

Román Gubern



*La imagen pornográfica
y otras perversiones
ópticas*

Las imágenes heterodoxas o periféricas al buen gusto canónico —como la imagen pornográfica, la estampita devota, la rudeza proletaria, los emblemas nazis o las imágenes crueles— constituyen provincias iconográficas malditas, zonas de destierro y de exilio cultural, que a veces resultan más elocuentes y ofrecen materiales más productivos para el análisis y comprensión de una época o de una sociedad que las grandes obras maestras canonizadas en los museos.

Román Gubern se adentra en estos universos iconográficos malditos y descubre un hilo conductor que comienza con el sexo y acaba con la muerte. Surgen así territorios que ofrecen pistas esclarecedoras para una relectura estética e ideológica de la imaginería que ha vertebrado los grandes fantasmas colectivos de la cultura contemporánea. Agotado desde hace muchos años, este extraordinario libro aparece ahora en una reedición revisada y ampliada, con la finalidad de actualizarla.

ÍNDICE

Introducción

I

La imagen pornográfica

II

La imagen religiosa

III

La imagen proletaria

IV

La imagen nazi

V

La imagen cruel

INTRODUCCIÓN

En 1989 publiqué la primera edición de este libro, que no tardó en desaparecer de los estantes de las librerías. En su contraportada traté de explicar telegráficamente el interés que me había llevado a ocuparme en él de ciertas «provincias iconográficas malditas, zonas de destierro y de exilio cultural, que a veces resultan más elocuentes y ofrecen materiales más productivos para el análisis y comprensión de una época o de una sociedad que las grandes obras maestras canonizadas en los museos».

La mayor satisfacción que me proporcionó esta obra fue leer, unos años más tarde, que un muy joven cineasta para mí desconocido, llamado Alejandro Amenábar, declaraba en varias entrevistas en la prensa que la idea de hacer su film *Tesis* fue desencadenada por la lectura de este libro, concretamente por su último capítulo, en el que introduje por vez primera en la literatura cinematográfica española el tema de los *snuff movies*. Luego conocí personalmente al tímido Amenábar, en un viaje en tren, y le manifesté lo mucho que me había interesado su película. En realidad, con este único fruto, con el que arrancó la exitosa filmografía de Amenábar, la publicación de este libro estaba para mí más que justificada.

El libro, como ya he dicho, desapareció pronto de los estantes de las librerías, y no tardó en convertirse en la obra de la que he recibido más solicitudes de envío de ejemplares, incluidas algunas universidades norteamerica-

nas, peticiones que no he podido satisfacer por carecer de una reserva de ellos. Tanto es así, que decidí retomar los hilos de algunos de sus temas y desarrollarlos, con otros enfoques distintos, en mi libro *Patologías de la imagen*, que la Editorial Anagrama publicó en 2004.

Ahora, al recuperar este libro publicado hace más de quince años, he querido ampliarlo con nuevas reflexiones y puestas al día de los diversos temas. Para ello he respetado los textos originales publicados en 1989, que mantienen así la condición de testimonio de una época, pero al final de cada capítulo he añadido unos imprescindibles apéndices de puesta al día. No me parece casual que las actualizaciones más extensas correspondan precisamente al primer y al último capítulo, es decir, al de la exuberante evolución de la industria del cine pornográfico en los últimos años, con sus prolongaciones en el ciberespacio, y al de la imagen cruel, en donde inicialmente hablaba del cine de terror y acababa con el cine *snuff*. También en este frente se han producido muchas novedades desde entonces y las menos relevantes corresponden al cine de terror de ficción, pues el terror de una realidad cada vez más cruel se ha instalado con fuerza en nuestro ecosistema mediático. En este nuevo paisaje cultural la cuestión de los *snuff movies* empieza a ser vista bajo una óptica más compleja y a ella he dedicado las últimas reflexiones de este volumen.

Creo que esta nueva versión pone satisfactoriamente al día el estado de la cuestión de algunos fantasmas que rondan con pegajosa insistencia por nuestro imaginario contemporáneo.

R. G.

I. LA IMAGEN PORNOGRÁFICA

La representación icónica del falo en erección y de las prácticas sexuales existía ya en la Grecia y la Roma paganas (por no evocar a la más exótica cultura hindú), pero la reproducibilidad icónica masiva e hiperrealista de la fotografía y luego del cine —garantes de que aquello que se muestra ha acontecido realmente ante la cámara— otorgaría un nuevo estatuto sociocultural a las representaciones eróticas. El cine pornográfico no fue en sus orígenes, en realidad, más que un eslabón perfeccionado de la fotografía licenciosa ya practicada en el siglo XIX, utilizando a prostitutas como modelos. También el cine pornográfico tuvo su origen clandestino en los prostíbulos y en Francia, cuna de tal género según Ado Kyrou,^[1] se le denominaría durante muchos años *cinéma cochon*. Su valor se medirá, por tanto, por su capacidad funcional para estimular la sexualidad masculina. En Estados Unidos, en cambio, a estas películas clandestinas se las llamó *smokers*, por exhibirse en salas de clubs privados masculinos. La aristocracia rusa figuró entre la casta más consumidora del cine pornográfico francés, según Jay Leyda, mientras que se ha dicho que la productora barcelonesa Royal Films, fundada en 1916 por Ricardo de Baños, suministraba películas del género al cinéfilo Alfonso XIII, detalle que concordaría con la anécdota sobre el monarca relatada por Anita Loos en sus memorias *Adiós a Hollywood con un beso*.^[2] En estas cintas primitivas, conservadas como tesoros en los infiernos de algunas cinematecas (como se demostró en la retrospectiva antológica del Festival de Avignon de julio de 1986), se formalizaron los corto-

metrajes llamados en la jerga profesional posterior *loops* (en 16 mm) y *stag movies* (en Super 8), que contenían una sola secuencia de acción sexual sin argumento. Pero este género clandestino acabaría por despenalizarse y emerger a la superficie de la vida social en la mayor parte de países occidentales entre 1969 y 1975, año de su legalización en Francia.

Esta emergencia del cine porno a la superficie de la vida social, con diversos grados de tolerancia, supuso en realidad la culminación de un proceso de progresiva permisividad de las representaciones eróticas públicas en la pantalla. Resultaría muy prolijo (y no es el objetivo de este estudio) enumerar y analizar las diversas fases de esta progresiva permisividad, conseguida a lo largo de innumerables forcejeos con las instituciones de censura y los tribunales de justicia. En una época en que la exhibición de los genitales no estaba autorizada en el cine occidental, el espectador sólo podía acceder, en el mejor de los casos, a la visión genital vicarial por intermedio de un actor representado en la pantalla. Esto hizo Ingmar Bergman, por ejemplo, en un plano memorable de *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952), cuando muestra las piernas de Harriet Andersson en el acto de quitarse sus bragas y a continuación caminar sobre el rostro de su amante (Lars Ekborg) tumbado en el suelo boca arriba. El espectador era así invitado a ver (y a envidiar) al hombre que ve los genitales de la turbadora protagonista del film. No es raro que *Un verano con Mónica* fuese distribuida en los Estados Unidos en los circuitos de cine erótico de la época, allí rebautizada con el expresivo título *The Story of a Bad Girl*.^[3]

Y la única forma de referirse al cine pornográfico desde las imágenes del cine institucional en esta década, era mostrando sólo a sus espectadores, sin poder ver lo que ellos veían, como ocurría en una escena de juega masculina en *La noche de los maridos* (*The Bachelor Party*, 1957), de Delbert Mann. Allí se admitía la existencia social de un cine

pornográfico clandestino, pero el espectador veía sólo a los que lo veían y nada más.

El itinerario de esta permisividad, conquistada paulatinamente desde los años cincuenta, comprende a los *nudies* norteamericanos (género en el que destacaría el realizador Russ Meyer), los films sobre campos nudistas, los de pedagogía sexual y los films eróticos que acabarían por formalizar en los años sesenta el género *soft-core*, con actos sexuales simulados. Paralelamente a esta evolución del cine comercial, otra de las semillas del género se localizaría en el cine *underground* de la misma época, explotado también en circuitos periféricos pero de diferente consideración sociocultural. No resultaría raro que al extinguirse el *underground* contracultural al final de la década, emergiera el porno *hard-core* en los circuitos comerciales. Por lo que atañe al cine de panteón, obra de realizadores investidos de gran respetabilidad social, hay que recordar que sus primeros pubis desvelados no aparecieron en pantalla hasta que Michelangelo Antonioni ofreció *Blow Up* (1966). *Blow Up* nació en vísperas de la gran conmoción de 1968, de cuya explosión libertaria surgiría en muchos países la aceptación definitiva de lo que los norteamericanos llamaban el *desnudo frontal* y los europeos el *desnudo integral*. Por estas fechas algunas revistas para hombres (aunque todavía no *Playboy*, la más famosa de todas) ofrecían este tipo de imágenes sin retocar.

La despenalización o tolerancia del cine porno duro fue, por tanto, la culminación de un itinerario de progresiva permisividad en las representaciones eróticas, tras el trauma moral y el desarme censor de 1968, y nació espoleado por la crisis comercial del cine en el espacio público, mordido por la implacable competencia de la televisión, a la vez que la hegemonía televisiva, medio de carácter mucho más conservador y con una programación diseñada a la medida de las mayorías silenciosas, desplazaba la función de control ideológico al aparato casero y autorizaba mayores au-

dacias en un medio cada vez menos influyente en la sociedad. Esta despenalización o tolerancia tuvo desde 1969 dos focos específicos de irradiación: San Francisco y Copenhague. En 1969 unas veinticinco salas ofrecían en San Francisco, nueva frontera de la revolución sexual norteamericana, programación pornográfica *hard-core*, tolerada por las autoridades locales. Mientras en Dinamarca, a raíz de la despenalización aprobada formalmente por su Parlamento, se celebraba en octubre, en Copenhague, el primer mercado sexológico con el título *Expo Sex 69*, con exhibición y venta de películas y de publicaciones pornográficas *hard*. Este clima de permisividad censora fue característico de esta etapa cinematográfica posterior a 1968 (año de entrada en vigor de la clasificación X) y no únicamente en el ámbito de la sexualidad: véase, como ejemplo de lo dicho, la escatológica *Delicias turcas (Turks Fruit)*, realizada en 1973 por Paul Verhoeven y distribuida por la respetabilísima Warner Bros.

De todo lo dicho puede inferirse que existió cierta continuidad industrial y profesional en el tránsito del porno *soft* al *hard*, con frecuencia con los mismos actores, directores y técnicos reciclados. El actor John Holmes actuó en el *soft* antes de hacerlo en el *hard*, y Radley Metzger ilustró ejemplarmente esta evolución en su tránsito de importador-distribuidor de films europeos *soft-core* a realizador de films de este género en Estados Unidos y, finalmente, a director de films *hard-core* de cierta reputación (*Paraíso porno [The Opening of Misty Beethoven]*, *Las sexuales tardes de Pamela Mann [The Private Afternoons of Pamela Mann]*) utilizando el seudónimo de Henry Paris. De todos modos, ambos géneros implantarán estrategias discursivas y prácticas de producción diversificadas, como tendremos ocasión de ver. En palabras de Daniel Sauvaget: «El *hard* se opone al *soft* por una economía del relato conforme a la ultraspecialización en que se funda y por una especie de tayloriza-

ción de todas las prácticas: producción, plazos de rodaje, performances requeridas a los actores, etcétera».^[4]

En 1970 el cine pornográfico duro comenzó a salir de sus guetos y accedió a algunas salas de exhibición céntricas y respetables. En este año apareció en San Francisco *History of the Blue Movie* (1970), largometraje de Bill Osco y Alex De Renzy, que comparecía en el mercado protegido por su condición de documento histórico, ya que se trataba de una antología que compilaba cortometrajes ilustrativos de la historia del cine porno duro a partir de 1915. Su éxito comercial en Estados Unidos fue enorme, mereciendo comentarios en las más sesudas publicaciones, y con el título *Anthologie du plaisir* constituiría también el primer film de porno duro exhibido públicamente en Francia, en abril de 1975, también con enorme éxito. En el mismo año apareció *Mona, the Virgin Nymph*, largometraje producido por Bill Osco en 16 mm, rodado en tres días y con un coste de 7.000 dólares, film de circulación pública considerado como el primero del género con estructura argumental y motivación psicológica. Mostraba, en efecto, a una chica que practicaba felaciones a todos sus amigos, pues su madre le había imbuido el principio de conservar la virginidad hasta su matrimonio y su padre la había iniciado en la práctica de la sexualidad oral. En 1974 había recaudado más de dos millones de dólares.^[5]

A partir de este momento, la expansión pública del género se hizo meteórica en los Estados Unidos, pues a pesar de que las autoridades de bastantes estados y ciudades seguían vetando la difusión de este material, su difusión pública en los influyentes estados de California, Nueva York y Massachusetts generaba una práctica que el resto del país acabaría por seguir. En 1972 se rodó la archifamosa *Garganta profunda* (*Deep Throat*), en seis días y con un coste de 24.000 dólares. En el mismo plazo se rodó *El diablo en la señorita Jones* (*The Devil in Miss Jones*), que costó

48.000 dólares. *Garganta profunda* y *El diablo en la señora Jones* se colocaron entre los diez films más taquilleros de 1973 en el mercado americano, superando a grandes producciones de Hollywood. La notoriedad de *Garganta profunda* fue tan grande, que John Guillermin la utilizó para caracterizar a un personaje de su film de aventuras para todos los públicos *King Kong* (1976), pues Jessica Lange se salvaba allí del naufragio porque rehusaba ir a ver *Garganta profunda* con sus compañeros de viaje y se quedaba en cubierta. En 1981 se estimaba que *Garganta profunda* había ingresado unos cien millones de dólares. Otro clásico de los primeros años del género, *Tras la puerta verde* (*Behind the Green Door*, 1973), de los hermanos Mitchell, costó 45.000 dólares y, estrenado en San Francisco, estuvo en cartel veinte semanas, en las que recaudó 200.000 dólares. En menos de tres años la industria del cine pornográfico en Estados Unidos creció en un quinientos por ciento. Uno de los factores de rentabilidad del género residió en su baratura, derivada en buena parte de la rapidez de sus rodajes. En 1977 el productor Steven Ziplow indicaba la cifra óptima de tres días de rodaje, con jornadas de diez horas, para conseguir un largo de 75 minutos.^[6] Pero estos plazos pueden variar ampliamente. Diez años más tarde, en Francia, la actriz Brigitte Lahaie declaraba que su último film, *Colegialas en celo* (*Les Petites écolières*, producido en 1980, de 80 minutos y obra de Frédéric Lansac) se había rodado en tres semanas.^[7] Pero la creciente implantación en este género de las grabaciones en vídeo, a partir de mediados de los ochenta, hizo descender los plazos de producción, en una fase en que la prosperidad del género declinaba velozmente tras su inicial expansión, fruto de la novedad y de la curiosidad del público.

El género evolucionó y se diversificó buscando nuevos incentivos. Así, la sodomización, poco frecuente en los primeros años de despenalización del cine porno (aunque ya

presente en *Garganta profunda*), se difundió en la segunda mitad de los años setenta, según el principio de la escalada de estímulos. Entre las ofertas icónicas de la sodomización figuró de modo importante el dolor/placer de la penetración anal, que el género muestra usualmente a través del rostro de la actriz. Consecuente con esta escalada apareció la práctica de la triple obturación simultánea del cuerpo femenino (vagina, boca y ano). Pero otras variantes del placer erótico (sodomismo, zoofilia, coprofagia) se mantuvieron en los guetos especializados y selectivos de los *peep-shows* y *sex-shops*, en cabinas de visión individual. La norma comercial ha sido y es la de complacer los gustos sexuales de la mayoría, o cuando menos de la mayoría estadística que frecuenta las salas públicas. Un comentario análogo puede hacerse acerca de la homofilia, condenada a los canales especializados de su clientela, mientras el lesbianismo es, en cambio, ingrediente habitual de las cintas para público heterosexual. La homofilia, de todos modos, había emergido al plano del cine socialmente y culturalmente respetable en cintas no pertenecientes al *hard-core*, entre las que resultan especialmente recordables *A Bigger Splash* (1974), de Jack Hazan, y que contenía las confesiones eróticas del pintor David Hockney, y *Sebastián* (*Sebastiane*, 1976), film británico de Derek Jarman hablado en latín, que proponía una legitimación culturalista del cine homosexual *soft-core*.

Desde el punto de vista industrial, si la televisión ha aniquilado a las series B del cine tradicional (lo que los franceses llaman a veces *cinéma bis*), no ha podido absorber en cambio al cine porno, aunque este género ha quedado finalmente acantonado muchas veces en el gueto de las series Z y en el campo expeditivo de la videoproducción, tras su expansión inicial activada por la curiosidad del público. La señalización de tales guetos y de sus productos se ha llevado a cabo con la letra X, signo infamante del anonimato que ilustra la consideración despectiva de las institucio-

nes oficiales hacia el género, pero que ilustra también el anonimato conseguido por los seudónimos de muchos profesionales del género.^[8] De todos modos, la X infamante es perfectamente coherente con la penalización fiscal y publicitaria que padece este género en muchos países (es interesante observar que la revista libertaria norteamericana *Radical Software* adoptó en 1970 la letra X como emblema militante, como antítesis del *copyright* y derivado de las copiadoras Xerox).

Tras esta somera información acerca de particularidades de la industria y de la comercialización del género, es menester indagar la significación de su presencia en la sociedad contemporánea. Si la moral victoriana se correspondió a una economía de producción, el tránsito a una economía de consumo, desde los años veinte, provocó el derrumbe de aquel puritanismo sexual, perfectamente documentado por el arte de la novela (véase Francis Scott Fitzgerald) y por el cine (véanse las comedias de Clara Bow). Frente a la ética puritana del ahorro, de la contención y de la productividad, la pornografía se alzó como la ética del despilfarro sexual improductivo, pues en este género cinematográfico incluso las eyaculaciones se desvían de su canal vaginal para poder ser admiradas por el mirón.

Dicho esto, es menester dejar constancia de que la presencia de la pornografía en los circuitos de comunicación social ha generado un amplio debate ético, que sólo muy tangencialmente interesa a nuestro trabajo. Recordemos, simplemente, que la crítica liberal (laica) ha encausado a la pornografía como «sexualidad vicarial», como respuesta fantasmática a una necesidad biológica real,^[9] a la vez que se ve en la pornografía una autodefensa fantasmática contra la angustia de castración y como expresión de tal angustia. Cuando evoca estos argumentos tradicionales, Alan Soble sostiene que se trata de un género masculino, ya que la pornografía de las mujeres —y en ello coincide

con otros estudiosos del tema— se halla en el sentimentalismo de las novelas rosas y de los melodramas radiofónicos y televisivos, debido a la psicosexualidad holística de las mujeres.^[10] Por eso el interés de la pornografía masculina para la espectadora femenina radicaría en que es contemplada como curiosidad y como eventual escuela, para comparar sus cuerpos y sus técnicas en relación consigo misma y con su propia pareja.

Y este punto de vista permite generalizar otro argumento no menos tradicional en favor de la pornografía, valorada en su calidad de escuela de técnicas eróticas, quebrantadura de inhibiciones sexuales, desmitificadora del dogma monogámico, fuente de gratificación hedonista y, muy especialmente, para los ancianos, enfermos, físicamente desfavorecidos, solitarios o socialmente marginados. El carácter didáctico de la pornografía parece difícilmente cuestionable (y las cortapisas censoras no hacen más que confirmarlo), de modo que no sería aventurado afirmar que la extensión social en las culturas occidentales de técnicas como la felación, el cunnilingus, la sodomía, etc., deba bastante a la didáctica de la escuela pornográfica (en este punto, la desoladora falta de estudios empíricos y de estadísticas sólo autoriza hipótesis especulativas). En lo concerniente a la sexualidad de las personas físicamente desfavorecidas, es menester recordar que en la orgía de *Tras la puerta verde* se expone por vía fáctica el derecho democrático al goce, incluso de los seres físicamente no agraciados, como una gorda descomunal, que reaparece, por cierto, en otra orgía de *The Resurrection of Eve* (1973), de Artie Mitchell y Jon Fontana.

Y todavía debe añadirse que si la meta de la pornografía reside en la edificación de un imaginario que dinamite selectivamente ciertos tabúes sociosexuales, el imaginario del cine porno no sadomasoquista ha liberado al imaginario cinematográfico de la violación de la mujer, ya que en este género la mujer suele hallarse en perenne y entusiasta

estado de disponibilidad sexual, lo que evacúa automáticamente el fantasma de la violación.

A diferencia de la pornografía escrita, que permite imaginar, o mejor, que activa la imaginación del lector, la pornografía icónica bloquea la imaginación del voyeur, sujeto a la imposición de lo imaginado y antes visualizado por otro. Pero las artes de la imagen son por naturaleza altamente funcionales para la gratificación pornográfica, ya que el carácter analítico del encuadre permite operar una selección óptica de las zonas visualmente más erógenas, mientras que la selectividad analítica del montaje permite guiar con los mismos criterios la mirada del espectador, según la famosa formulación de Béla Balázs. Por eso, si la fruición del espectáculo cinematográfico se basa por definición en el voyeurismo, la fruición y la adicción al género pornográfico constituye el ejemplo más modélico de iconomanía, iconofilia, idolomanía o iconolagnia.

Alan Soble ha defendido la racionalidad de la escoptofilia pornográfica, argumentando que «la gente disfruta viendo a otra gente hacer bien aquello que a ellas les gusta hacer».^[11] De tal modo que contemplar «performances expertas» (como ocurre ante espectáculos deportivos) se convertiría en un contraargumento al «placer vicarial» imputado culpablemente al mirón pornográfico.

El voyeurismo constituye un ejercicio importante en la economía del psiquismo humano, pues implica fuertemente al mirón en un compromiso con lo mirado. Bergman ha ilustrado ejemplarmente la intensidad de tal compromiso en *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1959), con el padre vengativo que no sólo mata a los violadores de su hija, sino también al niño que ha contemplado la escena. En el caso modélico del espectáculo cinematográfico, el mirón ve sin ser visto por las personas observadas, pues la cámara-voyeur ha ocupado el lugar de la mirada pornográfica del espectador, activada por el deseo de ver. La cámara ha visto antes a tales personas copulando en nuestro lugar y