

Apología de la pornografía en la sociedad del malestar

Aarón Rodríguez Serrano [*]

Resumen. Se pretende estudiar las conexiones entre pornografía y sociedad del malestar sin caer en los viejos tópicos de la denuncia feminista ni la alienación del espectador. Antes bien, se defiende un modelo de nuevo ciudadano que se construye en un goce verdadero y subjetivo, con una madurez emocional y sexual, capaz de aceptar el mensaje pornográfico sin dramatismos ideológicos. En otras palabras, se defiende el lugar de la pornografía en el universo de consumo de la era *Afterpop*.

Palabras clave: cine, pornografía, malestar, era *Afterpop*, goce

Abstract. We will try to study the connections between pornography and the societies of discomfort, without repeating the old topics of the feminist theory or the alienation of the audience. We will defend a model of new citizen who is built in a true and subjective joy, with a huge emotional and sexual maturity, a subject who is capable to accept the pornographic message without ideological dramas. In other words, we defend the place of pornography in the Purchase Society of the Afterpop Age.

Keywords: cinema, pornography, discomfort, Afterpop Age, joy

Así me gusta a mí
Chimo Bayo

01. Excitaciones intempestivas

Escribo sentado en un aeropuerto, espacio mágico de la postmodernidad, no-lugar por antonomasia, agujero negro de consumo donde el Ser queda en espera y se puede dedicar a cosas menos importantes que construirse a sí mismo o hacer inventario de sus pequeñas alienaciones. El Ser puede invertir los minutos perdidos —es un decir— haciendo cosas como cotejar minuciosamente los horarios, mercadear en los *Duty Free* o simular alimentarse en las cadenas de comida rápida. El cuerpo se presenta como cuerpo-para-la-decadencia (el ejecutivo de pronto degradado en cuasi-indigente que dormita en uno de los bancos del fondo), o cuerpo-para-el-consumo (la alegre muchachada que prueba una y otra vez colonias frescas, maquillajes, barras de labios), o simplemente, cuerpo-para-el-turismo, mostrando con alegría sus quemaduras, sus manchas solares, sus sombreros de paja, sus maletas atiborradas de *souvenirs*. Escribo sentado en un aeropuerto, espacio mágico de la postmodernidad, y busco trazos de la pornografía.

El aeropuerto, espacio de tránsito, ya fue sublimado por el cine en la escena final de *Casablanca* (Michel Curtiz, 1941), en la que se nos intentó convencer de manera un tanto ingenua que la ideología estaba por encima del placer —¿hicieron el amor Rick Blaine e Ilse Lazlo la noche anterior? ¿Qué ocurre durante el maldito plano elíptico del faro? ¿Era acaso un símbolo sustitutivo del Falo erecto de Bogart, Falo erecto del Cine Clásico total y de presencia arrebatadora?—.



El aeropuerto no interesa demasiado al cine porno, a la contra que el avión, que por su propia característica de cierre espacial y privado atraviesa la mitología erótica, desde el tórrido encuentro seminal y nocturno de *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) hasta la muy reciente *Top Guns* (Robby D., 2011), parodia inevitable de esa pieza *queer* postmoderna y ochentera protagonizada por Tom Cruise y titulada, de nuevo con considerables connotaciones fálicas, *Top Gun* (Tony Scott, 1986).

El aeropuerto es, por lo tanto, demasiado explícito en su configuración simbólica vacía —en sí mismo un espacio extrañamente resistente a la simbolización, empecinado en su ser tránsito, en su futilidad— como para insertarse en el discurso pornográfico sin generar una suerte de raras rozaduras, una fricción en los significantes harto manifiesta como para no molestar al espectador. Al contrario, los moteles que bordean el aeropuerto tienen el aspecto justo de sordidez como para apuntar sin excesivo problema a ese núcleo emocional —si, emocional— que le pedimos a la imagen pornográfica: inmediatez, ausencia de culpa, placer casi escatológico, sábanas sucias, palabras sucias, incluso, por qué no decirlo, una íntima pero discreta relación con las fuerzas del Capital. La habitación en la que los amantes se encuentran en una postura simbólica líquida —fisiológicamente, pero también

en el sentido de Bauman (2006) —, comparte tabique con la habitación en la que el productor *comprometido con la empresa* —que no, ya se sabe, con otro cuerpo— se ve obligado a hacer fonda y parada, lejos de su normativo espacio familiar, junto con su mujer y sus hijos. Ésa es la base de la pornografía: conoce el malestar, pero lo integra, lo parodia o, a lo peor, mira para otra parte.

02. Los niños-Debord

Una de las críticas emitidas constantemente contra la pornografía no tiene tanto que ver con el estatuto más o menos perturbador de sus imágenes como con la más que notable desconexión entre lo imaginario, lo simbólico y lo real (clarifiquemos para los no iniciados en las infinitas variables hermenéuticas de la jerga lacaniana: nos referimos a esa visión del usuario, tópicamente masculino y con problemas de integración social que, al decir de un cierto feminismo reaccionario [Dworkin y MacKinnon, 1988], no sabría distinguir entre la ficción porno y el encuentro real con otro cuerpo, frustrándose ante las diferencias significantes. Esto es, la vieja leyenda urbana del niño que se arroja con su capa de Superman por la ventana transformada de pronto en el insomne onanista insatisfecho que no comprende por qué la realidad no tiene nada que ver con, pongamos por caso, la exquisita saga de la Hustler *Barely Legal*).

Como decíamos, en términos más o menos lacanianos, el cine porno está al servicio pleno de lo imaginario. El cuerpo se ofrece, segmentado por la cámara, total y ciertamente apabullante en sus atributos relacionados con el deseo. Por mucho que intentemos convencernos de que tras la geografía de Jenna Jameson o de Peter North se encuentra un cierto real, la enunciación parece escapar con todas sus fuerzas de esa idea para trabajar en una paciente y constante estimulación de nuestros instintos. Lo real, sin duda, es otra cosa.

Ahora bien, resulta curioso que esas mismas críticas no se dirijan con tanta fuerza a, pongamos por caso, los melodramas rodados por Douglas Sirk, o llegando al límite, los programas educativos —escolares, pero también universitarios— de las sociedades del malestar. Cualquier sociedad —pero muy especialmente la nuestra con sus capitalismo neoliberales a la cabeza— es experta en gestionar la constante frustración de sus individuos. El Ser no es sólo Ser-para-la-muerte, sino Ser-para-la-frustración, como sin duda recordará cualquier lector que haya recibido regalos de Reyes alguna vez. Pese a la hermosa teoría del don, lo cierto es que los productos —cualquier producto— son esencialmente insatisfactorios, incompletos, y de ahí la necesidad de poner en marcha con toda rapidez un engranaje subjetivo fantasmático. Excepto para las voces más ingenuas del pensamiento positivo y otras mamandurrias metafísico-*chillout* de la postmodernidad (la autosuperación, el crecimiento personal, la inteligencia emocional...) todos los sujetos pasan imperiosamente por una demoledora fase de desencantamiento con el mundo. Una fase no superable. En este sentido resulta más *ilusorio* —en el peor sentido de la palabra—, más *mentiroso* o, si se prefiere, más descabellado un libro como *El secreto* (BYRNE, 2007) que la ya mentada saga *Barely Legal*.

El niño, en un momento necesariamente decisivo de su formación —no es de extrañar que más de algún teórico lo intente vincular a toda costa con el *tránsito del Edipo*— accede a la idea de que el mundo no se pliega a su voluntad. De que, contra el mantra ofrecido por Paulo Coelho (2007), «el universo *no* conspira para que se cumplan tus deseos». El universo ya tiene suficiente con ser real, en cierta medida no simbolizable, tozudo en su permanencia y, si me apuran, un pelín cínico o dotado con una capa azarosa de humor negro. La física cuántica es un chiste que se atraganta en los aleros del positivismo. El niño, decíamos, aprende muy pronto la verdad del simulacro que le rodea, la estúpida consistencia del espectáculo y, de hecho, parecería

realizar esfuerzos denodados para convencernos de que su inocencia —el terrorista *Síndrome de Peter Pan* tan cacareado por propios y extraños— sigue todavía inmaculada e impertérrita. La niña vestida de blanco que consume la primera comunión en un ejercicio de iconografía cañí entre lo *kitsch* y la copla de patio interior de postguerra imposta un compromiso con lo simbólico —véanse esas fotografías que decoran inmisericordes ciertos salones— que se traduce en una serie de variables puramente materiales. El rito se olvida pronto —tiene una eficacia simbólica más bien limitada—, en comparación con las portentosas lecciones de adoctrinamiento social y sexual que le esperan en las páginas satinadas de la *Bravo* o de la difunta *SuperPop*.

Niños-Debord que realizan un situacionismo *a la contra*. El niño, por definición, es antimarxista: lo quiere todo y no lleva muy bien aquello de compartir, *hay que enseñarle*. Niños que, por cierto, son auténticos expertos en separar la simulación del don, lo simbólico de lo real, la sublimación de la frustración. Lo notable, sin duda, es la impresionante capacidad del sujeto postmoderno para seguir impostando, fingiendo, haciendo ver a los demás de alguna manera que no se percata de la Gran Mentira de los marcos sociales y de consumo.

Pongamos un único ejemplo. En relación con nuestra crisis económica, sería estúpido pensar que ese torrente de consumo por-encima-de-las-posibilidades que se supone nos ha traído hasta aquí, pasó desapercibido para el comprador medio. El ínclito curruto con una hipoteca pantagruélica, un coche de gama alta —tan fálico como el faro de *Casablanca*— y unas vacaciones a todo tren en el Paraíso Artificial De Moda sabía de sobra que *no tenía dinero para pagar esos bienes*. Antes bien, sorprende la capacidad con la que se convenció a sí mismo, la portentosa mentira —el «yo controlo» económico, la «marcha atrás» financiera— que convertía a su asesor bancario en un amigo íntimo, y a la publicidad en un catálogo de cosas *definitivamente merecidas*. Del mismo modo, resulta portentoso el cinismo de las estructuras económicas que culpan

a los ínclitos curritos cuando ellas también sabían de sobra que *no existía ese dinero para pagar todos los bienes y servicios*.

De donde, radicalmente, no podemos impedir esbozar una sonrisa entristecida al retomar, ya decíamos, las críticas moralistas a la pornografía porque ésta no se corresponde con la experiencia real del sujeto. Nada en el capitalismo se corresponde con la experiencia real del sujeto, ya que el sujeto, por definición, se caracteriza por no tener apenas experiencias reales en efecto poderosas. Antes bien, su conexión emocional con lo real pasa por el espectáculo, por la publicidad, por la figura transferencial de moda, por la mascarada y la mercancía. Y ya es tarde para clavarse el cilicio de la escuela de Frankfurt una vez más: es la sociedad de ahí fuera y, hasta que algo la arrase por completo, todos los manuales de marxismo más o menos pop no tienen pinta de ir a modificarla un ápice. O, como señaló Agamben con brújula benjaminiana:

Todo discurso sobre la experiencia debe partir hoy de la siguiente constatación: ésta no se nos ofrece como algo realizable. Porque el hombre contemporáneo, lo mismo que ha sido privado de su biografía, se encuentra desposeído de su experiencia: puede incluso que la incapacidad de efectuar y transmitir experiencias sea uno de los pocos datos seguros de los que dispone sobre su propia condición (2011: 19).

Dicho con otras palabras: conocemos lo real, pero nos engañamos en lo sublimado. *Necesitamos* el fingimiento. Y ahí es precisamente donde se entronca la pornografía, como una suerte de “bonos preferentes emocionales”. Con la diferencia, por supuesto, de que la pornografía no puede, en oposición a las redes de capital y sus hipotecas erectas o remarcadas por la silicona, llevar a la miseria a millones de sujetos.

03. El modelo emocional Ismael Serrano frente al modelo emocional Chimo Bayo

La manera en la que gestionamos nuestros afectos es sorprendentemente efímera. Quizá sea cierto que —volvemos de nuevo a Bauman—, en el contexto de las sociedades líquidas se haya acelerado, de alguna manera, ese tránsito de deseos entre distintos objetos. Quizá sea cierto que la publicidad precipite como una locomotora descabellada nuestra ansia de reciclar, reinterpretar, *deconstruirnos* mediante el consumo en una lógica L'OREAL («Porque yo lo valgo»). Pero nosotros vamos a proponer una interpretación a la contra. ¿Por qué nos molesta tanto la *obsolescencia programada* de los productos? ¿Por qué nos quejamos cuando nuestro teléfono móvil, con apenas dos años de vida, comienza a tener extraños e inexplicables fallos que acaban, irremediablemente, en la voz cercana y comprensiva del servicio técnico de turno diciéndonos: «Sale más barato comprar uno nuevo que repararlo»? No hay que engañarse: la *obsolescencia programada* no enfada tanto por el desembolso económico sino porque decide *por sí misma* que nosotros ya estábamos hartos de ese trasto inútil menos veloz, menos bonito, con menos resolución que el del vecino. Muestra nuestra mentira: en el fondo, aquel cachivache arañado nos disgustaba profundamente, nos incomodaba en el bolsillo, hubiéramos deseado olvidarlo en la barra de cualquier cafetería. En un término más extremo: ese terminal móvil, al igual que los gobiernos de la España democrática, *ya no nos representa*. Y, al morir por su cuenta, sin la decencia de esperar nuestro ultimátum, pone de manifiesto el ponzoñoso alivio inconsciente que nos invade al ir a la tienda y comprar un terminal nuevo. No podemos perdonarle que, con su inmolación tecnológica, nos descubra como consumidores.

Repetimos: nuestros afectos —incluyendo, por supuesto, el deseo sexual— son necesariamente efímeros. Pongamos por caso que fuéramos capaces de

bloquear la capacidad de *fantasear* durante el acto sexual a dos sujetos. Capaces de dejarles únicamente con ellos mismos, con lo real de su cuerpo, con la única verdad del cuerpo del Otro. ¿Cuánto podría mantenerse el deseo entre esos dos cuerpos sin la pantalla de la fantasía? Sin duda, poco. La fantasía es capaz de impedirnos caer en la turbia repetición mecánica de lo real. Y, en esta dirección, la pornografía funciona como la Máquina Generadora de Fantasías por antonomasia en las sociedades del malestar. Experta, arrebatada, concisa, onírica, exquisita o vulgar, la pornografía nos acompaña primorosamente en el tránsito por este valle de lágrimas.

Ciertamente, en la gestión de los afectos emocionales podemos encontrar una brecha inquietantemente grande —un abismo— que hemos acotado mediante el *Modelo Ismael Serrano* frente al *Modelo Chimo Bayo*, por utilizar dos herramientas lúdicas y extraídas de la cultura popular patria. En el universo simbólico de Ismael Serrano, hay un consciente regodeo emocional, una sublimación excesiva que en ocasiones se desploma inmisericordemente en lo *camp*, con una suerte de orgullo progre Post-68 que contra todo pronóstico — es imposible no pensar en Foucault— de pronto se aterroriza al llegar al núcleo de lo sexual. Un ejemplo podrían ser los versos iniciales de *Jóvenes y hermosos*: «La lluvia suspendida en los neones / araña en mis pulmones y el barniz / rojo metalizado de un coche que te ve salir / del metro de Callao, envuelta en una nube de cenizas y Tesor» [1].

La manera en la que se construye el objeto de deseo femenino, el reencuentro con una vieja novia del pasado, debe anclarse en una serie de referentes de cierta resonancia melodramática, algo así como una hipotética expresión poética de calidad que no hiera ante la presencia del deseo: el *Trésor* como *pequeño objeto a*, exceso de goce, la referencia a la Marca y a su imaginario — no está de más recordar que fue *Trésor*, después de todo, la que se atrevió a reescribir *Rayuela* para la pequeña pantalla [2] —. Es una visión heterosexual y

normativa, políticamente inocua, capaz de gustar sin provocar rozaduras, una visión de los afectos que podría ser compartida casi por cualquiera. Incluso el sexo es desactivado urgentemente cuando, más adelante, el cantautor madrileño llega a afirmar: «Dime que aún recuerdas el asiento de atrás del coche / los mirones del parque, césped en mis pantalones / y la certeza de sentir».

En el *Modelo Emocional* Ismael Serrano el afecto puede tener un cierto compromiso político —véase la letra de *No estarás sola* y su ceñir el objeto de deseo nada menos que como «mi guerrillera», o la visión absolutamente inocua y poco problemática de la prostitución en *La mujer más vieja del mundo* [3] —, mientras no supone un problema, no apunta a ningún malestar que no se relacione de manera más o menos directa con los lugares comunes del amor romántico. Por mucho que queramos disfrazarlo de otra cosa, este tipo de discurso encuentra su máximo exponente en la comedia romántica norteamericana —aquí con un cierto barniz «de izquierdas»—, construida sobre fotografías ricas en tonos pastel, o en la textura sonora disparada por la generación de *triumfitos* y sus portentosas capacidades de vocales capaz de modular, canción tras canción, disco tras disco, edición tras edición, una variable desactivada y socialmente aceptada de dos únicas palabras: «Mi amor».

[El público no suele conocer que nadie llegó al fondo del «Mi amor» como Luis Buñuel en el famoso fotograma de *La Edad de Oro* donde el protagonista ensangrentado y en éxtasis repetía como un autómatas desquiciado *Mon amour, Mon amour, Mon amour...*]



En oposición, el discurso pornográfico nos libera de esa carga de *emocionalidad obligatoria* que pasa por los concursos de televisión, los *media*, las comidas con los padres, las declaraciones sensatas que uno debe hacer en la oficina junto con la máquina del café para no ser considerado un perverso, las novelas de consumo rápido que nos amenazan en las librerías de las estaciones, la imposición de la autoayuda — *¡Salve su vida! ¡Sea feliz!* — y un larguísimo etcétera. La pornografía es demoledora en su honestidad, se va depurando progresivamente haciéndose más y más cercana y directa según avanzan los años. La pornografía forma parte de lo que me atreveré a llamar el *Modelo Emocional Chimo Bayo*, auténtico líder del *techno* patrio con relumbrones de la Ruta del Bakalao, reivindicado y reivindicable por su sorprendente cadencia *Ur* (FERNÁNDEZ PORTA, 2008), su intimidad destructiva, su ser-pulsión. Chimo Bayo, al contrario que Ismael Serrano, se hizo famoso por darle una cierta forma musical entre lo épico y lo delirante a la pulsión básica del ser humano: una base electrónica más bien casposa junto a una voz que repetía una serie de mensajes crípticos —adaptados para la publicidad

para anunciar el *atún Calvo* [4] — como el autómatas descabellado de Buñuel. Y, en mitad de esa palabra vaciada, incomprensible, llegaba al corazón de la dialéctica emocional con un doble mantra más acertado que el de Coelho:

- a. «EXta sí, EXta no» (en referencia, a priori, a las sustancias alucinógenas de turno, aunque generando un doble sentido con las relaciones del DJ frente al universal femenino) o bien
- b. «Así me gusta a mí», grito de guerra que debería hacer suyo cada espectador de pornografía.

Si para Ismael Serrano la mujer es *Trésor*, para Chimo Bayo la mujer es la rula, la pirula, la anfet, el tripi. Para el primero, lo femenino huele bien, para el segundo, lo femenino es un subidón. De hecho, la actriz porno, cada actriz porno, con todos sus rostros, sus imperfecciones, sus sumisiones y sus roles fantasmáticos se adapta como un guante al único fragmento más o menos inteligible de la pieza de Bayo: «Si la conoces, te gustará / Porque es la bomba que va a estallar / No tiene pegatas, porque es genial / Así me gusta a mí, así me gusta a mí, así me gusta a mí».

La mujer —al menos, en la pornografía heterosexual, que es de la que aquí hablamos— es, sin duda, *un subidón*. De hecho, a la contra de lo propuesto por Dworking y MacKinnon, *la mujer es el centro mismo del espectáculo pornográfico*. Ella es la que recoge todo el interés de la cámara —sobre todo, en los directores sutiles e inteligentes que no se quedan en el simple primer plano de la penetración—, es el centro de la representación, el núcleo de lo mostrado. El espectáculo pornográfico es un ejercicio de fantasía total en el que la mujer despliega todas sus imposibles máscaras ante el hombre, ocupa todos los lugares simbólicos imaginables: dueña, esclava, activa, pasiva, silenciosa, estrepitosa, tímida, atrevida... La pornografía es el supermercado total de la fantasía y, en su interior, el usuario hace algo absolutamente

irrepetible: moldea su deseo, accede a su síntoma, goza de su propia verdad sexual con una precisión extraordinaria. Es decir, puede expresar «Así me gusta a mí» precisamente al margen de lo real, más allá de lo real, sin las limitaciones que impone, necesariamente, lo real.

De hecho, la pornografía nos permite estudiar nuestro interior con una precisión que está más allá de los mejores tratados psicoanalíticos. Su consumo en soledad, su higiene emocional —no tenemos que demostrar ningún sentimiento, ni explicar de manera racional a nadie por qué hoy queremos acceder a un cierto registro del goce, a un cierto juego, no hay dolor emocional alguno al borrar un archivo del disco duro y despedirnos para siempre de un cierto paisaje íntimo— hace que nos podamos permitir el lujo de ser inquietantemente sinceros para con nuestra manera de entender el cuerpo y el placer.

04. Los nuevos textos pornográficos: la libertad del *streaming*

La conciencia individualista en la que nos crió el porno. GRACIAS
Déborah G. Sánchez-Marín, vía *Twitter*

El porno ha cambiado en el seno de las sociedades del malestar. Pocos análisis tan lúcidos como el del propio Fernández Porta, cuando acotaba en los siguientes rasgos las variaciones en la distribución pornográfica:

Levedad: folleto casero, *in*; superproducciones con efectos especiales, *out*.

Exactitud: el porno ya no es una historieta demorada con digresiones textiles, sino un *punctum*.

Visibilidad: réquiem por las *Sex Shops* y la trastienda de los quioscos. *We are living in an X-Rated nation!*

Consistencia: Muerte del espectador generalista; los géneros se subdividen, el gusto se especializa, triunfa la especificidad.

Multiplidad Polimorfa (2012: 73).

El porno ha fomentado y ha construido una sólida conciencia individualista que, a la contra de lo que pudiera parecer, nos ha ayudado a construirnos como sujetos autónomos en torno al goce. El *streaming* —mediante portales cada vez más complejos, auténticos supermercados de lo pornográfico como *XVideos*, *XHamster* o *FUQ*— nos permite acceder, a golpe de clic, a la configuración exacta del momento, a una clasificación exhaustiva, una variable combinatoria vertiginosa y rigurosa en la que conviven con sorprendente calma los viejos tópicos de la sexualidad —los disfraces de colegiala, la fascinación asiática— con variantes de lo más dispar que dejamos en manos del lector y de la lectora descubrir por su cuenta.

Pese a lo que pudiera sospecharse —y quizá, pese a lo que el propio Fernández Porta sugiere—, el porno se vuelve más exacto, pero no reniega de su sabor narrativo. Es cierto que la oferta de clips demediados, todavía más segmentados, incluso narrativamente incomprensibles, de dos o tres minutos de duración —a veces, sólo segundos—, se multiplican. También es verdad que usuarios anónimos han depurado las cintas de los ochenta y los noventa en las celebradas *Compilations*, ora con forma de videoclip improvisado, ora con alambicadas construcciones semióticas mediante un montaje de atracciones que puede llegar a alcanzar la hora y media de duración. Y, sin embargo, en la pornografía contemporánea todavía queda un núcleo de narratividad —que tiene que ver, sin duda, con el componente excitante de la cercanía— que se encuentra en forma de entrevistas, *castings*, acercamiento más o menos inteligente a la situación erótica. Por poner un ejemplo, la celebrada serie *Parejitas* del patrio Torbe no escatima en minutos de presentación, recreándose en los detalles más puramente descriptivos de la

pareja que va a practicar el sexo delante de la cámara. Es una especie de narratividad por exceso: frente al argumento inverosímil y descabellado general propuesto en los ochenta y los noventa —el sempiterno fontanero, la insoslayable secretaria, la desesperada mujer que decide unirse en la celebración de la infidelidad del marido con su mejor amiga—, la imagen pornográfica acude en ayuda de los códigos de realismo para *acercar* el espíritu de la actriz —o la pareja— de turno. El actor, por el contrario, suele quedar en un segundo plano, ya que después de todo su función no es otra que la de representar al espectador como buenamente pueda, prestarle su cuerpo, sus ademanes, sus gestos, en la inmensa pantalla fantasmática del deseo.

Narratividad por exceso, repetimos, construida en el placer de lo cotidiano. La dirección de arte ha prescindido de los alambicados decorados de la factoría Private para acudir al espacio diario, la inmediatez de lo conocido —véase, por ejemplo, la saga *American Daydreams*, impresionante catálogo de situaciones reconocibles para el espectador de las sociedades del malestar—. Narratividad por exceso que se explicita también en los *extras* de los DVD de turno, incorporando largas y generosas entrevistas con las *pornstars* del momento. Entrevistas en las que, por cierto, lo que predomina es un notable sentido del humor, una absoluta didáctica de lo sexual, una sorprendente puesta en escena brechtiana de los mecanismos enunciativos, pero que en lugar de desgarrar la pantalla de la fantasía, antes bien, la re-construye, la fortalece, la sostiene contra todo pronóstico.

05. Aterrizaje

En cierto momento a principios del presente milenio comenzamos a intuir que los dogmas de la teoría crítica propuestos por la Escuela de Frankfurt se nos

habían quedado pequeños, obsoletos. Si bien todavía podían decorar los salones de una cierta intelectualidad académica nostálgica de sí misma, lo cierto es que el consumidor audiovisual del siglo XXI acepta su alienación —o la goza— en una nueva reformulación de lo emocional en la que las viejas herramientas, sencillamente, no pueden aplicarse. Dicho con toda claridad: el porno ha escapado de su contenedor *underground* y ha saltado no sólo a las Universidades, sino al imaginario simbólico cotidiano, a aquello que finalmente *puede ser dicho* y *puede ser comunicado*. La democratización total de las perversiones gracias a Internet y el consiguiente anonimato con el que recubre nuestro goce no ha generado, en el fondo, grandes modificaciones sociales: si acaso, ha abierto todavía más la erosión entre lo lúdico y lo sagrado, lo privado y lo público, lo imaginario y lo simbólico. Y, contra lo que los apocalípticos *neocon* llevaban años pregonando, el sujeto sigue ahí, resistiéndose todavía a morir, sin caer en el delirio, sin estallar en pedazos.

En algún momento de 2012 comenzó a transitar por Internet una divertida ilustración en el que un actor, con gesto de fingido interés, pronunciaba: «Claro, estoy deseando escuchar lo civilizados, valientes y humanos que eran nuestros antepasados...». La nostalgia postmoderna —que también existe en el porno, bajo la categoría *vintage*— se ha señalado una y mil veces como una suerte de enredadera opiácea, ese «ayer las cosas iban mejor» cuando *ayer* suele ser una categoría que apunta al espacio hipotéticamente utópico entre el final de la II Guerra Mundial y el desastre post-Mayo 68. El tiempo de la ideología de lo posible, el tiempo del Pueblo, el tiempo de todas esas etiquetas gastadas.

Hoy es imposible creer. La catástrofe económica y su absoluta ausencia de consecuencias sociales de gran calado nos lo demuestra. Lo único que queda es el sujeto que consume, que se consume y que fantasea, claro. El porno es al sexo lo que las supuestas reivindicaciones políticas “del pueblo” (con el movimiento 15M a la cabeza) con respecto a la ideología. Sabemos que *son*

mentira, pero en cierto sentido, nos reconforta que existan. De hecho, ese *ser mentira* es, precisamente, lo que hace que sin creer en ellas, nos permitan tolerar ligeramente, ligerísimamente, tanto las brutalidades *neocon* como esa cosa insoportable que llamamos lo real.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011.

Bauman, Zygmunt, *Vida líquida*, Editorial Paidós, Barcelona, 2006.

Byrne, Rhonda, *El secreto*, Urano, Madrid, 2007.

Coelho, Paulo, *El alquimista*, Planeta, Barcelona, 2007.

Dworking, Andrea y MacKinnon, Catharine, *Pornography and civil Rights: A new day for women's equality*, Organizing Against Pornography, Minneapolis, 1988.

Fernández Porta, Eloy, *Homo Sampler: Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Barcelona, Anagrama, 2008.

Fernández Porta, Eloy, *Emociónese así: Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)*, Barcelona, Anagrama, 2012.

Notas

[*] Facultad de Artes y Comunicación. Universidad Europea de Madrid.

Contacto con el autor: aaron.rodriguez@uem.es

[1] Incluida en su quinto disco de estudio, *Naves ardiendo más allá de Orión*.

[2] Nos referimos, por supuesto, al anuncio en el que convertían a Kate Winslet en la Maga, extraña paradoja perversa que dotaba de un alienígena punto *chic* a la consumidora culta de los productos de Lâncome. La pornografía, sin duda, no ha llegado tan lejos en su “transversalidad” —nunca mejor dicho— con la literatura.

[3] Ambas canciones están incluidas en su tercer trabajo, *Los paraísos desiertos*.

[4] La cita es a la campaña de Publicis para *Atún Calvo*, en la que una legión de aguerridos pescadores y consumidores con aire *lumpen* recitaban, en actitud combativa, la incomprensible cantinela críptica, mantra, núcleo y corazón del *techno* valenciano noventero.