

EL INFIERNO TAN TEMIDO: SOBRE CINE MILITANTE Y CINE PORNOGRAFICO

Alberto Elena

«No podemos creer en el cielo,
pero sí en el infierno»

JORGE LUIS BORGES

I.

Que el cine dominante es el cine emanado de Hollywood es algo más que sabido. Que a él se debe la invención del *género* es también incuestionable. Desde sus mismos comienzos la industria cinematográfica —precisamente por el hecho de ser industria— buscó las claves de la aceptación de sus productos en orden a perpetuarla con comodidad. No le fue difícil hallarlas, pues en tales menesteres otros medios de comunicación habían llevado ya a cabo una labor pionera. En efecto, se sabía ya que la uniformidad estilística promovida por los géneros favorece un fácil reconocimiento por parte de los destinatarios del mensaje, garantizándose la satisfacción de sus expectativas en función de esta estructura iterativa de los productos ofertados. No tardaron así en aparecer el melodrama (Griffith, sobre todo) —claramente entroncado con cierta tradición literaria decimonónica—, la comedia —preferentemente bajo los ropajes del *slapstick*, pues del vodevil y del circo procedían muchos de sus cultivadores—, el *western* —acaso uno de los géneros más específicamente cinematográficos en lo que toca a su gestación y desarrollo—, el cine policiaco —articulado con frecuencia en forma de seriales— ... y hasta el cine musical, en cuanto la técnica permitiera la utilización del sonido (de hecho, el primer *talkie*, **El cantor de jazz**, era precisamente un musical). Otros géneros y subgéneros fue-

ron con el tiempo incorporándose a este repertorio, pero dos de ellos —los que conocemos bajo las etiquetas de *cine militante* y *cine pornográfico*— nunca lo harían. Las razones, si se quiere, son obvias, pero no por ello deja de ser menos significativo este fenómeno de exclusión ya vislumbrado desde la edad heroica del Séptimo Arte. Así, Sergei Eisenstein escribía con gran perspicacia en 1925: *El cine burgués no es menos consciente de la existencia de tabúes de clase. En el código de censura de la ciudad de Nueva York hallamos una relación de atracciones cuyo empleo en el cine se revela indeseable: «relaciones entre el capital y el trabajo» aparece junto a «perversidad sexual», «brutalidad excesiva», «deformidad física», etc.* Pero, mientras que estos dos últimos han sido progresivamente aceptados por la industria cinematográfica (la «brutalidad excesiva» —subrayémoslo— domina una buena parte de su producción, en tanto que la «deformidad física» constituye uno de los pilares del cine de terror), las otras dos *atracciones* siguen proscritas en sus formas más radicales (aunque se venda profusamente todo tipo de sucedáneos). El cine militante y el cine pornográfico constituyen, pues, ese *infierno tan temido* al que, en expresión tomada en préstamo del conocido melodrama porteño de Raúl de la Torre, hace referencia el título de este trabajo.

Obviamente lo que hace singulares a estos dos géneros y los recluye en *ghettos* bien caracterizados es su voluntad de presentar aquello que el discurso del cine comercial de inspiración hollywoodiense (cualquiera que sea su nacionalidad) silencia sistemáticamente. No obstante, y tras ese denominador común, se esconden algunas importantes diferencias, que sin duda vale la pena considerar y que presumiblemente habrán de servir para delinear la peculiar idiosincrasia de uno y otro género. De entrada podría sorprender que, pese a practicar sendas transgresiones de los valores hegemónicos, sus trayectorias rara vez coincidan: tan sólo algunos films de Vilgot Sjöman (las dos entregas de **Soy curiosa**, 1967 y 1968), Nagisa Oshima (**Diario de un ladrón de Shinjuku** 1968) o Dusan Makavejev (**W. R. Los misterios del organismo**, 1972 o **Sweet Movie**, 1974) han apuntado en esta dirección, sin inscribirse ninguno de ellos en el *hardcore* o cine pornográfico propiamente dicho (a saber, aquel en el que los actos sexuales no son simulados y se representan abiertamente en la pantalla). Lo más frecuente es, sin embargo, lo contrario: el cine militante suele mostrarse un tanto pudoroso en el tratamiento de la sexualidad, acaso porque los tabúes inherentes a ésta trascienden cualquier división en clases (así parece demostrarlo al menos el caso de **Con uñas y dientes**, 1978, de Paulino Vioita, uno de los más genuinos films militantes españoles, en el que las muy *soft* y convencionales relaciones eróticas entre la pareja protagonista fueron explícitamente rechazadas por el público obrero destinatario del mismo). Así pues, convendrá comenzar con un breve ejercicio de historia —forzadamente— paralela.



Nikolai Batalov en *La madre* (1928), de V. Pudovkin.

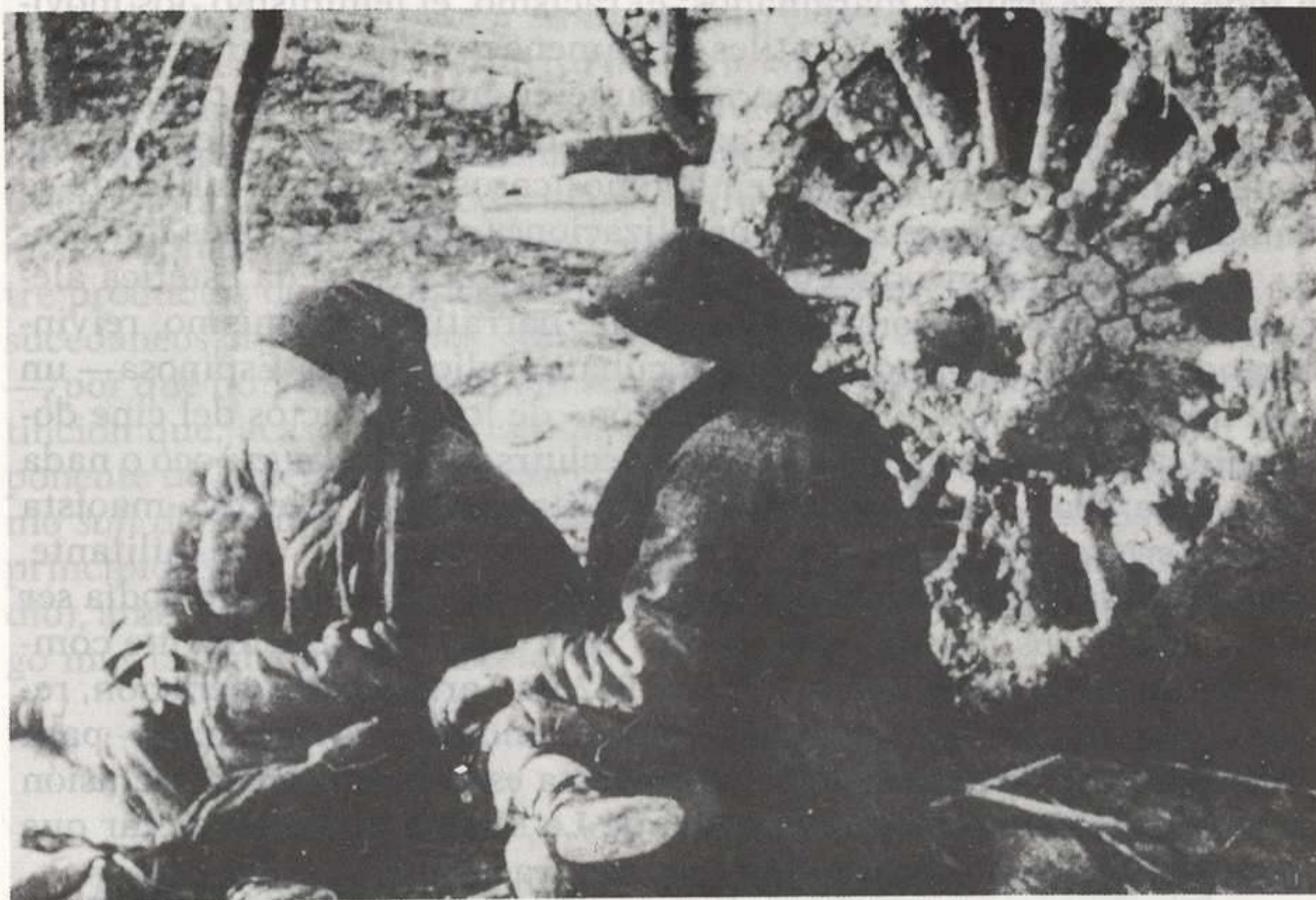
II

El cine militante, entendiendo por tal el cine que tiene por objetivo primordial combatir todo tipo de opresión y explotación, deviniendo un instrumento de la lucha de clases y potenciando la conciencia revolucionaria del individuo, es casi tan viejo como el cine mismo. Los grandes maestros del cine soviético clásico (Eisenstein, Dovzhenko, Pudovkin, Vertov...) hicieron gala de una apasionada dedicación a esta tarea, pero en modo alguno estuvieron solos: Ervin Piscator acudió a la Unión Soviética para rodar **La insurrección de los pescadores** (1934), una brillante exaltación del proletariado en lucha; en Alemania, el búlgaro Slatan Dudow había realizado su magnífica **Vientres helados** (1933) sobre un guión de Bertolt Brecht; Renoir, por su parte, filmó **La vida es nuestra** (1936) para el Partido Comunista Francés; originario de Holanda, pero siempre dispuesto a acudir allí donde el testimonio de un cineasta pudiera servir de apoyo a cualquier movimiento de emancipación, el gran Joris Ivens comenzó su extraordinaria carrera como documentalista (**Komsomol** (1932), en la Unión Soviética; **Borinage**, 1934, en Bélgica, sobre una huelga minera; la mítica **Tierra de**

España, 1937, monumento a la causa antifascista; **Cuatrocientos millones**, 1939, en China; y un larguísimo etcétera al que sin duda tendremos que volver más adelante). Incluso en los Estados Unidos el equipo de Frontier Films, la productora neoyorquina encabezada por Paul Strand, apostaba por la militancia política en films como **Redes** (1934-36), **Corazón de España** (1937), y, sobre todo, **Tierra nativa** (1941), de Strand y Hurwitz, una auténtica obra maestra. De Estados Unidos, aunque en fechas algo posteriores, procede otro de los clásicos del género, **La sal de la tierra** (1953), film auténticamente paralelo realizado por Herbert J. Biberman, uno de los nombres más señalados de las listas negras promovidas por la *caza de brujas* del Senador McCarthy. Sin embargo, **La sal de la tierra** se revela hoy como una excepción en una década nada favorable al cine militante (tan sólo Ivens continuaba, imperturbable, su ejemplar carrera, en tanto que en la Unión Soviética el estalinismo y el realismo socialista congelaban notablemente una producción cinematográfica que —contra lo que suele afirmarse— todavía en los años treinta había dado muestras de una vitalidad y un nivel envidiables).

El panorama del cine militante estaba llamado a cambiar drásticamente en la década de los sesenta, coincidiendo con los procesos independentistas y revolucionarios en numerosos países del llamado Tercer Mundo. Si la temática tradicional del género se centraba de manera casi exclusiva en los conflictos obreros o la lucha antifascista (tan sólo la espinosa cuestión del racismo había sido tratada por los hombres de Frontier Films), ahora el anticolonialismo habría de convertirse en uno de los pilares del cine militante, con obras frecuentemente producidas por países de escasa tradición cinematográfica. Un film magistral **La batalla de Argel** (1965), de Gillo Pontecorvo, se erige en paradigma indiscutido pronto imitado por doquier. El relevo por parte de cineastas argelinos (Ahmed Rachedi, Mohamed Lakhdar-Hamina, etc.) no se hará esperar, como tampoco tardarán en seguir sus huellas realizadores de otros países africanos y del mundo árabe. De todos ellos, el caso más interesante es probablemente el de Palestina, puesto que a ella se han consagrado al menos tres films modélicos: **Las víctimas** (1972), del egipcio Tawfiq Salah; **Kafr Qasem** (1974), del libanés Burhan Alawiya, y el reciente film de montaje **Palestina, crónica de un pueblo** (1984), del iraquí Qays al-Zubaydi (todos ellos muy superiores a aportaciones europeas como **¡Hasta la victoria!** (1970), de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, o **Hannah K.** (1983), de Constantin Costa-Gavras).

Indonesia, Laos, Vietnam, el Africa portuguesa..., ningún lugar resultará inaccesible a los grandes documentalistas comprometidos con los procesos revolucionarios del Tercer Mundo (Ivens, siempre Ivens, secundado ahora por el cubano Santiago Alvarez), mas nada resultará



Joris Ivens, *Cuatrocientos millones* (1939).

tan estimulante para los cineastas militantes como Latinoamérica. Cuba es visitada por la plana mayor del movimiento —Joris Ivens, Roman Karmen, Chris Marker, Mijail Kalatozov, Agnès Varda, Richard Leacock...—, al tiempo que desarrolla su propia y vigorosa tradición con el mencionado Santiago Alvarez, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Pastor Vega, etc. Chile es el otro gran foco de atención y entre **La batalla de Chile** (1973-76), celeberrimo documental de Patricio Guzmán, y —en las antípodas hollywoodienses— **Desaparecido** (1981), la valiente aportación de Costa-Gavras, se abre un amplísimo espectro de films militantes de desigual valor. Los argentinos Fernando Solanas y Octavio Gettino, con **La hora de los hornos** (1967), y el boliviano Jorge Sanjinés, autor de media docena de apasionantes trabajos, encabezan los movimientos de sus respectivos países, mientras que Mario Hadler (Uruguay), Carlos y Julia Alvarez (Colombia) y tantos otros siguen sus pasos a lo largo y ancho del subcontinente americano.

La incorporación de los países del Tercer Mundo al movimiento del cine militante y, con ellos, de la temática anti-imperialista no agota en modo alguno las novedades que las décadas de los sesenta y los setenta aportan. Por un lado, cristaliza la tendencia a reconocer que el proletariado no tiene por qué ser el único sujeto potencial de la revolución y, en consecuencia, los cineastas comienzan a prestar atención

a todo tipo de grupos marginados: el racismo, el feminismo, los movimientos de protesta estudiantiles o la amenaza ecológica y nuclear amplían la problemática del cine militante en una dirección claramente enriquecedora. Pero, por otra parte, las fronteras entre éste y el cine comercial tienden a borrarse en algunos casos. Si el cine militante se había opuesto siempre a las generalizaciones e idealizaciones inherentes al cine de Hollywood, empeñándose en una búsqueda estética alejada de los patrones convencionalmente narrativos del mismo, reivindicando incluso —en expresión del cubano Julio García Espinosa— un *cine imperfecto* opuesto a la «perfección» de los productos del cine dominante, ello no era sino al precio de recluirse en un *ghetto* poco o nada influyente. Jean-Luc Godard, tras su militancia en el colectivo maoísta Dziga Vertov a raíz de mayo del 68 y su reconversión al cine militante, acabó viviendo dramáticamente tal aislamiento: difícilmente podía ser eficaz éste si sus únicos espectadores eran aquéllos previamente comprometidos. Así, Godard intentó en 1972 una arriesgada operación, reclutando a dos grandes estrellas —Jane Fonda e Ives Montand— para protagonizar su **Todo va bien**, pero ni esta estratagema ni la inclusión de publicidad en la primera página de **Le Monde** pudieron evitar que la experiencia se saldara con un notorio fracaso.

Godard había trabajado, con todo, de espaldas a la industria, pues tanto Montand como Fonda eran a la sazón conocidos por sus inequívocas simpatías izquierdistas y su trabajo tuvo mucho de amistosa colaboración. La década de los setenta conocería, sin embargo, un fenómeno singular: la industria habría de producir algunos films militantes. Los antecedentes de este fenómeno habría que buscarlos, a finales de la década anterior, en los films de Glauber Rocha, financiados por la banca brasileña, o en el caso de **Zabriskie Point** (1969), de Antonioni, y **Fresas y sangre** (1970) de Stuart Hagman, producidos por la ultraconservadora Metro Goldwyn Mayer. Pero nada resultaba comparable a **Novecento** (1975), superproducción de izquierdas para la que Bertolucci contó con la financiación de tres de las grandes *majors* (United Artists, Fox y Paramount). Después siguieron **Desaparecido** (producido por Columbia) y otros films realizados gracias al concurso de pequeñas productoras, pero siempre dentro del marco de la industria del cine: **Bajo el fuego** (Roger Spottiswoode, 1983), **Latino** (Haskell Wexler, 1985), **Salvador** (Oliver Stone, 1986), etc. ¿Significa esto que el cine militante ha salido de su *ghetto* para ser reconocido por el cine dominante? En absoluto. Los casos mencionados no dejan de ser excepciones a la regla, una regla que continúa relegando a aquél a los márgenes más devaluados de la producción cinematográfica, negándole —como de costumbre— los canales ordinarios de distribución y exhibición. De otra parte, subsiste siempre la duda —planteada por los cineastas militantes más beligerantes— de si tales intentos de cine de izquierdas en el seno de la industria, empleando las convenciones del len-

guaje de Hollywood, pese a su mérito de llegar a un público más numeroso, no traicionan el espíritu de sus predecesores, los grandes maestros del género, y contribuyen a la asimilación y domesticación del mismo por parte de *establishment*. En última instancia, es imposible sustraerse a la distinción godardiana entre *cine político* y *cine hecho de modo político* (esto es, *militante*), que introduce una diferenciación entre productos de primera mano (confinados en circuitos marginales) y sucedáneos más o menos edulcorados para el consumo común (que —¿por qué no?— hasta pueden ser grandes éxitos de taquilla). Una distinción que, acaso no por casualidad, se reproduce en el otro gran exponente de género marginado, el cine pornográfico, donde el *lelouchismo soft* de **Emmanuelle** (Just Jaeckin, 1974) atenta contra sus propios principios y, al precio del reconocimiento popular (taquilla de por medio), amenaza con convertir al género en algo muy distinto y desde luego más fácilmente asimilable.

III

Aunque el cine militante y el cine pornográfico, sociológica y aun estéticamente considerados, guardan más de un punto en común, su historia no ha podido ser más diferente. En rigor, cabe hallar películas pornográficas ya en los primeros años del nuevo arte, inaugurando una tradición nunca interrumpida, pero se trata siempre de films de corta duración, absolutamente *amateurs* e insignificantes con respecto al grueso de la producción cinematográfica. Sin ningún tipo de exageración bien cabe decir que cuanto acontece antes de 1970 pertenece a la *prehistoria* del género. Es en ese momento cuando, como consecuencia del efecto liberalizador resultante de la competencia televisiva (cuyos primeros exponentes en el ámbito de la presentación gráfica de la sexualidad fueron los *nudies*) y de la propia evolución de las costumbres, aparecen en California **Mona, la ninfa virgen** (Bill Osco, 1970), una apología de la felación como salvaguardia de la virginidad, e **Historia del cine porno** (Alex de Renzy, 1971), recopilación de diversos *stag films*, que obtienen un éxito considerable. Entre los primeros seguidores de esta tendencia a la explícita representación de los actos sexuales en la pantalla se contaba un ex peluquero neoyorquino de origen italiano, Gerard Damiano, quien en 1972 realizó **Garganta profunda**, clásico entre los clásicos del género y, sobre todo, auténtico negocio en virtud de sus desorbitadas recaudaciones. Visto hoy el film, a tres lustros de distancia, resulta difícil comprender las razones de tan extraordinario éxito, pues **Garganta profunda** es un producto sumamente mediocre al que tan sólo salva un sano sentido del humor. Sin embargo, Damiano «dignificó» el género dotándole de unas rudimentarias premisas estéticas y alejándole de los improvisados *happenings* de diez minutos que constituían la única tradición en el género. A partir de ese



Eiko Matsuda y Tasuya Fuji en *El imperio de los sentidos* (1976),
de Nagisa Oshima.

momento el ritmo de producción crecería exponencialmente (exportándose a Europa, donde la preexistente producción escandinava nunca había sido capaz de —o tenido interés por— salir de las *sex-shops*) y aparecerían las primeras obras de auténtico interés.

El mismo año de la realización de **Garganta profunda** accedía a las pantallas americanas el otro gran clásico del género, **Tras la puer-**

ta verde, firmado por los hermanos Jim y Artie Mitchell, dos típicos representantes del movimiento contracultural californiano. El film, basado en una vieja *folk story* americana, constituye una atractiva experiencia visual y sonora, que sirvió además para lanzar al estrellato a Marilyn Chambers (una de las primeras *stars* del género, junto a la protagonista de **Garganta profunda**, Linda Lovelace, cuyo reinado se revelaría efímero). A diferencia del film de Damiano, que adoptaba como modelo los patrones de la comedia americana clásica, **Tras la puerta verde** constituía una apuesta más arriesgada y aún hoy continúa siendo ciertamente original en el contexto del género. Sustentado en una anécdota mínima, el film discurre por las vías de lo onírico (efecto subrayado por el peculiar tratamiento del sonido y por buen número de trucos visuales: ralentís, virados...) y se acerca más que ningún otro a una determinada concepción cuasi-musical del cine pornográfico, al ideal de una sinfonía visual de cuerpos que, como en las coreografías de Busby Berkeley (en las que la que «baila» es la cámara, no los actores), son fotografiados por una inquieta cámara en busca siempre de las mejores angulaciones. **Tras la puerta verde** resulta atípica también en esto, puesto que está construida mucho más sobre planos generales y planos sostenidos que sobre *insertos*, alejándose así de otra de las reglas de oro del género: el principio de fragmentación.

Se ha dicho, tal vez con razón, que el cine pornográfico es el cine behaviorista por excelencia. Nada importan la psicología de los personajes o sus condicionamientos sociales —los héroes y heroínas del género no tienen historia—, sino tan sólo la colisión de cuerpos en el espacio conforme a determinadas normas y convenciones estilísticas. En cierto sentido, el cine pornográfico es el más arcaico de todos los géneros cinematográficos, propiciando una vuelta a la simplicidad de los pioneros. Como muy bien ha escrito Barthélemy Amengual, *si se quiere una fórmula que defina la estética, la semántica y la ontología del cine pornográfico en su mayor generalidad, habría que buscarla en los films de los Lumière. Con escasas variaciones, este cine repite siempre y esencialmente la misma secuencia: la entrada del tren en la estación de La Ciotat*. El argumento es claramente secundario y apenas cumple otra función que la de soporte para la presentación de un abanico de *performances* eróticas (si es que no desaparece, como en los muy frecuentes films de episodios): lo que importa es la explícita representación de actos sexuales con la máxima exigencia de verosimilitud. Este requisito irrenunciable obliga a los realizadores a respetar determinados clichés —particularmente el de la eyaculación fuera del otro cuerpo con objeto de que sea *visible* y no quepa simulación alguna) y a hacer de la dirección de actores una especie de curso de gimnasia, pues en la peculiar ontología del cine pornográfico sólo lo que la cámara registra es real y así su sintaxis deviene rígidamente codificada y estereotipada. En esta clase de cine la elipsis está prohibida —o sólo se utiliza entre



Harry Reems y Ginger Lynn en *Desenfreno II* (1985), de Alex de Renzy.

un contacto y otro—, hasta el punto de erigirse en el menos lubitschiano de todos los géneros, como acertadamente apuntara Román Gubern. Y no sólo ha de verse *todo*, sino que además ha de dilatarse el tiempo para que la visión sacie las expectativas del espectador. El tiempo real se deforma, se alarga, como en la famosa secuencia de la escalinata de

Odessa en **El acorazado Potemkin**. La verosimilitud gráfica no corre pareja a otras exigencias del realismo cinematográfico (de hecho, el género ha acabado por asimilar todo tipo de excesos estilísticos siempre y cuando se respete el axioma de la explicitud gráfica), sino que, por el contrario, se remite a los grandes teóricos de la fragmentación fílmica —Griffith, Kulechov, Eisenstein...— y potencia la función del montaje por encima de cualquier otra. Pues, en efecto, la necesidad de mostrarlo todo obliga a recurrir al *inserto* (a saber, primer plano —o a veces gran primer plano— intercalado en una secuencia para subrayar algo o facilitar la continuidad) y a barajarlo conforme a los más dinámicos principios del montaje, próximos a veces al *montaje de atracciones* de los grandes maestros soviéticos. De este modo, el número de planos que contiene un film pornográfico supera con creces al de cualquier otro film, emparentándose con la estética del cine mudo que por fuerza había de expresar todo visualmente, sólo con la cámara (de ahí su invención y potenciación del primer plano y de los insertos de planos de objetos). Raro es el film pornográfico que escapa a tales estilemas y en tal caso la impresión producida en el espectador suele ser más bien de extrañeza: eso es lo que sucede con **El imperio de los sentidos** —un film que el espectador reconoce como distinto a *los demás* sin acaso saber por qué—, exponente del *hardcore* que, sin embargo, no respeta el principio de la fragmentación.

La referencia a **El imperio de los sentidos** nos obliga a plantear el problema de la calidad del cine pornográfico, pues en él se funda uno de los más frecuentes argumentos esgrimidos por sus detractores. Es cierto que la mayor parte de los films pornográficos son deleznable, mas tal constatación no puede bastar para descalificar al género en su conjunto. También las películas de monjas suelen ser execrables y, sin embargo, hasta la fecha a nadie se le ha ocurrido rechazar tal subgénero o negar las virtudes de **Los ángeles del pecado** (Robert Bresson, 1943) o, más recientemente, **Thérèse** (Alain Cavalier, 1986) por el simple hecho de ser *películas de monjas*. Al cine pornográfico tampoco le faltan sus obras notables y aun sobresalientes: aparte del film de Oshima, las mejores obras se deben a Gerard Damiano, quien tras su mediocre **Garganta profunda** firmaría **El diablo en la señorita Jones** (1973), un ejercicio existencialista de tintes sartreanos, e **Historia de Joanna** (1975), libérrima versión de **Historia de O**, que siguen siendo dos de las cumbres del género. Junto a ellas **Recuerdos de Miss Aggie** (1974), del propio Damiano, **Las tardes privadas de Pamela Mann** (Henry Paris, 1974), **A través del espejo** (Jonas Middleton, 1976), **Autobiografía de una pulga** (Sharon McKnight, 1976), **Maraschino Cherry** (Henry Paris, 1978), **Cafe Flesh** (Rinse Dream, 1982), **Intimando** (Henri Pachard, 1985) o **Coristas** (Robert McCallum, 1986), por no hablar sino del cine americano, constituyen interesantes aportaciones. Pero, en última instancia, a la hora de evaluar el cine pornográfico subsiste



Jaime Gillis y Veronica Hart en *Wanda*
azota Wall Street (1982), de Larry Revene.

siempre una duda: si un film tan mediocre como **West Side Story** (R. Wise y J. Robbins, 1961) pervive como un clásico del cine musical exclusivamente en función de su excepcional coreografía, ¿por qué no habría de evaluarse consecuentemente un film pornográfico en función de las *performances* de sus protagonistas, aunque el argumento sea endeble o la resolución técnica se revele insatisfactoria?

En cualquier caso, de lo que no cabe duda es de que el cine pornográfico, el más joven de los géneros, ha conocido un espectacular desarrollo en los últimos quince años hasta el punto de devenir en una millonaria industria paralela a la de Hollywood y generar incluso su propio *star-system* (tras Linda Lovelace y Marilyn Chambers la nómina sería interminable: Seka, Ginger Lynn, Jamie Gillis, John Holmes, Annette Haven, Vanessa del Río, Georgina Spelvin, Tracy Lords o, en

Francia, Sylvia Bourdon y Brigitte Lahaie, por no citar sino unos pocos nombres). Pero, pese a ello, la marginación del género es evidente: la necesidad de contar con canales de exhibición alternativos es todavía mayor que en el caso del cine militante, pues éste, al fin y al cabo, asoma a veces a las pantallas de cinematecas y festivales (algo que el cine pornográfico jamás ha logrado: si en el mercado paralelo de Cannes 87 se ha presentado la segunda parte de **Tras la puerta verde**, es sólo por la peculiaridad de ser el primer film pornográfico *safe sex* al emplearse preservativos en todos los actos sexuales ejecutados ante la cámara). Ni siquiera el cine dominante ha prestado atención al fenómeno de la pornografía, prefiriendo el silencio al análisis: únicamente films como **Introducción a la antropología: el pornógrafo** (Shohei Imamura, 1966), **Dyn Amo** (Stephen Dwoskin, 1972) o **Variedades** (Bette Gordon, 1983), constituyen aproximaciones válidas y no meramente superficiales —como **Hardcore** (Paul Schrader, 1979)— al mundo de la pornografía (repárese, por lo demás, en que ni Imamura, ni Dwoskin, ni Gordon son precisamente cineastas del *establishment*).

¿Por qué entonces esta marginación? Obviamente porque representa una abierta transgresión de algunos de los tabúes más arraigados en nuestra cultura, factor éste subrayado en numerosas ocasiones por los propios artífices del género: sus protagonistas han de ir con frecuencia *mas allá*, escapar de la cotidianeidad para vivir sus fantásticas aventuras, ya sea después de la muerte —como en **El diablo en la señorita Jones**—, atravesando mágicos espejos —**A través del espejo** o **El espejo de Pandora** (Warren Evans, 1981)—, o simplemente el umbral de un iniciático y privado reducto como en **Tras la puerta verde** o **Historia de Joanna**. Pero, sea en un *más allá* fílmico o *hic et nunc*, el cine pornográfico parece responder, para el gran público, a algún tipo de ideología izquierdista, opuesta a la moral tradicional, abiertamente disolvente y subversiva. No sólo se aboga en ella por el entusiasmo sexual y la ausencia de inhibiciones, sino que se reivindica la búsqueda de esas formas de vivir la sexualidad que caracterizan el oscuro terreno de lo innombrable cotidiano, de ese *infierno* al que se busca dar la espalda y de cuya existencia nos habla insistentemente el cine pornográfico: homosexualidad, bisexualidad, sexo oral y anal, sadomasoquismo, zoofilia, incesto..., todo vale en este 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 teleológicas. El cine pornográfico establece además un profundo, aunque invisible, vínculo con el espectador: al identificar a éste con el objetivo de la cámara, se erige en una abierta apología del *voyeurismo*. Pero, como certeramente señala Bette Gordon, el cine pornográfico fomenta el deseo y lo mantiene, sin poder llegar nunca a satisfacerlo. Al igual que el ardor revolucionario insuflado por el cine militante contrasta violentamente con la realidad que el especta-

dor reencuentra al encenderse las luces de la sala, los films pornográficos actúan como auténticas fábricas de sueños y tratan de ofrecer a su público lo que le está vedado en la vida real o no puede vivir sino con dificultades. Cine militante y cine pornográfico son, pues, cines de tesis, de propuestas alternativas a las del *establishment*, y, sin embargo —como ya se apuntó—, sus caminos casi nunca coinciden. Quizá la última astucia de la razón dominante sea precisamente ésta: hacer que el proletariado militante (o cualquier otro sujeto potencial de la revolución) participe, pese a todo, de la conservadora ideología de las clases hegemónicas y el sexo devenga, en palabras de Pasolini, simple consuelo de la miseria, y no uno de los factores primordiales de emancipación personal y social. En tanto las cosas sigan así —y no hay indicios de que vayan a cambiar—, cine militante y cine pornográfico seguirán siendo dos géneros depreciados, marginados e infravalorados, no tanto en virtud de criterios estéticos como, pura y simplemente, de prejuicios ideológicos.