevara és que aquests no es dignen matinejar per filmar l'enrenou eròtic amb llum d'albada. La quantitat dels miraments estètics no arriba a produir un salt qualitatiu.

El cinema S espanyol arriba precedit del «landisme». I aquesta etapa prèvia ha merescut l'atenció dels estudiosos fins al punt de trobar un Enrique Brasó que intenta d'aplicar el mètode de Propp sobre la morfologia del conte rus a... *Lo verde empieza en los Pirineos*<sup>2</sup>. José Vanaclocha<sup>3</sup> i molt més sistemàticament Alvaro del Amo<sup>4</sup> han fet inventari d'aquest cinema. L'organització temàtica d'Alvaro del Amo permet de desxifrar recurrències, constàncies, que la contemplació individualitzada del film amaga. Però un cop la censura ho va permetre, aquesta picardia mal feta, el pes d'allò que no es deia com a —curiosament— tema central de tots aquests films, va anar minvant. Amb el cinema S entrem en el triomf de l'explícit. Un cinema S que a Espanya està molt proper al model italià —Edwige Fenech, per entendre'ns—. A poc a poc, els films de Susana Estrada —per agafar un exemple representatiu i no entrar en la casuística del sexy celtibèric— són més d'ella que no pas dels seus personatges. La senyora que ensenya el pit en una festa social al costat de

<sup>2</sup> BRASÓ, E. y otros, *7 Trabajos de base sobre el cine español*, Fernando Torres, Valencia, 1975, pág. 139 y ss.

<sup>3</sup> VANACLOCHA, J. y otros, *El cine español, cine de subgéneros*, Fernando Torres, Valencia, 1974, pág. 193 y ss.

<sup>4</sup> DEL AMO, A. «Comedia cinematográfica española», *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 1975.

Tierno Galván, la consellera sexual de *Lib*, a més a més, fa pel·lícules. I la seva presència en un film guanya sobre el personatge que (se suposa que) interpreta. D'aquesta manera el cinema S s'acosta al truc del cinema X per anul·lar la necessària, i alhora destorb, component narrativa. La versemblança obliga al compliment d'unes lleis de sintagmàtica narrativa i si el cinema X ho redueix a un plantejament prologal, el cinema S —més censurat a aquest nivell estilístic— fa que l'oferta de l'actriu sigui més forta que la del seu personatge. En algunes ocasions aquesta oferta s'ha reforçat amb un sorteig entre el públic per passar vint-i-quatre hores amb la protagonista. El cinema S, més barroer, es limita, doncs, a un celestinatge. No cal recordar la definició del codi estètic com a codi que provoca la reflexió sobre ell mateix per dubtar que el cinema S no sigui ja estètic sinó que es presenti com a cinema davant de l'espectador. La transparència de la seva «narrativa» procura convertir la projecció en una eina de contacte amb un món que no són els vermells de la pantalla, sinó la sang. Els cossos i no els grocs.

## EL CINEMA I LA PORNOGRAFIA

Precisament més d'un autor associa l'engany de la representació cinematogràfica en general a una manipulació pornogràfica. Jean Streff<sup>1</sup> ha estat més concret i parla del cinema com d'un art masoquista. El masoquisme és la reproducció de situacions imaginades anteriorment, *ainsi le masochiste est l'auteur, le metteur en scène, l'interprète et souvent, grâce a l'adjonction de miroirs, le spectateur de sa propre perversion, exactement comme le sont, pour un film, le scénariste, le réalisateur, l'acteur et l'espectateur. Il lui arrive même parfois d'être déçu per la performance, insatisfait des scènes jouées, toute comme au cinéma certains scénaristes ne reconnaissent pas leur oeuvre lorsqu'ils assistent à la projection du film terminé. La pratique masochiste et la création cinématographique de fiction procedant très exactement de la même démarche intellectuelle et enchaînant au niveau de l'élaboration — qui va de l'imagination — source à la représentation exhibitionniste finale des étapes rigoureusement identiques, il*

<sup>1</sup> STREFF, J., *Le masochisme au cinema*, Editions Henry Veyrier, Paris, 1978, pág. 17.

*n'est pas, je pense, besoin de plus longs discours pour démontrer la parenté, les liens intimes et réciproques qui unissent le Masochisme et le Cinéma.*

El tret potser més definitori en el cinema X és l'absència d'amants (en el sentit que li dóna Barthes<sup>6</sup> en el seu estudi sobre el Werther de Goethe). No hi ha entre les parelles del cinema *hard core* intercanvi simbòlic, la seva relació no crea sentit. Tot es tradueix en un ball de penis— que no fal·lus, que és un significant i no un objecte en el sentit lacanià— o bé al problema de la seva absència—les seqüències de lesbianisme no reivindiquen una sexualitat femenina autònoma sinó que exposen el manquement del mascle—. La presència absoluta de primers plans de genitals ens porta a l'explicació mítica de l'aparició de l'erotisme en la història humana. Quan l'ésser humà anava de quatre potes, els sexes eren a la vista i no calia una motivació extra per al coit. Un cop l'animal humà s'incorpora, el sexe femení s'amaga i el mascle necessita erotitzar el cos de l'altre. Si el cinema S representa aquest estadi, amb el cinema X tornem a la situació originària. Aquesta presència, aquests plans de detall dels genitals no són, però, metonímics. Quan els plans de detall s'empren en aquest sentit, cas de Bresson, ells mateixos són el recordatori del fora de camp. Al cinema porno no s'aprofita aquest mecanisme, no hi ha evidència de parcialitat, s'absolutitza tot.

En el cinema porno no hi ha acte de seducció; solament exercicis físics que es presenten naturalitzats com a realització del desig, encara que per a aquesta naturalització i perquè, com molt bé diu Juan M. Company<sup>7</sup>, *para que exista mimesis debe existir narratividad* s'acostumi a incloure una seqüència inicial on es justifica amb una situació argumental arquetípica la trobada dels protagonistes. Som en una societat amb Llei però que ha oblidat el Protocol; la seducció és contrària a la producció en aquesta societat de l'ejaculació precoç —Baudrillard<sup>8</sup>—, i en aquest protocol entra el procés d'erecció, censurat en el cinema X. Yann Lardeau<sup>9</sup> ha

<sup>6</sup> BARTHES, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, París, 1977.

<sup>7</sup> COMPANYY, J. M. «El dispositivo pornográfico», a *Contracampo*, núm. 5, setembre, 1979, pág. 14.

<sup>8</sup> BAUDRILLARD, J. *Olivier Foucault*, Pre-textos, Valencia, 1978.

<sup>9</sup> LARDEAU, Y. «Le sexe froid», *Cahiers du cinéma*, núm. 289, juny, 1978.

explicat molt bé les raons d'aquesta mancança. Tota erecció té una segona part de defalliment i el cinema porno, per excitar, ha de negar-la. I si el porno agafa preferentment el protagonisme de la dona és perquè ella no té aquesta marca. És clar que aquesta absència remet el subjecte al seu mancament i és llavors quan el porno es construeix sobre la por de la castració. L'operació de «veritat» del porno, l'oferta d'un penis eternament a punt obvia un fantasma: el de la impotència (la seva negació és el gran tema d'aquest cinema segons Pleyne<sup>10</sup>) però a canvi de citar un altre perill.

El cinema *hard core* amb la seva il·luminació de quiròfan perquè tot es vegi, sense jocs d'ombres expressives que ací es consideren com una simple foscor que oculta, aquest cinema amb un clar afany d'enregistrament subsidiari d'allò que es veu (sense valorar les possibilitats de l'escriptura cinematogràfica com a element significatiu i no com a sistema de simple fixació, mentalitat d'arrels metafísiques analitzada per Derrida<sup>11</sup>), amb el seu realisme naïf, ens porta al primer cinema, als orígens de l'espectador que es creia ser a l'estació del tren quan en realitat seia davant d'un llençol en un cafè parisenc. El cinema porno tampoc no pot fer ostentació de la seva maquinària, ha de procurar aconseguir la gran paradoxa del «bon cinema»: desaparèixer darrera allò que es veu.

El cinema porno no pot cohibir l'espectador descobrint-lo en la seva actitud de badoc, de voyeur. L'actor del cinema porno no pot fer ostentació exhibicionista, ha de simular una total privacitat i no mirar mai a la càmera, a l'espectador, perquè trencaria amb la quarta paret, descobriria l'espectador en el seu amagatall. Precisament perquè el cinema es deixa mirar però no vol saber que és mirat (en aquest sentit Metz nega que sigui exhibicionista<sup>12</sup>), el públic hi pot anar sabent que el seu acte restarà impune. Algunes pel·lícules, com *El imperio de los sentidos* han tematitzat aquesta presència del voyeur, per això mateix ja no entren en el sac del *hard core*. Un cinema, a més a més, que en la legislació espanyola tindrà

<sup>10</sup> PLEYNET, M. *Art et littérature*, Editions du Seuil, París, 1977.

<sup>11</sup> DERRIDA, J. *De la grammatologie*, Editorial siglo XXI, Argentina, 1971.

<sup>12</sup> METZ, Ch., *El significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.



unes sales especials amb unes dimensions que encara reforçaran aquest sentiment de quelcom de privat.

El cinema porno que circula per Europa en exhibició pública té un repertori estricte. La seva màxima perversió és la *fellatio* on es barreja un element pur, el rostre femení (expressió de l'ànima tal com fa la dita: «el rostre, mirall de l'ànima»), amb un element amagat i negatiu, a l'inrevés del rostre: el sexe masculí. Hi ha, per altre cantó, *hard core* gay, etc. Però el sostre del seu creixement no l'assenyalen les limitacions aritmètiques dels numerets del repertori sinó la seva negació com a llenguatge. Barthes<sup>13</sup> a *Sade, Fourier, Loyola* explica didàcticament el pes que té el llenguatge. *Imagine-mos*, diu, *(si es possible) una sociedad sin lenguaje. He aquí un hombre que copula con una mujer en ella, a tergo mezclando a su acción un poco de pasta de trigo. A este nivel no hay ninguna perversión, es sólo la adición progresiva de algunos nombres que el crimen va a arraigar poco a poco, aumentar de volumen, de consistencia, y alcanzar la más fuerte transgresión. El hombre es denominado «padre» de la mujer que él posee, de la que se dice está «casada»; la práctica amorosa es calificada ignominiosamente de «sodomía» y el poco pan asociado de forma tan extraña a esta acción se convierte, bajo el nombre de hostia, en un símbolo religioso cuya negación es un sacrilegio. Sade sobresale recorriendo esta subida del lenguaje: la frase tiene para él la misma función de fundar el crimen.* Més tard el mateix Barthes parlarà del «pornogrames» que no són únicament senyal escrit d'una pràctica eròtica sinó una fusió de discurs i cos de tal manera que és possible parlar de l'eròtica com a gramàtic i del llenguatge com a pornogràfic. Donant voltes al tema de Sade i el cinema, des d'una altra instància, Foucault, a la revista *Cinematographe*<sup>14</sup>, dubtarà que la forma rigorosa que tenen les escenes de Sade acceptin tot allò de suplementari que aporta una càmera. Els blancs del ritus sadià, diu, han de ser farcits pel desig, pel cos i no per la imatge cinematogràfica que no té un lloc en la cerimònia sadiana. No entrarem ací en un debat sobre Sade (de qui Rubert de Ventós<sup>15</sup> ha analitzat la seva apologia del desig com a perfectament institucional dins l'ordre del segle de les llums), tot i que en el cinema eròtic han abundat unes escenografies

<sup>13</sup> BARTHES, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Monte Avila Editores, 1977, pág. 170.

<sup>14</sup> Entrevista apareguda a la revista «*Cinematographe*», 269.

<sup>15</sup> DE VENTÓS, X. RUBERT y otros, *De l'amor, el desig i altres passions*. Edicions 62, Barcelona, 1980, pág. 58 ss.

«sàdiques» estretament associades al nazisme i de caire disciplinari. El que ens interessa és la contradicció del cinema porno intentant desaparèixer com a llenguatge i privant-se, per tant, de l'element fundacional de la perversió. King-Kong, un exemple, amb els seus cops al pit s'oferia com a caixa de ressonància del nostre món oníric d'una manera més punyent que aquest reiteratiu disseny d'interiorisme sexual que és la «pornografia dura».

A més a més, la pulsio voyeurista que engendra un film porno no es satisfà mai perquè —ho diu Muldorff<sup>16</sup>— és constitutiu de la pulsio quedar-se amb fam per fer néixer el desig. *Pero con la pornografía tiene lugar el malentendido permanente: la fuerza de ser devuelto a la «necesidad», por el proceso repetitivo de reducción que es constitutivo del «efecto pornográfico», el deseo perece a fuego lento.* I llavors ve el buit, l'angoixa. El cinema *hard core* no ha estat, doncs, un anar més enllà del cinema S. Els seus plantejaments són diferents. El cinema S conserva els mecanismes tradicionals per a la creació de mímesi encara que els debiliti per potenciar l'oferta d'un cos per sobre la presentació d'un personatge. Intenta ser orgànic mentre que el cinema porno és clarament anatòmic. El problema, però, és de quina manera cal satisfer aquest ull sense mirada.

<sup>16</sup> MULDWORFF, B. «La pornografía o el erotismo de la desesperación», *La revolución teórica de la pornografía*, Ucronia, Barcelona, 1978, pág. 59 y ss.

## **PORN MOVIES: THE OCCULTATION OF LANGUAGE**

*This study makes a series of considerations about the cinema whose product is directly erotic, avoiding the analysis of the eroticism which circulates in the standard cinema and the fringe debates about eroticism and pornography which resorts to, without conviction, to the official administrative classification which distinguishes the «S» cinema from the «X» or «hard core».*

*While it appears that the road towards the «S» cinema and «X» cinema seem to be a progression towards the explicit, basically, hard core cinema implies an investment —not an expansion— in the use of metonymy and metaphor. We are confronted by a cinema which tries to anul itself as a language.*