

LA PUERTA DEL INFIERNO: TRES NOTAS SOBRE LA CIRCULACIÓN DEL CINE PORNOCRÁFICO POR ALBERTO ELENA

ALBERTO ELENA es Profesor de Historia del Cine e Historia de la Ciencia en la Universidad Autónoma de Madrid y Director de *Secuencias. Revista de Historia del Cine*.

No quiero que mi hija vaya a ver Garganta profunda. Hay cosas que pueden hacerse en la intimidad, pero no hace falta filmarlas.

ANGELO DE MATTIA,
magistrado y miembro de la Comisión de Censura italiana
(*L'Espresso*, 5/2/1976)

La historia del cine pornográfico, al menos hasta donde es posible reconstruirla, ha sido contada una y otra vez, pero con todo algunas precisiones se imponen también aquí a la hora de esbozar una aproximación a los decisivos avatares que la circulación del género ha experimentado en las últimas décadas. En rigor, habría obligatoriamente que trazar una divisoria en la misma en torno a los años 1968-72, momento en que —como consecuencia de la creciente liberalización en la presentación del sexo en las pantallas, así como de la propia evolución de las costumbres en la sociedad occidental— la tradición clandestina del *stag film* cederá finalmente paso a películas de largometraje exhibidas en (determinadas) salas comerciales en condiciones de relativa normalidad. Tal fenómeno vendría, sin duda, asociado, a la realización y estreno en los Estados Unidos de la mítica *Deep Throat / Garganta profunda* (Gerard Damiano, 1972), verdadero hito que sin embargo la historiografía al uso ha convertido con frecuencia en un episodio descontextualizado y auto-suficiente.

Tan viejo casi como el propio Séptimo Arte, el cine pornográfico venía cultivándose en la (semi-)clandestinidad en buen número de países, habitualmente asociado a la actividad prostibularia¹. Improvisados films de unas pocas bobinas, concebidos con frecuencia como simples *live performances* de las trabajadoras del local y orientados al consumo interno por parte de clientes *voyeurs* o como incentivo para contratar a continuación los servicios de aquéllas, estos materiales sólo excepcionalmente asumían una tímida estructura narrativa, lo que no fue óbice para que —de acuerdo con Kyrrou— conocieran una más que notable proliferación y popularidad en las décadas de los veinte y, sobre todo, los treinta en Francia, los Estados Unidos o algunos países de América Latina. Pero, como Di Lauro y Rabkin se cuidan oportunamente de señalar, la emergencia del moderno cine pornográfico con *Garganta profunda* no puede

verse en modo alguno como una simple derivación de los *stag films*, por más que Damiano entronque explícitamente con una cierta vena burlesca y paródica de éstos, sino que ha de reconocer una nueva y poderosa fuente de inspiración en los *exploitation films* de los años sesenta y setenta, particularmente los *nudies* exitosamente consagrados por Russ Meyer a partir de

1. Véanse Al Di Lauro y Gerald Rabkin, *Dirty Movies. An Illustrated History of the Stag Films (1915-1970)* (Nueva York, Chelsea House, 1976), y Marco Salotti, *Lo schema impuro. Il cinema pornografico dalla clandestinità alle luci rosse* (Montepulciano, Editori del Grifo, 1982), así como los trabajos pioneros de Ado Kyrrou, «D'un certain cinéma clandestin» (*Positif*, n° 61-63, junio-julio-agosto de 1964), pp. 205-223, y Arthur Knight y Hollis Alpert, «The Stag Film» (*Playboy*, noviembre de 1967), pp. 154-158 y 170-189.



The Casting Couch (1924),
stag film anónimo.

2. Al Di Lauro y Gerald Rabkin, *Dirty Movies. An Illustrated History of the Stag Films (1915-1970)*, pp. 108-109.

3. De acuerdo con las estimaciones de Marco Salotti, *Lo schermo impuro. Il cinema pornografico dalla clandestinità alle luci rosse*, pp. 32-33, la felación —figura característica del cine pornográfico a partir de los setenta— no compararía siquiera en el 50% de los *stag films* de los años treinta. Acerca de este creciente protagonismo de la felación en el cine pornográfico, véanse las consideraciones de Linda Williams, *Hardcore. Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'* (Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1989), pp. 111-113 y 150-151, y Martine Boyer, *L'écran de l'amour. Cinéma, érotisme et pornographie, 1960-1980* (Paris, Éditions Plon, 1990), pp. 127-131.

4. Para la historia de los antecedentes de *Garganta profunda*, el *locus clásico* —tantas veces citado o simplemente saqueado— sigue siendo la documentada obra de Kenneth Turan y Stephen F. Zito, *Sinema. American Pornographic Films and the People Who Make Them* (Nueva York / Washington, Praeger Publishers, 1974), especialmente pp. 124-140.

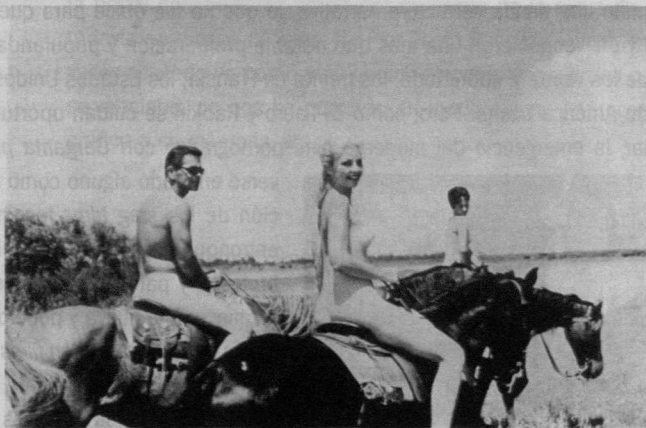
5. Aunque *Mona* había sido rodada en tan sólo tres días por 7.000 dólares, *Garganta profunda* puede seguir siendo considerada una película de modesto presupuesto incluso dentro del género pornográfico: otros títulos rodados al calor de su éxito fulgurante, como *The Devil in Miss Jones* / *El diablo en la señorita Jones* (Gerard

The Immortal Mr. Teas (1959)². Aunque progresivamente escorados hacia el *softcore* (*Vixen*, rodada por Meyer en 1968, pasa por ser el primer *nudie* que muestra actos sexuales simulados), erigido a su vez en un subgénero con perfiles propios y notable popularidad, estos *nudies* constituyeron una primera tentativa de circulación comercial de un cine explícitamente erótico, fuera ya de los ámbitos prostibularios, los circuitos clandestinos o la eventual venta por correo.

El definitivo impulso para la irrupción de lo que en poco tiempo se convertirá en un cine pornográfico *mainstream* llegará de fuera de los Estados Unidos, a raíz de la legalización de la pornografía en Dinamarca en 1968. Ese es el pretexto del que se sirve Alex De Renzy —a la sazón ya un veterano en el terreno del *hardcore*— para rodar y montar su *Censorship in Denmark*, documental estrenado en Nueva York en 1970 con imágenes mucho más explícitas que lo que nunca antes una sala comercial norteamericana hubiera podido soñar con exhibir. La coartada del documental sería nuevamente invocada por De Renzy en *A History of the Blue Movie*, una exitosa recopilación de *stag films* que encontraría numerosos imitadores en un lapso temporal sorprendentemente breve. Pero la auténtica novedad vendría dada por la aparición de *Mona, the Virgin Nymph* / *Mona* (1970), largometraje de aproximadamente una hora de duración rodado en 16 mm por Bill Osco —otra de las figuras emblemáticas del *hardcore* de la Costa Oeste—, que pasa por ser el primer film pornográfico de gran difusión dotado de una adecuada estructura narrativa. Poco importa que el pretexto (la historia de un chica que para preservar la virginidad tan encarecida por su madre se entrega con fruición al sexo oral) fuera un tanto insustancial: el éxito de *Mona* inauguraría una fecunda línea de intervención en el ámbito del *hardcore*, estableciendo firmemente las coordenadas del género hasta la eclosión de *Garganta profunda*, film que no sólo debe a Osco una cierta inspiración paródica, sino también el recurso a la felación como privilegiada figura de estilo en el cine pornográfico de la época³.

Garganta profunda no fue, pues, ni el primer largometraje pornográfico de ficción rodado o estrenado públicamente en los Estados Unidos ni tampoco un título de factura particularmente refinada⁴. Sin embargo, difícilmente cabría ya escribir la historia de otra manera, toda vez que su estatuto mítico no ha hecho sino acrecentarse con el paso del tiempo, más allá de sus justificados o dudosos valores y gracias sin duda a una resonancia que trasciende con mucho la proporcionada por el *affaire Watergate*... Estrenada en junio de 1972 en una pequeña sala de la neoyorquina Times Square, *Garganta profunda*

—rodada en seis días con un presupuesto de tan sólo 24.000 dólares⁵— devendrá en un auténtico fenómeno social y en algunos lugares de los Estados Unidos permanecerá casi cuatro años seguidos en cartel. Aunque resulta virtualmente imposible determinar con rigor los beneficios económicos



Goldilocks and the Three Bears (1963), musical *nudie* de Hershell Gordon Lewis.

Damiano, 1973) o *Behind the Green Door* / *Tras la puerta verde* (Jim y Artie Mitchell, 1973) costarían ya en torno a los 50.000 dólares. Véase Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Madrid, Ediciones Akal, 1989), p. 7.

6. Robert H. Rimmer, *The X-Rated Videotape Guide (Revised and Updated)* (Nueva York, Harmony Books, 1986), p. 18, cifraba tales beneficios entre cincuenta y cien millones de dólares ya a comienzos de los ochenta, mientras que David Flynt, *Babylon Blue. An Illustrated History of Adult Cinema* (Londres, Creation Books, 1999), p. 33, sostiene en cambio —citando fuentes del FBI— que para esas fechas *Garganta profunda* bien pudiera haber rebasado los seiscientos millones de beneficios totales, incrementados sin duda en años venideros gracias a su comercialización en video.

Harry Reems y Linda Lovelace en *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972).



7. Véanse Robert H. Rimmer, *The X-Rated Videotape Guide (Revised and Updated)*, p. 12, y David Flynt, *Babylon Blue. An Illustrated History of Adult Cinema*, p. 34. El creciente interés de la mafia neoyorquina por el control de la exhibición del cine pornográfico se pondrá nuevamente en evidencia a raíz de su dudosa oferta a los hermanos Mitchell para distribuir *Tras la puerta verde* a escala nacional: como quiera que éstos no la aceptarían, el mercado norteamericano se vería inundado de la noche a la mañana de copias ilegales del film... Véase David Flynt, *Babylon Blue*, p. 39.

8. Marco Salotti, *Lo schema impuro. Il cinema pornografico dalla clandestinità alle luci rosse*, pp. 33-34.

generados por el film⁶, no cabe duda de que se trata de cifras millonarias comprensiblemente atractivas para sectores financieros más o menos ortodoxos. En el caso concreto de *Garganta profunda*, cuya financiación parece haber estado ligada a los intereses de la mafia neoyorquina, hay clara constancia de las presiones recibidas por Damiano para vender a sus socios de la improvisada Film Productions, Inc., Lou Perry y Phil Parisi, todos sus derechos sobre la película por la modesta suma de 25.000 dólares: «¿Es que quieren que me rompan las dos piernas?» fue la célebre respuesta del realizador a los periodistas que en su momento le preguntaron por la venta de sus participaciones en el momento álgido de las ganancias generadas por la exhibición del film⁷.

Más de doscientas cincuenta mil personas vieron *Garganta profunda* en su primer año de exhibición. Mike Nichols se la recomendó entusiásticamente a Truman Capote; Frank Sinatra, gran admirador del film, hizo lo propio con el vicepresidente de los Estados Unidos, Spyro Agnew, ante quien la hace proyectar...⁸ Como a la sazón escribiera, entre sorprendida y escandalizada, Nora Ephron, «se hablaba muchísimo y se escribía muchísimo sobre la película; no haberla visto parecía en cierto modo...

abandono, negligencia»⁹. Comenzaban así el *porno chic*, expresión al parecer acuñada por el *New York Times* para caracterizar el fenómeno social inaugurado por el estreno comercial de *Garganta profunda*¹⁰, y la subsiguiente *edad de oro* del cine pornográfico, que para algunos autores alcan-

zaría hasta mediados de la década de los ochenta¹¹. Son los años de clásicos del género como *Behind the Green Door* / *Tras la puerta verde* (Jim y Artie Mitchell, 1973), *The Devil in Miss Jones* / *El diablo en la señorita Jones* (Gerard Damiano, 1973), *The Private Afternoons of Pamela Mann* (Henry Paris, 1974), *The Opening of Misty Beethoven* / *Paraíso porno* (Henry Paris, 1975), *The Story of Joanna* / *Historia de Joanna* (Gerard Damiano, 1975), etc., pero sobre todo de la internacionalización del fenómeno coincidiendo con la exportación de tales títulos a otros mercados cinematográficos y la creciente emulación de sus planteamientos en diferentes países de Europa Occidental.

Aunque desde 1969 venían circulando profusamente en Alemania distintos materiales daneses y ya en 1975 se legaliza finalmente la pornografía en condiciones de gran permisividad y escasa discriminación fiscal, el hecho de ver su circulación exclusivamente limitada a las *sex-shops* condicionará severamente el impacto de tal liberalización, así como su presencia en diferentes ámbitos públicos de la vida de aquel país¹². Así las cosas, será Francia el verdadero puerto de entrada del *hardcore* norteamericano en Europa y el auténtico epicentro de acalorados debates sociales y legales acerca de los límites de la permisividad en materia de exhibición pública de films de explícito contenido sexual. Coincidiendo con una imparable batalla artística por la

9. Nora Ephron, *Crazy Salad. Some Things About Women* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1975; edición castellana, *Ensalada loca. Algunas cosas sobre las mujeres*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1978), p. 65.

10. Véase Kenneth Turan y Stephen F. Zito, *Sinema. American Pornographic Films and the People Who Make Them*, p. IX.

11. David Flynt, *Babylon Blue. An Illustrated History of Adult Cinema*, pp. 51-68.

12. Sobre el caso alemán pueden verse Georg Seesslen, *Der pornographische Film* (Berlín, Ullstein, 1994), o las secciones relevantes (centradas en los imperios financieros de Hans Moser y Beate Uhse) de David Hebditch y Nick Anning, *Porn Gold. Inside the Pornography Business* (Londres / Boston, Faber and Faber, 1988).

13. Véanse Antoine Rakovsky, «Le bref apogée et le long déclin du cinéma pornographique français», en Antoine Rakovsky y Daniel Serceau (eds.), *Les dessous du cinéma porno* (monográfico de *CinémaAction*, n° 59, abril de 1991), p. 15, y Martine Boyer, *L'écran de l'amour. Cinéma, érotisme et pomographie, 1960-1980*, p. 96.

14. Citado por Martine Boyer, *L'écran de l'amour. Cinéma, érotisme et pomographie, 1960-1980*, p. 82.

Claudie Beccarie en *Exhibition* (Jean-François Davy, 1975).

15. Citado por François Jouffay y Tony Crawley, *Entre deux censures: le cinéma érotique de 1973 à 1976* (París, Éditions Ramsay, 1989), p. 172.

búsqueda de nuevas formas de representación de la sexualidad en las pantallas (*Ultimo tango a Parigi* / *El último tango en París*, Bernardo Bertolucci, 1972; *Portiere di notte* / *Portero de noche*, Liliana Cavani, 1973; etc.), los primeros años setenta conocerán asimismo un espectacular desarrollo del cine *softcore* que en Francia, entre 1969 y 1974, llegará a quintuplicar sus recaudaciones totales, alcanzando su más genuino climax con el estreno de *Emmanuelle* / *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) en el verano de este último año. Distribuidas en numerosas ocasiones por las grandes multinacionales del ramo y estrenadas en algunas de las mejores salas de las grandes capitales francesas, estas películas conocerán un insólito período de esplendor en el que no tardarán en verse acompañadas por el cine genuinamente *hardcore*: a raíz de su estreno, *Exhibition* / *Exhibición* (Jean-François Davy, 1975) hará 600.000 entradas sólo en París y su periferia, convirtiéndose en inopinado número uno en la taquilla local¹³.

Aparentemente las primeras exhibiciones de películas pornográficas en el circuito comercial francés habían tenido lugar en 1973 en Marsella por iniciativa de un modesto distribuidor «impulsado –según sus palabras– por la demanda de los trabajadores inmigrados que estaban lejos de sus mujeres»¹⁴. A escala ya bien distinta, y sin necesidad de tales coartadas, 1975 vendrá finalmente marcado por el estreno de las primeras producciones locales de carácter pornográfico (*Exhibición*), así como por el creciente desembarco del masivo contingente del *hardcore* norteamericano. La necesidad de regulación legal del nuevo *cine X* se deja sentir con fuerza y ya en el otoño de ese mismo año el gobierno conservador de la UDR se plantea neutralizar su impacto social incrementando espectacularmente su fiscalidad (del 17,60% al 33%), como si se tratara de un artículo de lujo. En un agrio debate parlamentario sobre los efectos de la liberalización de la censura, celebrado en la Asamblea Nacional el 23 de octubre, socialistas y comunistas se oponen a la implantación de tales medidas. Jack Ralite, diputado del PCF, espeta a los gaullistas: «Ese porno que vuestro sistema produce lo vais a legalizar a base de impuestos»¹⁵. Numerosos profesionales –como Chabrol, Doniol-Valcroze o Demy– secundarán las protestas, mas todo es en vano, pues la medida será finalmente aprobada en el marco de la Loi des Finances pour 1976 (31



de diciembre de 1975): no sólo se aumentará, conforme a lo solicitado, el IVA que grava la exhibición del cine pornográfico, sino que se establece un impuesto adicional de un 20% sobre sus beneficios en taquilla para reinvertir en la producción de films de calidad, se grava con una tasa de 300.000 francos la importación de películas pornográficas extranjeras y, por último, se

incrementa en un 6,5% (pasando del 13 al 19,5 %) el impuesto sobre el precio de las localidades de las salas X. Se consumaba así una temprana, pero muy efectiva, discriminación fiscal del cine pornográfico, inaugurando un modelo que sería –como veremos– pronto adoptado en otros países.

Esta profunda involución tendrá sin duda algunos efectos inmediatos, como la insólita clasificación X para *Emmanuelle II*, la *antivierge* / *Emmanuelle II*, la *antivirgen*



Catherine Rivet y Laura Gemser en *Emmanuelle 2: la antivierge* (Francis Giacobetti, 1975).

(François Giacobetti, 1975) en febrero de 1976, motivo de una acalorada polémica que retrasará su estreno hasta dos años después, o la pura y simple prohibición de *Exhibition II* (Jean-François Davy, 1976) en octubre de 1976, viéndose retenida por la censura hasta julio de 1978. No obstante, durante algún tiempo el número de salas X seguirá aumentando de forma imparable hasta totalizar unas 160 en 1978, en tanto que ese mismo año la producción francesa de films pornográficos conoce su punto álgido con 142 títulos (frente a 160 'normales') y una inversión récord de 29 millones de francos (cerca del 4% del total de la inversión cinematográfica francesa en 1978)¹⁶. A partir de ese momento la crisis de la exhibición del cine pornográfico estallará en toda su crudeza, disminuyendo ostensiblemente el número de salas y distribuidores especializados al tiempo que se reduce también el número de entradas vendidas en las mismas: frente a los diez millones del año 1979, en 1980 el cine pornográfico tan sólo concita unos cuatro millones y medio de espectadores en toda Francia y el declive se mantiene constante en años sucesivos¹⁷. Imparable marginalización como consecuencia de la drástica penalización fiscal y la renovada voluntad censora de los organismos del estado, tal episodio se revelará no obstante un mero paréntesis en la progresiva normalización de un género que hallará en la creciente difusión de los magnetoscopios su mejor y más decisivo aliado.

Pero las enseñanzas de la experiencia francesa no caerán en saco roto y así en Italia o España la liberalización de la censura seguirá en su momento pautas similares. La exhibición pública del cine pornográfico no será autorizada en Italia hasta finales de 1977: en efecto, habrá que esperar al 17 de noviembre de ese año para que se estrene finalmente *Garganta profunda* en el Cine Majestic de Milán, convertido así *de facto* en la primera sala X del país. Nuevas salas van abriendo en distintas capitales a lo largo de 1978 y 1979, pero no será sino en 1980 cuando se asista a una verdadera generalización del fenómeno. Con todo, el hecho de que ya en 1978 más de una quinta parte de las películas en cartel en las dieciseis principales ciudades del país

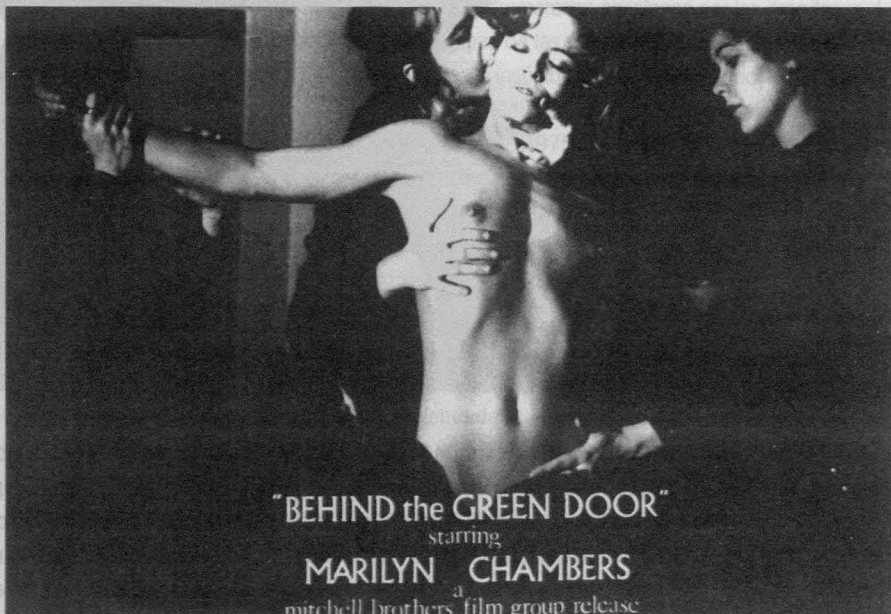
16. Sophie Bordes y Daniel Serceau, «L'irrésistible marginalisation du cinéma pornographique», en Daniel Serceau (ed.), *Érotisme et cinéma: thèmes et variations* (Paris, Éditions Atlas / Éditions Pierre Lherminier, 1986), pp. 155 y 158.

17. Sophie Bordes y Daniel Serceau, «L'irrésistible marginalisation du cinéma pornographique», p. 168.

18. Andrea Di Quarto y Michele Giordano, *Moana e le altre. Vent'anni di cinema porno in Italia* (Roma, Gremese Editore, 1977), pp. 12-13 y 17.

fueran de carácter pornográfico da justamente la medida de la extraordinaria popularidad que este cine alcanzaría en Italia desde fechas muy tempranas¹⁸. A falta de una explícita regulación de la exhibición del cine pornográfico, como sí sucediera en otros países, los avatares del género vendrán ligados en Italia al despliegue de un poderoso aparato censor, primero, y exclusivamente fiscal, después, que terminará por generar idénticos efectos a los ya observados en Francia.

Marilyn Chambers en
Behind the Green Door
(Jim y Artie Mitchell,
1973).



19. Sobre el cine 'S' en España pueden verse Joan Bassa y Ramón Freixas, *Expediente 'S': softcore, explotación, cine 'S'* (Barcelona, Futura Ediciones, 1996), y Joe Krankol y Tomás Pérez Niño, *Historia del cine clasificado 'S'* (Madrid, Stripper Ediciones, 1996).

20. Véanse los interesantes informes contemporáneos de Carlos Gortari, «Las Salas Especiales: análisis de una Ley» (*Fotogramas*, n° 1673, abril de 1982), pp. 22-23, y Fernando Lara, «¿El negocio del siglo? Los primeros pasos de las Salas X» (*Fotogramas*, n° 1696, abril de 1984), pp. 97-99, así como la ajustada síntesis de Casto Escópicio, *Sólo para adultos. Historia del cine X* (Valencia, Editorial La Máscara, 1996), pp. 156-158.

En España, como no podía por menos que suceder en virtud de la particular coyuntura política del momento, el cine pornográfico llegará en fechas muy posteriores. De hecho, la regulación de su exhibición pública acontecerá cuando ya se estén experimentando en otros países occidentales las transformaciones recién mencionadas. Al calor de un Real Decreto de 11 de noviembre de 1977, el *softcore* había sido ya convenientemente legalizado bajo la novedosa etiqueta 'S' y a su abrigo se habían estrenado unas quinientas películas de tales características entre ese año y finales de 1982 (tal categoría desaparecerá formalmente con la Ley Miró), correspondiendo buen número de ellas a producciones autóctonas que —si no otra cosa— insuflaron un particular aliento a la industria cinematográfica española durante la Transición¹⁹. Sin embargo, sólo la magmática Ley 1/1982 —por la que la UCD regulaba conjuntamente las salas especiales, las actividades de Filmoteca Española y las tasas de doblaje— vendrá finalmente a legalizar las salas X en perfecta y abierta sintonía con la legislación francesa. Desarrollada la normativa al respecto por el Real Decreto 1067 de 27 de abril de 1983, ya bajo el gobierno socialista, las salas X abrirán sus puertas el 5 de marzo de 1984 en condiciones ciertamente restrictivas y discriminatorias desde el punto de vista fiscal²⁰.

Largamente esperadas, las salas X se inaugurarán en medio de un gran entusiasmo, pero también en condiciones de improvisación y marginación: la mítica *Garganta profunda*, uno de los títulos que integraron esta primera hornada, se estrena en una infame copia doblada al alemán a pesar de haber tenido que ser contratada en

21. Fernando Lara, «¿El negocio del siglo? Los primeros pasos de las Salas X», p. 97.

22. Charo Nogueira, «Los cines pornográficos languidecen» (*El País*, 27 de marzo de 1995), Suplemento Madrid, p. 7.

23. Citado por Kenneth Turan y Stephen F. Zito, *Sinema. American Pornographic Films and the People Who Make Them*, p. 158.

24. Joseph W. Slade, «Recent Trends in Pornographic Films» (*Society*, vol. 12, n° 6, 1975), p. 84. Véanse en este sentido las declaraciones de Marilyn Chambers, la célebre protagonista de *Tras la puerta verde*, denunciando desde una posición inequívocamente liberal la hipocresía imperante en la censura cinematográfica de la época: «Si un tipo le corta un pecho a una mujer, lo califican R, pero si se lo besa... ¡lo califican XI! ¡Qué absurdo! Es realmente triste»; entrevista en William Rostler (ed.), *Contemporary Erotic Cinema* (Nueva York, Penthouse International / Ballantine Books, 1973), p. 98.

25. Numerosos autores han subrayado las estrechas vinculaciones existentes entre el desarrollo del cine pornográfico en los Estados Unidos a comienzos de los sesenta y los movimientos contraculturales coetáneos, pero quizás nada más ilustrativo a este respecto que la lectura de la documentada biografía de los autores de *Tras la puerta verde* a cargo de John Hubner, *Bottom Feeders: From Free Love to Hard Core. The Rise and Fall of*

condiciones leoninas²¹. En tan sólo un mes se abren (se reconvierten) más de veinte salas X en toda España, alcanzándose un máximo histórico en 1987 con 85. Pronto, sin embargo, el número de espectadores se estabiliza y la exhibición de cine pornográfico comienza a sufrir —aquí como en todas partes— la severa competencia del vídeo. Las salas X comienzan a cerrar a marchas forzadas en la medida en que «el tirón del porno parece inclinarse por los espacios privados»²². Pero lejos, ciertamente, de haber sido una moda pasajera, la difusión pública del cine pornográfico en los años setenta y ochenta constituye una muy significativa experiencia que sin duda ha marcado en más de un sentido a nuestra sociedad contemporánea y que cumple necesariamente analizar en algún detalle.

II

«Lo que más me chocó del caso de *Garganta profunda* es que nadie de entre el público respondía al cliché del viejo enfundado en su gabardina: todo eran parejas jóvenes», comentará extrañado Ned Tannen, a la sazón vice-presidente de Universal Studios, evocando las primeras escaramuzas públicas del cine pornográfico en los Estados Unidos²³. Indudablemente, la aparición de éste en el panorama social y cultural norteamericano de la época no puede concebirse al margen de un cierto discurso liberal sobre el sexo, por no hablar de la eclosión de diversos y muy variados movimientos contraculturales que lo acogerían gustosamente en su seno. Incluso el famoso Presidential Report of the Commission on Obscenity and Pornography, impulsado por la Administración Nixon en 1970, con su recomendación favorable a la supresión de la censura de los films pornográficos, ha de verse a la luz de estos profundos cambios sociales. Como ya apuntara contemporáneamente Joseph Slade, denunciando por lo demás el carácter simplista de tales visiones, «cuando el cine pornográfico comenzó a exhibirse en las salas, su defensa asumió la habitual coartada liberal: el sexo es hermoso, el sexo es saludable, el sexo es menos obsceno que la violencia, no hay nada sucio en el sexo, etc.»²⁴. Convertido en bandera de una incisiva contracultura²⁵, el cine pornográfico abandonaba sin complejos la clandestinidad para alimentar profundos e importantes debates de naturaleza abiertamente social y política.

El problema que habitualmente ha venido acompañando todas las discusiones sobre la pornografía es —como ya denunciara Susan Sontag en un texto de 1967— que ésta se ha tratado por lo general como «una enfermedad que hay que diagnosticar y que se presta a la formulación de juicios», pero no como un legítimo campo de estudio²⁶. A ello se debe sin duda que, hasta fechas muy recientes, no se haya acometido una reconstrucción seria y rigurosa de la historia de la pornografía ni se hayan analizado sus problemas con la atención que ciertamente merecen²⁷. Pero si en algo coinciden los pocos especialistas sobre el tema es en la estrecha vinculación de la misma con el desarrollo de la moderna sociedad de masas. No se trata, por descontado, de negar una larga y bien famosa serie de antecedentes, sino de asociar los perfiles actuales de la *imaginación pornográfica* al desarrollo de la novela moderna en la Europa de los siglos XVIII y XIX (con la consecuente formación de un público de lectores, no ya de oyentes o espectadores, susceptible de hacer de su consumo una experiencia privada)²⁸ y, sobre todo, a la configuración de una nueva cultura de masas en cuyo seno la pornografía conocerá sucesivas y vertiginosas transformaciones desde mediados del siglo pasado²⁹. Así, la posibilidad de una reproducción mecánica de las



Carolee Schneemann, *Interior Scroll* (1975).

26. Susan Sontag, «La
imaginación pornográfica»,
en *Estilos radicales*
(Barcelona, Muchnik
Editores, 1985), pp. 45-46.

27. Véanse a este respecto
los dos importantes textos
de Joan Hoff, «Why is There
No History of
Pornography?», en Susan
Gubar y Joan Hoff (eds.),
*For Adult Users Only: The
Dilemma of Violent
Pornography* (Bloomington /
Indianapolis, Indiana
University Press, 1989), pp.
17-46, y Lynn Hunt,
«Introduction: Obscenity and
the Origins of Modernity,
1500-1800», en Lynn Hunt
(ed.), *The Invention of
Pornography. Obscenity and
the Origins of Modernity,
1500-1800* (Nueva York,
Zone Books, 1993),
pp. 9-45, ambos surgidos
en el rebufo de la reacción
reaganiana representada
por el Informe sobre
Pornografía de la Comisión
Meese (1986), cuya justa
constatación de que la
historia de la pornografía
estaba aún por escribir
activaría numerosas
respuestas en este sentido.

28. Véase Steven Marcus,
*The Other Victorians.
A Study of Sexuality and
Pornography in Mid-
Nineteenth-Century England*
(Nueva York, Basic Books,
1964), pp. 282-283.

29. Esa es la tesis
avanzada por Walter
Kendrick, *The Secret
Museum: Pornography in
Modern Culture* (Nueva
York, Viking Press, 1987),
y suscrita por numerosos
autores.

30. Annette Kuhn, *The
Power of Image. Essays on
Representation and
Sexuality* (Londres,
Routledge and Kegan Paul,
1985), pp. 24-25.

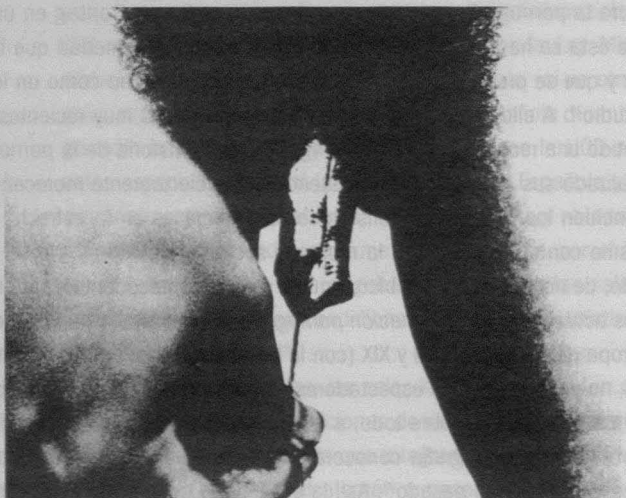
Judy Chicago,
Red Flag (1971).

imágenes por medio de la fotografía conmocionará en la segunda mitad del siglo XIX al mundo de la pornografía, hasta entonces reducido a una actividad fundamentalmente escrita, literaria, y por ello mismo forzosamente elitista³⁰. Pero el cine y las nuevas tecnologías contemporáneas no harán sino impulsar un poco más tal proceso de *democratización* del espectáculo del sexo: del mismo modo que un simple *walkman* hace hoy en día accesible a cualquiera y en cualquier lugar una música antaño reservada a nobles y reyes, cualquiera puede hoy también fácilmente y por un módico precio acceder a la contemplación de cuerpos y actividades sexuales más *espectaculares* que las que antaño hubieran podido estar reservadas al más fino *connoisseur*³¹. Es justamente una «industrialización de la mirada sexual», en acertada expresión de Patrick Baudry³², lo que realmente está en juego tras los avatares del cine pornográfico en las últimas décadas.

«Al salir de la clandestinidad la pornografía parece haber atraído todos los públicos y conmocionado todos los discursos», escribían Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut en 1977, para añadir a continuación: «ahora tenemos el derecho de ver lo que antes había precisado tanta habilidad sustitutiva para ser disimulado. Parece ser que esta reciente conquista ha escandalizado»³³. Espejo de las cambiantes concepciones de la sexualidad, imagen invertida y voluntariamente deformada de un elusivo discurso *official* sobre el sexo³⁴, la pornografía ha definido así históricamente una «zona de conflicto cultural»³⁵ en la que, implícita o explícitamente, lo que ha estado siempre en juego ha sido la tensión entre alta y baja cultura³⁶. De este modo, en la medida en que fluctúa la organización social del consumo de las imágenes sexuales —del elitista grabado de arte al interior de la *sex shop* o a la *videocassette* visionada en el ámbito doméstico—, fluctúan también los márgenes de lo que se define como pornografía. Como bien apunta Lynda Nead, «la pornografía establece los límites de lo público (lo visible) y lo privado (lo oculto), pero esta frontera está cambiando continuamente en relación con nuevos discursos sociales, morales y políticos, y mediante la circulación de nuevas tecnologías y *media*»³⁷.

En ese sentido, «el crimen de la pornografía es, pues, la reintroducción del sexo en la esfera pública. La pornografía hace visible al sexo; toma lo que se ha convertido en aspecto más profundo y privado del ser individual y lo transforma en un bien públi-

co, expuesto a la mirada pública»³⁸. O, dicho en términos menos académicos y por boca de una de las *stars* del cine pornográfico de esa *edad de oro* de comienzos de los setenta, Mary Rexroth: «El sexo en público ha sido siempre un tabú y eso es lo que hace que a la gente le resulten tan chocantes las películas pornográficas, porque piensan que estás violando algo esencial de



31. Bernard Arcand, *Le jaguar et le tamanoir. Anthropologie de la pomographie* (Montreal, Les Éditions du Boreal, 1991; citado por la edición castellana, *El jaguar y el oso homíguero. Antropología de la pomografía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1993), p. 49.

32. Patrick Baudry, *La pomographie et ses images* (Paris, Armand Colin / Masson Éditeurs, 1997), p. 36.

33. Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut, *Le nouvel désordre amoureux* (Paris, Éditions du Seuil, 1977; citado por la edición castellana *El nuevo desorden amoroso*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1979), pp. 59 y 66-67.

34. Steven Marcus, *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pomography in Mid-Nineteenth-Century England*, p. 283.

35. Lynn Hunt, «Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800», p. 13.

36. Carol J. Clover, «Introduction», en Pamela Church Gibson y Roma Gibson (eds.), *Dirty Looks. Women, Pomography, Power* (Londres, British Film Institute, 1993), p. 3.

37. Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality* (Londres / Nueva York, Routledge, 1992; citado por la edición castellana *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998), pp. 161-162.

38. Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, p. 160.

39. Citado por Kenneth Turan y Stephen F. Zito, *Sinema. American Pomographic Films and the People Who Make Them*, p. 223.



la estructura de la sociedad»³⁹. El abandono de la clandestinidad por parte del llamado cine X viene así a incorporar una novedad esencial en el debate sobre la pornografía, toda vez que éste se centra ahora *exclusivamente* en la necesidad de regulación de la *representación* de la sexualidad, y no ya —a diferencia de épocas pretéritas— del comportamiento sexual en sí mismo⁴⁰. Democratización del espectáculo del sexo que, lógicamente, no podía sino tener profundos efectos sobre otros discursos audiovisuales a partir de la década de los setenta, irradiando por ejemplo hacia una creciente liberalización en el cine *mainstream*⁴¹, en consonancia con unas no menos convulsas transformaciones en la esfera artística en su conjunto.

Inevitablemente vinculado a la coetánea práctica contracultural, el desarrollo —al fragor de populares consignas feministas como «our bodies, ourselves»— del llamado *arte corporal* por parte de artistas como Judy Chicago, Carolee Schneeman o Lynda Benglis a lo largo de los años setenta guardará perfecta sintonía con la eclosión y circulación pública del cine pornográfico⁴². En efecto, la obra de estas artistas plásticas —que, como en el caso de Schneeman y su célebre *Fuses* (1974), no dudan en adentrarse en la esfera audiovisual con vanguardistas experimentos que hacen suyos, sin

Marilyn Chambers.



40. Lynda Nead, «The Female Nude: Pornography, Art and Sexuality», en Lynne Segal y Mary McIntosh (eds.), *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate* (Londres, Virago Press, 1992), p. 285.

41. El fenómeno fue ya tempranamente diagnosticado por Joseph W. Slade, «Recent Trends in Pornographic Films», p. 84, quien en 1975 apuntaba: «El cine pornográfico vendrá probablemente en un fácil sustrato para el cine "legítimo". La realización de *El último tango en París* hubiera sido inconcebible si las películas pornográficas no hubieran preparado el camino».

42. Véase el importante y polémico trabajo de Lisa Tickner, «The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970» (*Art History*, vol. 1, n.º 2, junio de 1978), reimpreso en Rosemary Betterton (ed.), *Looking On. Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (Londres / Nueva York, Pandora Press, 1987), pp. 235-253, una enérgica intervención feminista en el contexto de una nueva tentativa de construcción social de la sexualidad femenina a través del arte.

43. Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, p. 110.

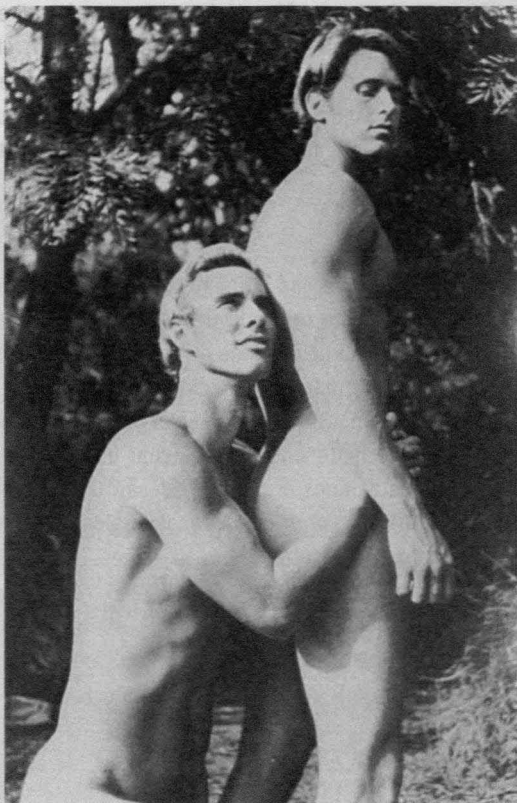
44. La expresión se toma de Elizabeth Wilson, «Feminist Fundamentalism: The Shifting Politics of Sex and Censorship», en Lynne Segal y Mary McIntosh (eds.), *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*, pp. 15-28. Acerca de las relaciones entre feminismo y pornografía, y aparte del artículo de Rebeca Masada en este mismo número, puede verse la completa revisión bibliográfica de Juan A. Henero Brasas, «Feminismo y pornografía» (*Claves de Razón Práctica*, n.º 63 y 64, junio y julio-agosto de 1996), pp. 44-54 y 38-47.

Bob Nelson y John Helm en *Autumn Nocturne* (Pat Rocco, 1970), un clásico del cine gay.

embargo, numerosos elementos directamente provenientes de la tradición del *stag film* y el más *chic* cine pornográfico del momento— «deliberadamente empuja las fronteras de la creación artística a sus límites, retando el ideal estético del cuerpo femenino sellado y acabado (que aquí remeda el tamiz simbólico de la Castidad). Si la tradición del desnudo femenino enfatiza el exterior del cuerpo y el carácter completo de sus superficies, el arte del cuerpo de las mujeres revela el interior, el aterrador secreto que se esconde en este idealizado exterior»⁴³. Propuestas como la famosa *Red Flag*, de Judy Chicago, no sólo han de reconocerse, pues, en su evidente voluntad deconstructiva de un tradicional discurso artístico (masculino) sobre el cuerpo de la mujer, sino como una exploración de la identidad femenina coherente y consecuente con un movimiento de perfiles culturales e ideológicos ciertamente más amplios en el que también se inscribe la reivindicación de la pornografía y el cine pornográfico al socaire de nuevos discursos sobre la sexualidad.

De este punto de vista, y a contracorriente del publicitado *fundamentalismo feminista*⁴⁴ representado por autoras como Andrea Dworkin o Catherine MacKinnon, virulentamente opuestas a la pornografía y cuanto representa, Linda Williams ha encabezado —al menos desde el territorio de los *cinema studies*— una reivindicación de la *utilidad* de la pornografía para la construcción de la sexualidad femenina y su importancia en los nuevos discursos sobre el tema. De hecho, apunta la autora, el cine pornográfico es (casi) el único reducto filmico en el que no se castiga a la mujer por la búsqueda del placer sexual, elemento sin duda culturalmente muy significativo al margen de la ingenuidad o incluso puerilidad del habitual

discurso inherente al género⁴⁵. En la medida en que el desarrollo del cine pornográfico, como discurso público, en la década de los setenta aparece indisolublemente ligado a nuevas exploraciones sobre la sexualidad en los países occidentales, sus propuestas —argumenta Williams— no deberían ser automáticamente rechazadas por el movimiento feminista, sino antes bien ser tomadas como expresiones de un *problema* a resolver, el de la adopción de una nueva ética de la diversidad sexual: «different strokes for different folks», como apuntaba un personaje en la, por otra parte, escasamente sofisticada desde cualquier perspectiva teórica *Garganta profunda*. Más allá de la novedad que pudiera representar la aparición de una pornografía bisexual o lesbiana desde



45. Anne McClintock, «Gonad the Barbarian and the Venus Flytrap: Portraying the Female Orgasm», en Lynne Segal y Mary McIntosh (eds.), *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*, pp. 126-127, retoma esta línea de argumentación y, a propósito de otro clásico del género, *El diablo en la señorita Jones*, subraya cómo el film invierte repetidamente los estereotipos al uso, correspondiendo siempre a su protagonista femenina la completa autonomía sexual y el control de las situaciones con sus diferentes *partenaires*.

46. Véase Linda Williams, *Hardcore. Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'*, pero muy especialmente un trabajo posterior de la autora: «Pornographies on/Scene, or Different Strokes for Different Folks», en Lynne Segal y Mary McIntosh (eds.), *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*, pp. 233-265. Igualmente, Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, pp. 154-155 y 165.

47. Yann Lardeau, «Le sexe froid (du porno et au delà)» (*Cahiers du cinéma*, n.º 289, junio de 1978), p. 49.

48. Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut, *Le nouvel désordre amoureux*, pp. 66, 70 y 75.

49. Alberto Elena, «El infierno tan temido: sobre cine militante y cine pornográfico» (*La balsa de la Medusa*, n.º 3, verano de 1987), p. 61. La analogía es recogida y desarrollada por Linda Williams, *Hardcore. Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'*, pp. 131-134 y 158-159, cuando no por los propios artifices del género, como la realizadora Roberta Findlay, que remite en cambio a la ópera como modelo en la tarea de (de)construcción del relato propia del cine pornográfico: «La ópera tiene una historia, pero de pronto todo se para y la soprano se pone a cantar. Lo mismo pasa en el cine pornográfico. De pronto la historia se interrumpe y se ponen a foliar»; citado por Joseph W. Slade, «Flesh Need Not be Mute: The Pornographic

mediados de los ochenta, en su ambición de perfilar un nuevo discurso alternativo al de la tradicional pornografía masculina, lo que estaría en juego es el derecho mismo de la mujer a determinar qué le resulta excitante y qué no, quién tiene derecho y quién no a la representación del deseo y el placer sexual o en qué medida nuevas y más democratizadoras tecnologías visuales pueden servir a las mujeres en la construcción de su propia identidad sexual⁴⁶.

Pero de lo que no cabe duda es de que la revolución de la pornografía en los años setenta convulsionó los debates sobre el particular como nunca antes había sucedido y que la nueva y masiva circulación pública del cine pornográfico fue un agente decisivo en tales transformaciones. No le faltaba, en este sentido, razón a Yann Lardeau cuando definía en un celeberrimo texto al cine como el modo de expresión privilegiado de la pornografía⁴⁷. A medio camino entre la ilusión y el reportaje, como apuntaran Bruckner y Finkielkraut, el cine pornográfico se permite incluso liberarse del pesado fardo del relato para entregarse a un voyeurista consumo inmediato en el que la tiranía del primer plano se erige en ley fundamental de un (sub)género que rechaza todos los artificios metonímicos del cine tradicional⁴⁸. El cine pornográfico se aproxima así al cine musical, a una sinfonía visual de cuerpos caprichosamente coreografiados y fotografiados en la que el principio de fragmentación se revela la auténtica regla de oro del género⁴⁹. Mostrar el sexo más y mejor, más cerca y más nítido, sin interferencias propias de un psicologismo fuera de lugar en esta *pornotopia* basada en una pura lógica combinatoria, concebida como «universo amoral del *laissez-faire* carnal, de la materialista atracción gravitatoria de los órganos sexuales en un mundo desprovisto de *lugares naturales*, direcciones privilegiadas o resonancias teleológicas⁵⁰, será el programa básico, el *modus operandi* esencial del cine pornográfico. Más allá del mismo nada hay ya en esa apuesta por la verdad sobre el cuerpo, como no sea la cirugía⁵¹. Nada, en cualquier caso, que no nos arrastre fuera de los reductos tradicionales de la representación de la sexualidad.

III

La extraordinaria popularidad de una pornografía en libre circulación en los países occidentales —escalonadamente desde la década de los setenta— se revela antes que en ningún otro hecho en la eclosión de un poderoso *star system*, síntoma definitivo de su normalización como género cinematográfico de masivo consumo. Como muy bien escribe Marco Salotti, ése «es el momento auroral de una pequeña constelación de *estrellas* deseosas de asignar una identidad a los cuerpos, a los rostros y a las prestaciones eróticas. El desarrollo de este estrellato porno indica que la época de las *performances* ocasionales con actores ocultos tras mascarillas negras ha quedado atrás y que la dimensión actual del cine pornográfico requiere un alto grado de profesionalidad⁵². Linda Lovelace o Marilyn Chambers hallarán continuidad en innumerables estrellas del género, cuya filmografía es seguida por legiones de *fans* y que no tardan en diversificar su trabajo con comparecencias en *live shows*, emisiones radiofónicas o televisivas, coqueteos con la producción *mainstream*... o incluso la publicación de memorias de mayor o menor relevancia e interés⁵³. Así las cosas, no es de extrañar que las prematuras muertes —en circunstancias no siempre claras— de *stars* como John

Videos of John Leslie» (*Wide Angle*, vol. 19, nº 3, julio de 1997), p. 115.

50. Alberto Elena, «El infierno tan temido: sobre cine militante y cine pornográfico», p. 65. Para la noción de *potomopia*, véase Steven Marcus, *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, pp. 266-286.

51. Bernard Arcand, *Le jaguar et le tamanoir. Anthropologie de la pornographie*, p. 183.

52. Marco Salotti, *Lo schema impuro. Il cinema pornografico dalla clandestinità alle luci rosse*, p. 128.

53. Como mero botón de muestra de esta significativa operación publicística, véanse Linda Lovelace, *Indide Linda Lovelace* (Nueva York, Pinnacle Books, 1973; edición castellana *Dentro Linda Lovelace*, Madrid, CUPSA, 1977), *The Intimate Diary* (Nueva York, Pinnacle Books, 1973; edición castellana *Diario íntimo de Linda Lovelace*, Barcelona, ATE, 1977), *Ordeal* (Secaucus, N.J., Citadel Press, 1980) y *Out of Bondage* (Secaucus, N.J., L. Stuart, 1986); Sheila Brady, *Memoirs of an ex Porno Queen* (Nueva York, 1975); Marilyn Chambers, *My Story* (Nueva York, 1976); Sylvia Bourdon, *L'amour est une fête* (París, Éditions Pierre Belfond, 1976); Brigitte Lahaie, *Moi, la scandaleuse* (París, Éditions Filipacchi, 1987); Ilona Staller, *Le confessioni erotiche di Cicciolina* (Milán, Olympia Press, 1987; edición castellana *Confesiones*, Barcelona, Editorial Planeta, 1988); Jerry Butler, *Raw Talent* (Buffalo, N.Y., Prometheus Books, 1990); Moana Pozzi, *La filosofía di Moana* (Roma, Moana's Club, 1991); etc.

Sunset Thomas y Gerry Pike en *Sex* (Michael Ninn, 1994).

Holmes (1988) o Moana Pozzi (1994) recibieran una inusitada cobertura mediática en sus países de origen, tanto como la publicitada elección de Ilona Staller, *Cicciolina*, como diputada del Partido Radical por la circunscripción de Roma en 1987 o, en menor medida, la reconversión de Catherine Ringer en cantante del grupo francés de *rock* Rita Mitsouko. Paralelamente, claro está, los exigüos honorarios recibidos por Linda Lovelace en *Garganta profunda* (1.200 dólares)⁵⁴ darán paso a millonarios *cachés* al socaire de esta fabulosa popularidad de las *stars* del porno que llevará, por ejemplo, a Federico Fellini a rendir homenaje a su admirada Moana Pozzi en *Ginger y Fred* (1985) o a los responsables de la serie de moda *Expediente X* a invitar a Ashlyn Gere a participar en diversos episodios de la misma...

El fulgurante desarrollo de la industria audiovisual de la pornografía —que iniciaría en 1982 la publicación de su propia revista profesional, *Adult Video News* (AVN), y establecería sus propios premios especializados, AVN Awards (entre otros muchos de diferente prestigio y repercusión en el medio)— no puede entenderse sin embargo al margen de su espectacular irrupción en el naciente mercado del vídeo. En efecto, cuando la exhibición en sala parecía mostrar signos de agotamiento tras el extraordinario *boom* de comienzos de los setenta en Estados Unidos⁵⁵ y la ofensiva conjunta del feminismo radical y la Administración Reagan adquirirían perfiles ciertamente amenazantes⁵⁶, el vídeo vendría a abrir nuevas y muy estimulantes perspectivas para el cine pornográfico. En ese sentido, y como acertadamente apunta Román Gubern, «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»⁵⁷ en la década de los ochenta. En los Estados Unidos el impacto comenzaría a apreciarse seriamente en torno a 1983-1984, momento en que no sólo la venta o alquiler de *videocassettes* de carácter pornográfico se dispararía —para seguir aumentando sin aparente techo en años sucesivos⁵⁸—, sino que esta circunstancia comenzaría a ejercer un efecto *boomerang* sobre la propia producción. Lejos de tratarse de una mera cuestión de comercialización, el creciente consumo de la



54. Véase David Flynt, *Babylon Blue. An Illustrated History of the Adult Cinema*, p. 34.

55. Véase Joseph W. Slade, «The Porn Market and Porn Formulas: the Feature Film of the Seventies» (*Journal of Popular Film*, vol. 6, n° 2, 1977), pp. 168-169.

56. Véase Alberto Elena, «Pornógrafos y feministas en la América de Reagan» (*Cambio 16*, n° 849, 7 de marzo de 1988), pp. 117-119.

57. Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, p. 21.

58. De acuerdo con el reciente informe de Eric Schlosser, «The Business of Pornography» (*Newsweek*, 10 de febrero de 1997), pp. 43-44, los 75 millones de alquileres anuales de videos pornográficos en 1985 se habían convertido ya en 490 en 1992 y 665 en 1996 (sólo en los Estados Unidos).

59. Laurence O'Toole, *Pornocopia: Porn, Sex, Technology and Desire* (Londres, Serpent's Tail, 1998), pp. 165 y 214. Estudios realizados en otros países en los que la circulación de la pornografía ha sido liberalizada corroboran el alcance de este fenómeno. Así, un estudio realizado en Francia a mediados de los ochenta confirmaba que el 20% de los ingresos de las pequeñas localidades de provincias provenía del género pornográfico; véase Sophie Bordes y Daniel Serceau, «L'irrésistible marginalisation du cinéma pornographique», p. 172. En cuanto a Italia, ciertas encuestas acometidas en la década de los noventa hablan de casos en los que el porcentaje de alquileres de films pornográficos en videoclubs alcanzaría el 60%; véase Andrea Di Quarto y Michele Giordano,

pornografía en video generará un importante trasvase de la producción directamente a este soporte, orientándose preferentemente a la realización de *quickies* de bajo presupuesto con los que satisfacer tan fuerte demanda.

Cinco mil títulos distintos distribuidos en los Estados Unidos en 1995 (convertidos ya en ocho mil en 1998) dan fe de la vitalidad de este sector videográfico: si además tenemos en cuenta que —según datos de 1996— la cuota de consumo de la producción pornográfica en aquel país alcanza un promedio del 15% (llegando al 40% en determinadas zonas de la Costa Oeste y Noreste, frente a zonas menos permisivas del interior)⁵⁹, difícilmente podremos escapar a la conclusión de Patrick Baudry en el sentido de que el cine pornográfico no sólo se ha servido en su provecho de una nueva tecnología, sino que —en última instancia— cabría justamente argumentar que «el porno ha lanzado el mercado del video»⁶⁰. El progresivo cierre de la mayor parte de las salas especializadas en la proyección de películas X —en todos los países en que existieran— ha de verse así necesariamente a la luz de este fenómeno de difusión y popularización del video doméstico. Convertidas en *ghettos* poco rentables, tales salas devendrán en meras reliquias de un pasado recientemente frecuentadas únicamente —en palabras de Martine Boyer aplicables a la Francia de finales de los ochenta— por «un público económicamente demasiado débil para costearse un magnetoscopio y algunos turistas extranjeros ansiosos de conocer los lugares *calientes* de la Capital»⁶¹.

Este significativo desplazamiento del consumo de la pornografía audiovisual de los «locales de mala reputación para hombres solos a los dormitorios de las parejas heterosexuales de clase media»⁶² hallaría su definitivo espaldarazo en el comienzo de las emisiones de canales temáticos de pornografía en la televisión por cable o satélite, cuando no en el marco de la programación general de cadenas de pago. La experiencia, en muchos sentidos pionera, de Canal + en Francia, que comienza a emitir films



Maria Beatty
y Rosemary Delain en
The Elegant Spanking
(Maria Beatty, 1995).

Moana e le altre. Vent'anni di cinema porno in Italia, p. 127. Para el caso español, véanse las cifras recogidas en la presentación de este monográfico.

60. Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, p. 78.

61. Martine Boyer, *L'écran de l'amour. Cinéma, érotisme et pornographie, 1960-1980*, p. 122.

62. Linda Williams, «Pornographies on/Scene, or Diff'rent Strokes for Diff'rent Folks», p. 234.

63. En España, por ejemplo, las emisiones de films pornográficos en Canal + se inician en noviembre de 1990 con una audiencia regular estimada en más de 100.000 personas; véase Casto Escópico, *Sólo para adultos. Historia del cine X*, p. 167.

64. Martine Boyer, *L'écran de l'amour. Cinéma, érotisme et pornographie, 1960-1980*, pp. 123-124.

65. Véanse Anne McClintock, «Gonad the Barbarian and the Venus Flytrap: Portraying the Female Orgasm», p. 131, y el artículo de Rebeca Maseda en este monográfico.

66. Linda Williams, «Pornographies on/Scene, or Diff'rent Strokes for Diff'rent Folks», p. 234.

67. Jane Juffer, *At Home with Pornography. Women, Sex, and Everyday Life* (Nueva York / Londres, New York University Press, 1998), pp. 5-6. Los datos empíricos disponibles parecen confirmar, en efecto, la creciente incorporación de la mujer al consumo de la pornografía: según la revista *Time* (30 de marzo de 1987, p. 63), ya en 1987 alrededor del 40% de los alquileres de videos pornográficos en los Estados Unidos eran efectuados por mujeres.

68. Véase Laurence O'Toole, *Pornocopia: Porn, Sex, Technology and Desire*, p. 207.

pornográficos a mediados de 1985 con una gran aceptación, servirá de referencia para otras iniciativas tanto a escala local (donde en 1988 se inaugura Canalix, luego Canal Adulte, primera cadena erótica por cable) como en otros países del entorno⁶³. Vídeo y televisión acercan así el cine pornográfico al hogar y fomentan un uso ultra-privado, personalizado, que sin duda redundará en una creciente diversificación de la oferta en paralelo a tal proceso de normalización⁶⁴.

Algunas teóricas e historiadoras feministas han creído reconocer en este proceso de difusión de la pornografía en vídeo «una oportunidad histórica para la mujer», toda vez que el carácter más barato, autónomo y manejable de este soporte permitiría –al menos sobre el papel– introducir una mirada femenina en un género concebido tradicionalmente como un exclusivo reducto masculino⁶⁵. Con la normalización del consumo doméstico de la pornografía audiovisual, apuntarán, «las mujeres han podido criticar libremente aquellas fantasías sexuales pornográficas de las que antaño eran excluidas incluso como espectadoras» y, al socaire de una producción más diversificada, consciente de la existencia de estos nuevos públicos, capaces de ensanchar un horizonte hasta entonces apenas enriquecido con la experiencia *gay*, «las nuevas pornografías de carácter lésbico y bisexual se han convertido en extraordinariamente populares e importantes para la afirmación de diferentes sexualidades (no-heterosexuales)»⁶⁶. Poco importa que, en la práctica, los discursos de la pornografía sigan siendo altamente convencionales, sofocados por los márgenes imperativamente impuestos por una industria millonaria: lo realmente importante es que tales cambios están en marcha y que una redefinición del dominio tradicionalmente masculino de la pornografía visual no parece ya una simple quimera⁶⁷.

El optimismo de este pujante sector del movimiento feminista ha de relativizarse, sin embargo, a la luz de esa creciente estandarización de la producción de pornografía audiovisual que numerosos autores han venido apuntando a lo largo de la última década. No se trata tanto de que, en aras de un determinado sentido de la *corrección política* en este ámbito (o los simples intereses personales), las *majors* videográficas del sector hayan podido redistribuir viejos éxitos con algunas problemáticas secuencias cortadas⁶⁸ o que las cadenas televisivas hayan podido practicar igualmente algún tipo de censura⁶⁹, sino de que –más allá de tan anecdóticos avatares– la era del *sexo frío* y los millonarios negocios audiovisuales hayan marcado profundamente la producción del género en un sentido no necesariamente concordante con las expectativas de los paladines liberales del mismo. «Diff'rent Strokes for Diff'rent Folks» puede ser un hermoso programa, pero cabe sospechar que no precisamente el que los ejecutivos de las grandes empresas videográficas del sector manejan en sus despachos en la actualidad.

En este tránsito «de la contracultura al sexo frío» oportunamente glosado por Lucas Soler en un reciente y muy incisivo trabajo⁷⁰, el cine pornográfico *mainstream* parece haber ido descartando numerosas variables posibles para acogerse a fórmulas cada vez más estereotipadas e inanes en el propio contexto de su producción. Aunque, desde luego, la tendencia a dignificar el género –tanto en sus contenidos como en sus aspectos formales– no es ni mucho menos nueva y ya en los años setenta *Through the Looking Glass / A través del espejo* (Jonas Middleton, 1976) hizo correr ríos de tinta

69. Ése fue el caso, por ejemplo, de Canal + en Francia, donde a raíz del comienzo de las emisiones de películas pornográficas se cortaron algunas secuencias de viejos films de Brigitte Lahaie, a la sazón presentadora del magazine X de la cadena, lo que suscitó airadas acusaciones a los responsables de la programación de la misma por plegarse a la censura de lo 'razonablemente difundible'; véase Serge Loupien, «Dernière Lahaie et tous dedans» (Libération, 31 de marzo-1 de abril de 1990), p. 43.

70. Lucas Soler, «De la contracultura al sexo frío» (Archivos de la Filmoteca, n.º 16, febrero de 1994), pp. 124-129.

71. Véanse el importante trabajo de Joseph W. Slade, «The Porn Market and Porn Formulas: the Feature Film of the Seventies», especialmente pp. 171-174, y —desde una perspectiva más próxima— Juan M. Company y Carmen Carceller, «A través del espejo» (Contracampo, n.º 5, septiembre de 1979), pp. 32-33, glosando el estreno español del film en una edulcorada versión *softcore*.

72. Casto Escópio, *Sólo para adultos. Historia del cine X*, pp. 95-99 y 107.

73. Lucas Soler, «De la contracultura al sexo frío», p. 129.

74. Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, p. 42. Una útil y ajustada panorámica de la producción norteamericana de los noventa se encuentra en Laurence O'Toole, *Pornocopia. Porn, Sex, Technology and Desire*, especialmente en su capítulo 5, «Not the Wild West: Porn in the USA», pp. 164-216.

en ese sentido⁷¹, la auténtica revolución llegará a raíz de la creación en 1984 de Vivid Video y de su impacto sobre innumerables imitadores. Nacida como una modesta productora independiente en el sector, Vivid no tardará en alcanzar el liderazgo en el mismo gracias a unas brillantes dotes de mercadotecnia (carátulas de diseño, potenciación del *star system* femenino, creación de clubs de *fans* de sus más famosas *estrellas*, realización de series y secuelas a partir de sus más exitosos productos...) y, naturalmente, al cultivo de una cierta corrección como norma, en paralelo a la que un especialista ha llamado muy gráfica y certeramente «la invasión de los cuerpos de silicona»⁷². Pronto imitadas hasta la saciedad por sus numerosos competidores, estas estrategias comerciales de la industria pornográfica audiovisual darán al traste con «la espontaneidad y el espíritu transgresor y corrosivo de sus orígenes para convertirse en un negocio muy rentable»⁷³, entregándose a un esteticismo no exento en ocasiones de cierta relación paródica con la realidad, cuando no simplemente de postmoderna auto-parodia⁷⁴.

La profusión del llamado *quality hardcore* en los años noventa, de la mano de realizadores como Andrew Blake, Michael Ninn, John Leslie o Gregory Dark, inaugura ciertamente una nueva era en el cine pornográfico, situándose en el más refinado extremo del amplio espectro de su producción, en las antípodas de rutinarios *quickies* de más que deficiente factura y todavía más escasa inventiva, pero compartiendo con ellos un alarmante conformismo por respecto a esas expectativas de exploración de la identidad sexual y de discursos potencialmente emancipatorios que algunos creyeron reconocer en la época de la transgresión. Franqueada ya esa temible puerta del infierno que durante tantos siglos sellara cualquier tentativa de representación visual del sexo, la tarea no puede ser otra que recuperar críticamente esta historia para demostrar —como fundamentalmente apuntan las intervenciones teóricas feministas y *gays*— que sin duda ha valido la pena traspasar el umbral y que, frente a la omnipresencia de una mercancía fuertemente estandarizada, más allá de esa *puerta del infierno* quedan aún reductos de creatividad y libertad que sería un estúpido lujo desaprovechar.

ABSTRACT. From secrecy to home consumption as videotapes or on cable and satellite TV, audio-visual pornography has travelled a winding road, coinciding its climax in the 70s —its liberalization for public exhibition— with important social and ideological changes. So in scarcely two decades the circulation of X-movies has suffered a substantial transformation as far as it has become a powerful industry and a meaningful cultural phenomenon, whose significance undoubtedly needs a detailed analysis from the vigorous perspective of the cinema studies. ■