

Ramón Freixas / Joan Bassa

El sexo en el cine y el cine de sexo



Pólogo de Vicente Aranda

Lectulandia

La representación de la sexualidad no conoce fronteras. Tema sensible y en teoría íntimo, impregna con su presencia todas las cinematografías y todos los géneros. Incluso su ausencia realza su protagonismo. Pero si todo el cine contiene su dosis de sexo, un segmento de la producción lo convierte en bandera. Con mayor o menor explicitud, según los tiempos y las censuras, las políticas y los públicos, puede hablarse con propiedad de un cine de sexo más o menos vitaminado, que recorre tanto los ámbitos del cine comercial cuanto el territorio que se le consagra como santuario. Los autores, con un criterio objetivo y riguroso no exento de ironía, se pasean por tan peculiar «género» cinematográfico, por sus vergeles y sus páramos, sin pararse en barras en la tradicional separación entre ocultación y mostración, entre sexo explícito y sexo sugerido, apostando por buscar (y hasta encontrar) buenas películas. Las otras diferencias les resultan indiferentes. De este modo, el lector verá desfilar desde Loïe Fuller hasta Zara Whites, desde *Duelo al sol* hasta *Tras la puerta verde*, desde Russ Meyer hasta Koji Wakamatsu, desde Bernardo Bertolucci hasta Ignacio F. Iquino, desde Gerard Damiano hasta John Leslie.

Prólogo de Vicente Aranda.

Lectulandia

Ramón Freixas & Joan Bassa

El sexo en el cine y el cine de sexo

ePub r1.0

Titivilus 06.04.15

Título original: *El sexo en el cine y el cine de sexo*

Ramón Freixas & Joan Bassa, 2000

Diseño de cubierta: Mario Eskenazi

Editor digital: Titivilus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

«¿Por qué la pintura parece más atinada dentro que fuera del espejo?»

Leonardo da Vinci

«¿Qué es la hermosura del cuerpo? Es la armonía de las partes acompañada por cierta suavidad de color.»

San Agustín

«El tacto no tiene extensión: es un sentido analítico; en cambio, la vista es sintética. La vida se aprecia con la vista.»

Antoni Gaudí

«Por un lado tenemos el porno, ni duro, ni blando (...). Y siguen haciendo estas convenciones de correrse encima de la pierna de la tía que son completamente lamentables (...). Por otro lado, está el llamado cine erótico, que consiste en que unos se tocan una pierna. Y ella se excita enormemente. Él le baja las bragas, le toca la tripa y empiezan a gemir los dos (...). Por eso hay muy pocos autores de referencia en el género.»

Jesús Franco

«Quiero dejar constancia de que el sexo es promiscuo siempre.»

Vicente Aranda

Agradecimientos

A Carlos Aguilar, por su valioso soporte documental.

A Vicente Aranda, por sus películas... y su prólogo.

A Melina Champernaud, por haber venido, aunque esté tan lejos.

A José Luis Esparza, por encontrarnos los títulos inencontrables.

A Carlos Losilla, por su confianza y paciencia (o al revés).

Prólogo

Los autores me han facilitado algo así como una primera «versión impresa» de este libro, acompañando un disquete para ordenador. No me he podido resistir a la tentación de averiguar cuál es la medida en palabras al final de mi lectura y el resultado —nada sorprendente dado el volumen en páginas— es de 119.662 palabras.

Diré a modo de justificación que desde que trabajo en los guiones ayudándome de un programa para proceso de textos he adquirido la costumbre de medir mis escritos. Me consta, por ejemplo, que con 15.000 palabras ya estoy frente a un proyecto de película de hora y media. Así que este libro se aproxima mucho al equivalente de 8 guiones para películas de hora y media.

Ya sé que estoy procediendo a una comparación absurda, pero es la manera de poder decir a continuación que los autores del libro, después de emplear casi ciento veinte mil palabras, no han hecho sino una brillante demostración de síntesis. No he tenido una lectura convencional. Ha sido un recorrido progresivamente acelerado por una vía cuya existencia conocíamos, pero de cuya intensidad, perseverancia, influencia, desesperación, clandestinidad, obviedad, comercialidad, agresividad, inconformidad, sometimiento, etc., nos habíamos olvidado o no habíamos reconocido con el suficiente discernimiento.

La primera impresión es que se trata básicamente de un libro de consulta. En este sentido podría recomendarse a los autores que acompañen al volumen-libro su correspondiente disquete, como espontáneamente han hecho conmigo. Eso es ya reconocerle un valor. Pero tiene otro valor que le supera, y es que su utilización como libro-volumen de lectura convencional nos remite a una zona curiosa y aparentemente nueva. Sólo aparentemente, porque el descubrimiento late de antiguo en nuestra conciencia y en nuestras tripas. Quiero dar cuenta de mi impresión subjetiva, la que vale, la que queda cuando ya empiezas a olvidar lo que has leído. He ido adquiriendo, a medida que avanzaba en su lectura, al mismo tiempo que la noción de mi ignorancia sobre el tema, otra noción muy inesperada: la de pertenecer a un cuerpo social examinado y examinador, la de asistir como testigo, acusador, acusado y jurado, todo a la vez, de un proceso que examina una sola faceta del cine —el sexo— y, curiosamente, a través de esa sola faceta está, no sólo la historia del cine, sino la

historia, nuestra historia, la de los últimos cien años, la de todos, pertenezcamos o no a la industria. Porque el simple hecho de haberse sentado frente a una pantalla te hace socio de este libro, de esta historia del mundo a través de fábulas que te acarician o te muerden.

En resumen, unas pocas preguntas —sólo dos— sugeridas por la lectura de este libro: ¿qué hay detrás de la pantalla?, ¿tanto? Creo que sí. Mucho. Gracias por intentar averiguarlo.

Vicente Aranda

A modo de introducción

El sexo no existe. O no debería existir, a tenor de la mentalidad y principios de quienes tradicionalmente han velado por la integridad de nuestras palabras, obras y pensamientos. Empeñados (empecinados) en divulgar los placeres y ventajas de la castidad militante y los encontronazos reproductores en la oscuridad, estos guardianes de la palabra —y de la mirada— han influido decisivamente en la forma de abordar el «pecado» de la carne y todo cuanto le atañe. Si el curioso lector considera que efectivamente la carne —o el pescado, o el marisco, o las especialidades locales sean griegas, francesas u otras delicias turcas— son pecado, acaso sea mejor que dedique su tiempo a lecturas más piadosas. Este libro herirá sin duda su sensibilidad. Porque, aunque les duela, el sexo existe y —cuestiones éticas aparte— además es un (buen) negocio que si funciona —y funciona— es debido a que genera suficiente oferta para cubrir todas las demandas, incluso las más impresentables. Al empeño en marginar, clasificar, degradar y (a la que se pueda) eliminar, se opone una contundente realidad: un consumo elevado —discreto y hasta clandestino en ocasiones— que recorre todos los estratos y hasta sustratos de esta nuestra decadente sociedad del nuevo milenio.

Hay una batería de razones estableciendo que la aplicación de lo moral, esgrimir el punto de vista moral a la hora de juzgar el arte, es improcedente y coartada de reaccionarios *tout poil*, aunque la peliaguda controversia (el caballo de batalla) algunos la sitúan sobre la circunstancia de discernir primero si el porno es o no es arte... Un flanco débil, efectivamente. Asumiendo esta premisa, lo cierto es que la moralina no debe contaminar ni intervenir en los juicios estéticos. Y esto vale tanto para una película de Pier Paolo Pasolini, de Luis Buñuel o de Marco Ferreri como para un filme de Gerard Damiano, Ignacio F. Iquino o Paul Thomas. Aunque a muchos falsarios admitir, asumir la dimensión del arte como único baremo moral — desestimando de paso la categoría moral de la realidad, *ergo* del sexo— les parece una aberración y les provoca un llanto y crujir de dientes desdoblado en apocalípticas descalificaciones. Y en el caso de la pornografía, el problema es desligarla de su condición pecaminosa, pues hasta la etimología del término es inexacta, tendenciosa y condenatoria. La palabra pornografía deriva de la combinación de dos modos griegos, *porné* —ramera— y *grafos* —describir—. Así, ya desde la raíz nos

encontramos no ante el sexo libre, desinhibido, en acción, sino con la descripción de la prostitución. Sordidez y dolosa culpa ya para empezar. Mas el cine erótico (y el pornográfico) no debe ser juzgado desde parámetros moralistas ni por los presumibles efectos (disolutos y perniciosos, ¡faltaría más!) que causa en la juventud o en los débiles de espíritu, puesto que en tal caso el problema no será de la película sino de sus espectadores. Si se admite de entrada un criterio moral, se debe tener en cuenta cualquier posible moral (en expresión de Javier Marías). Y la admisión de ese criterio moral conduciría a desestimar un filme (o una novela, o una estatua o...) porque su contenido es de determinada filiación política, religiosa, filosófica... Si caemos en la trampa, estaremos justificando la «recomendación» de acatar un criterio moral, aceptaremos la prohibición. En suma, convertiremos a la censura en algo de recibo, cuando lo cierto es que el concepto de moral, como el de escándalo, o el motivo de la risa, o del escalofrío... es tan subjetivo como cambiante. Y ahí está el devenir, los vaivenes del cine desde 1895 hasta el año 2000 (y 2001) para refrendarlo. ¿O no?

Sería necio pretender que sólo queremos informar, describir sin tomar partido. Desde el momento en que encaramos la impresión de este libro nos decantamos hacia unas posiciones concretas en un ámbito que, por prohibido demasiadas veces, ni siquiera ha generado una sana polémica. Y no podemos —ni queremos— ocultar nuestra perspectiva de varones más o menos domesticados, no del todo domados, en una sociedad donde el machismo podría tener los siglos contados. Si el sexo existe mal que les pese a muchos (que a menudo ven la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio), su imagen, su tratamiento, siempre está en el eje del huracán, sean cuales sean las oscilaciones de la sociedad, tolerante o sancionadora. El sexo se mueve (*fluctuat, nec mergitur*) entre la libertad y la represión. Y el sexo, desde que el cine es cine, es motivo de escándalo, una piedra de toque que continúa irritando y soliviantando a los más puros (en realidad estrechos) de espíritu.

Si en 1896 el famoso ósculo en primer plano de John Rice y May Irwin en el cortometraje *The Kiss*, de William K. L. Dickson, levantó ampollas, en 1992 la imagen epidérmica del vello púbico de Sharon Stone en *Instinto básico* (*Basic instinct*), de Paul Verhoeven, ocasionó un estrepitoso pifostio y una ofensiva de las asociaciones promoralidad y decencia digna de mejor causa. Todo gira, pues, alrededor de la perspectiva desde la que se mire, del particular punto de vista de cada uno. Al fin y al cabo, la obscenidad no se define por los actos sino por la postura de quien ve y a renglón seguido juzga cuanto ha contemplado. Y ésta sí que es una decisión personal, intransferible y, naturalmente, íntima.



Ava Gardner

I. Entre el ser y el estar

1. CATALOGACIONES INANES

Afirmado o negado, exhibido o bien vestido, en campo o fuera de campo, de una forma u otra, el sexo está inscrito en la pantalla. Su dispar e(in)vocación diferirá según el flujo y reflujo social, pero no hay película donde no se note su presencia o, aún más, su ausencia. Recordemos tantas vidas de santos y beatos donde se nos muestra a los «fistros» en pleno ejercicio de su culpable condición para reforzar el carisma del iluminado de turno. Un recurso que ya Aristófanes utilizaba en sus comedias para «moralizar» (y de paso escandalizar) a sus contemporáneos. Y qué decir de tantas princesitas y otras heroínas que nos dejan con el casto beso en los morritos al final de la historia. ¿Qué viene luego? ¿Llegarán los principitos de París? Ésta podría ser una de las funciones (¿pedagógicas?) del porno: dar luz a los fundidos en negro, explicitar la sugerida continuación al beso empalagoso y ñoño. Pero si la omisión recalca con claridad que el sexo acecha, aún es mayor su peso en tantas y tantas producciones mediocres donde lo mejor sería el muslamen del cachas protagonista de turno o el despechugue —histórico muchas veces por aquello del visto y no visto— de su *partenaire* femenina. Y no tan mediocres. Un gesto, un escote, una mirada de reojo han levantado tantas «morales» y desvelado tantos sopores... ¿Quién no recuerda lo que podía conseguir Rita Hayworth con sólo quitarse un guante? E incluso con menos. Una simple calada de cigarrillo, chupada por Lauren Bacall, puede fundir al más *gélido* Humphrey Bogart, sin mencionar las piernas de Marilyn Monroe o el simple garbo al moverse (tan sensual) de Ava Gardner. O, para equilibrar la balanza, ahí están Rodolfo Valentino, con su reconcentrada mirada, capaz de provocar desmayos femeninos, Clark Gable, duro pero no tanto, cínico pero sentimental, Marlon Brando, durante años prototipo de la masculinidad, que causaba estragos con sus camisetitas o sus «chupas» de cuero, Robert Mitchum, duro entre los duros pero con su punto de ternura, basta con verlo... El cine está repleto de escenas de contenido sexual, aunque los cuerpos vayan vestidos y los actores ni se toquen —Ernst Lubitsch sabía un rato de esto, con imágenes «que proceden de la excitación, de la sugerencia, más de la promesa que del acto» (Carrière, 1997, pág. 66)—, escenas que han hecho arder la imaginación de

generaciones de espectadores, concretando lo visto (generalmente entrevisto) en ensoñaciones, sueños húmedos y, en fin, creando entrañables fantasmas que nos han arrastrado en sus cadenas hasta nuestros días.

Si las apariciones puntuales o esporádicas del sexo abren un gran número de horizontes al espectador, todo se complica cuando éste ocupa la parte del león de una película. Si el sexo está en todo el cine, existe también un cine de sexo donde campa a sus anchas, irritando, excitando, preocupando (y aburriendo en no pocos casos), dueño y hasta tirano de las historias. Pero si ya es problemático el tratamiento del tema, definirlo se ha convertido en una sañuda competición de leyes, reglamentos y censuras, de *boutades*, estudios meditados y reacciones viscerales que se empeñan en remar al viento intentando moralizar o distinguir entre lo bueno y lo malo, ver qué separa lo púdico de lo indecente, lo decoroso de lo obsceno, lo «fino» de lo «basto». En suma, desde hace años estamos empeñados en separar (¿circuncidar?) el erotismo de la pornografía o, en su defecto, definirlos, encerrarlos en compartimentos estancos e incontaminados (sexo para fumadores, erotismo para no fumadores... ¿o viceversa?). ¿Merece realmente la pena?

Nos parece de cajón que si afrontamos la cuestión no desde la naturaleza de su contenido —por cuanto la distinción es inexistente— sino desde una perspectiva (peligrosa por falaz) de cine de género, puede decirse que la pornografía forma parte del cine erótico, un cine que no requiere en absoluto de elementos pornográficos para existir. Sería como afirmar que la ciencia ficción está englobada dentro del fantástico. Sin embargo, no estamos en absoluto convencidos de que el erotismo sea un género cinematográfico *per se* y en todo caso las diferencias deben enunciarse en orden a otras características que no aboquen a la comodidad de los convencionalismos.^[1] Algo difícil que ha tentado a numerosas vanidades, pues en tan alambicado tema todo el mundo se cree con derecho a opinar, a meter baza o arrimar el cuerno, remo o cipote. Sobre sus hipotéticas diferencias se pronuncian personajes de todo tipo y condición, desde sospechosos buitres travestidos de intelectuales caperucitas hasta ideólogos abrigafarolas, desde sociólogos con la erudición en vacaciones hasta prelados en guardia de sacristía que, seamos sinceros, si no consiguen circunscribir tan trabajosa materia más allá del aforismo gracioso o del raciocinio de apretada superficialidad coyuntural, es porque evidentemente tal distinción es sólo un aparente espejismo. A modo de orientativo menú, he aquí un selecto despiece de parloteos/definiciones.

Algunos sénecas y/o cínicos sentencian que la pornografía es el erotismo de los demás; lo que uno piensa es erótico, en tanto que todo lo ajeno será pornográfico... sin olvidar a los «románticos» que identifican la pornografía con el sexo mercenario. Otros contribuyen apurando la diferencia de que el erotismo es estático (y mental) mientras la pornografía será el trajín de los genitales en acción. Al respecto creemos sumamente pertinentes las siguientes consideraciones de Gérard Lenne: «Lo que se llama corrientemente erotismo y lo que llamamos pornografía, incluso si los términos

están mal escogidos, incluso si su utilización es generalmente peyorativa, funcionan como dos engranajes complementarios e inseparables del mismo fenómeno. Puede percibirse incluso que el reparto de sus funciones supone que uno no podría existir sin la otra. El erotismo es lo que se desarrolla “en la cabeza”, es una función cerebral. La pornografía es lo que hacen los cuerpos y el espectáculo que producen: es una función corporal. El erotismo es imaginativo, la pornografía es demostrativa [...]. El erotismo son los fantasmas, es decir, representaciones imaginarias» (Lenne, 1978, 19-20).

¿Reposará pues el erotismo en la figuración estática mientras que la pornografía existirá sólo en función del movimiento? La idea y el acto, el acto y la potencia, el ser y el devenir. Aristóteles ya dijo algo parecido, pero ¿tiene sentido en este contexto? Nagisa Oshima, tan concienciado, acuñó una fórmula que obtuvo un rotundo éxito en mundanos círculos: el erotismo sería propio de la burguesía y la pornografía patente del proletariado (apunte no tan despistado si observamos que el erotismo está socialmente considerado y hasta reivindicado, mientras la pornografía resulta socialmente reprobada y su vindicación acarrea la etiqueta de leproso). Menores turbulencias provoca el sandunguero Luis G,^a Berlanga, para quien «el erotismo es la pornografía vestida de Christian Dior...», lo que no deja de ser un eufemismo encubridor de la pretendida vulgaridad y reivindicador del «buen gusto». En territorio colindante, Juan Marsé nos sugiere que «el erotismo es el profiláctico de la pornografía». José Bénazéraf, ex *enfant terrible* y ex «Antonioni de Pigalle» (según apodo servido por *Cahiers du Cinéma*, años sesenta, *of course*), a contracorriente pero sin llegar a ser herético como le gustaría, opina que «la pornografía es la sublimación del erotismo». Por su parte, Joseph-Marie Lo Duca, estudioso del sexo y escritor, terea en el asunto afirmando que «la pornografía es un cuento de hadas para adultos». Y es que no hay diletante que no parezca opositar para conseguir un accésit en un concurso de ingeniosidad que no coloque su frase. Mario Vargas Llosa, hablando mucho y bien de *Historia del ojo*, de Georges Bataille, alumbró el párrafo siguiente relativo a la pornografía literaria (es responsabilidad nuestra su extensión a lo cinematográfico): «Es la exaltación grandilocuente de la fiesta sexual».^[2] ¡Olé! Exaltado, grandilocuente, fiesta; sí, todo eso es el sexo, pero no es de recibo definir objetivamente con tres adjetivos subjetivos. El malogrado Alberto Cardín propone en su artículo «Pasolini, la pornografía y los discursos»: «La pornografía es esa repetición de lo mismo que en su esencia nos manifiesta que “la relación sexual no existe”» (VV. AA., 1978, pág. 106). Y tan alta vida espera, que sexa porque no sexa... Y no es (¡ay!) el único. Su compinche —entonces— Federico Jiménez Losantos, ex vate eximio del *ABC*, martillo de separatistas y paladín (o mercenario) del orden social (la lucha de clases, es conocido, no ha existido nunca) tiene otras flores que cultivar. Es impertinente recordar qué compañías frecuentaba en esos años, cuando servía a otro señor con idéntica agudeza intelectual y rozagante brío que hogaño. Tras renegar ya no de Marx (Karl), sino incluso de Iglesias (Pablo), aquel

tonto solemne que no llegó, por poco, a tonto de solemnidad. Obsérvese que su consideración de la pornografía como hecho cultural les sacaría los colores rojigualdos a él y a Luis María Ansón, festero devoto de misas y *misses*. Aunque no hay por qué alarmarse, pues casi todo su discurso es pura paja y circunloquio. Así, para concluir que el erotismo y la pornografía mantienen una relación con la relación sexual de carácter simbólico (sic), analícese la prosodia digna del marxismo más «grouchiano» (por parte de un lacaniano, dicho sea de paso): «Y digo esto por lo siguiente, que puede parecer tautológico: cuando Althusser habla de ideología, habla de la relación que se mantiene con las relaciones de producción. Entonces si planteo un poco literariamente esta cuestión de los niveles de discurso, es porque me parece que precisamente se puede establecer un cierto paralelo —al que ya antes me he referido— de la sobredeterminación ideológica que subyace en estos temas con el tema de la sexualidad, en el sentido de ver lo que supondría ahí la ideología, es decir, la relación que se mantiene con la relación sexual. Esta relación con la relación sexual no se puede establecer más que en el nivel del discurso, y a mi modo de ver, de forma indiscriminada, excepto en un punto que queda en blanco y sobre el que no te podría contestar, que es el punto en el que los *mass-media* no están pensados, precisamente en el nivel a que antes he aludido, de un cierto desnivel, una cierta pérdida de lo simbólico que representan respecto a los aparatos ideológicos tradicionales, incluido el hegemónico que sería la escuela, en el que la transmisión del saber se plantearía a un nivel claramente simbólico. Me parece que los *mass-media* en cierto modo agujerean la noción misma de ideología que tenemos y la noción de aparato ideológico. Creo que Althusser tampoco lo tiene pensado, y ahí no te podría responder, pero respecto a lo otro sí que definiendo la cuestión de lo ideológico estableciendo ese paralelismo: ideología en Althusser, relación con las relaciones de producción. El por qué de la cuestión ideológica y de una especie de abatimiento a un nivel discursivo, porque se trata, en caso del erotismo y la pornografía, de la relación con la relación sexual y esta relación con la relación sexual necesariamente pasa por lo simbólico, traspasa niveles de discurso» (VV. AA., 1978, págs. 195-196). No es que ahora escriba mejor, pero se le entiende todo... aunque siga sin decir nada. Hermano de (espesa) leche de Losantos y herrumbroso pensador se revela un Gabriel Albiac apeado de las burbujas revolucionarias setenteras que en el año de gracia de 1995 se descuelga con el anuncio del fin de todas, absolutamente todas las utopías. Todo es simbolismo, todo es ficción, nada es verdadero y el tacto, de existir (¡ojo!), es repugnante. «El sexo es el juego de ficciones que permite establecer desplazamientos simbólicos. Si no lo hiciéramos no tendríamos más que una alternativa: la del animal predador, la aniquilación. La única forma de apropiación que existe es la muerte del otro. Sólo podemos sobrevivir a nuestra condición predadora generando espacios teatrales, ficciones del placer, [...] La mujer es una invención del imaginario fálico. Ni la mujer ni el hombre son animales dotados de determinados genitales, sino funciones simbólicas que operan

como mecanismos de regulación.»^[3] Las reflexiones de Albiac nos han conmovido, y hemos decidido enclaustrarnos en un convento de monjas si se dejan convencer de que nuestros genitales no son más que una función simbólica. Decididamente, no estamos a la altura.

En verdad hay tantas definiciones como participantes. ¿Qué nos separa de los demás seres vivos? «La capacidad de elevar el instinto sexual a la categoría del erotismo»,^[4] y es verdad, pero ¿se entiende el erotismo si no es en función del sexo? ¿Sexo sin sexo? La frontera, empero, la marca la administración, ghettificando la explotación pornográfica estigmatizada con la letra X que separa el *hard core* del *soft core*... en absoluto sinónimos de pornografía y erotismo. Una catalogación inane. ¿Por qué es socialmente más aceptable la imagen recortada y falsa de un *soft core*? ¿Qué convierte a la imagen de un pene erecto en moralmente rechazable, mientras una exposición vaginal en formato panorámico se considera erotismo de *qualité*? ¿Por qué admitimos el realismo en la pintura y no en la pantalla? Finalmente, convengamos en que la compartimentación es exclusivamente reglamental, un apéndice de funcionario (como ha dejado escrito Camilo José Cela, por ejemplo), mientras que Jess Franco hila más fino al establecer que la separación es meramente técnica, esto es, definida por el encuadre, por el objetivo de la cámara. En otras palabras, una simulación convincente en primer plano será pornográfica, en tanto que una orgía campestre en plano general y plantificada en un paisaje idílicamente subtropical será sólo vagamente erótica. Lo importante, una vez más, no es lo que se muestra sino lo que sugieren las imágenes... aunque tantos tocadores de bongos se empecinen en lo contrario. Competente autoridad en la materia, Jess Franco es contundente: «¿Qué más da que lo hagan de verdad o lo disimulen? ¿Qué estupidez es ésa? Se necesitan rémoras mentales para distinguir entre que a la chica abierta de piernas le toquen el cono con la lengua o no. Y si hay un falo de 22 centímetros, tendremos porno blando, pero si es de 40 centímetros será duro. Ya me diréis, me parece un diálogo de idiotas».^[4a] Como muy bien escribe Gérard Lenne, tan nula, odiosa y no de recibo distinción «carece de fundamento si no es para servir de pretexto predilecto a los tartufos de todos los pelajes» (Lenne, 1978). O sea, como ha quedado claro, la distinción es refugio de sofismas y coartada de censores.

Recordando nuestra «entrañable» historia contemporánea (debemos conformarnos con lo que hay), son inolvidables las colas de españoles ante los cines franceses que exhibían *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), donde una penetración anal lubricada con mantequilla convirtió en pornográfica una obra que sólo tocaba el tema en escorzo. Con el añadido del cabeceo provocado por los diálogos en francés a los llegados de la piel de toro. No hace tanto tiempo, *¡Átame!* (Pedro Almodóvar, 1989) cargó en Estados Unidos con una vistosa X, y más de uno ha catalogado de pornográfica la reciente producción de Vicente Aranda, con *Amantes* (1991) ala cabeza. Precisamente Aranda es uno de los pocos cineastas que han sintonizado con los anhelos de Gérard Lenne (formalizados

en los años setenta y desmentidos por el grueso de la producción posterior) de erotizar la pornografía y pornografiar el erotismo. ¡Y es que la utopía muy pocas veces se hace realidad (a no ser como pesadilla)!

2. UN CERRO A LA IZQUIERDA

Es en esos inquietos años setenta cuando algunos juristas de la imagen con vocación libertadora, de matriz gala, apostaron —sin mayor éxito, conviene remacharlo— por alumbrar un par de neologismos que desintoxicaran la rigidez y moral taxonómicas: pornoerotismo y erografía. La disquisición no prosperó y así estamos hoy maniobrando con los términos de siempre para alborozo de fiscalizadores *tout court* y júbilo de los conservadores que siempre hay y son, que no se paran en barras a la hora de descalificar y censurar cualquier rayo de libertad (social, política o sexual), sin recordar (mejor olvidar según qué cosas) a alguien tan ajeno a las sospechas concubinantes como Gilberto de Holland, que allá por el siglo XII se descolgaba (en latín, eso sí) en sus *Sermones in Canticum Salomonis* con ardiente (*avant la lettre*) jubilación de la silicona: «Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminet, et tument modice... quasi repressa, sed non depressa; leniter restricta, non fluitantia licenter».^[5] La vida es una tómbola («tom tom tómbola, de luz y de color», trinaba Marisol en sus años mozos), pero la consideración del sexo, de la pornografía (y del erotismo) pocas vueltas da en la noria mental, en el caletre de los guardianes de la moral ciudadana. De este modo, el puritanismo social con sus altibajos, sea en obsceno protagonismo o en discreto segundo plano, es una realidad inconfortable pero vigente, que afecta a derecha e izquierda, a diestro y siniestro. Porque el explícito tratamiento de algo tan natural, tan humano como el sexo, siempre ha chocado con las directrices de quienes propugnan una sociedad a su imagen y semejanza. Y, triste es reconocerlo, si existe un puritanismo de derechas, machista y miope, que ve a la mujer como instrumento reproductor y al sexo como sacrificio que debe realizarse para traer hijos al mundo (los placeres parecen reservados al mundo pecaminoso de la prostitución), vivido como una mala película pornográfica, sin imaginación ni alegría, también se ha desarrollado un puritanismo de izquierdas aún más estricto (¡que ya es!) en los temas de promiscuidad y que, admitiendo la igualdad entre los sexos, lo hace para aburrirlos equitativamente. No hace mucho, en los años setenta, un partido marxista-leninista italiano recomendaba a sus militantes que a la hora de hacer el amor se turnaran puntualmente al ocupar las posiciones superior e inferior (arriba y abajo). Ni se les pasó por el melón que podían existir más posturas...

Y es que las izquierdas han generado una hemeroteca asaz succulenta. ¿Qué pensar

de los esforzados revolucionarios de la ORT (Organización Revolucionaria de los Trabajadores) y sus encendidas soflamas (qué quemados iban) contra el «libertinaje» de *El último tango en París*, en el mismo dial de los impresentables comentarios del eurocomunista francés George Marchais a propósito de la «ola» de pornografía que se abatía sobre la Francia? Por su parte, el mandarín marxista, ortodoxo, sí, pero también obtuso, Bernard Muldworff, en su artículo «La pornografía o el *erotismo* de la desesperación» (¡toma título!), reparte estopa y candela a las derechas que en el mundo son, con predilección por la francesa, y pertrechado con una pretenciosa autosuficiencia, deja caer «sesudeces» a granel, siendo particularmente inspirada su exposición de la pornografía como «ese fruto venenoso de la rapacidad y del cinismo» (VV. AA, 1978, pág. 59). Y así, ciento. No está de más comentar que la izquierda, siempre tan sensibilizada en su lucha por las libertades, la abolición de las medidas restrictivas y la supresión de la censura, pero de un remilgado subido de grado, a tono con sus dirigentes/acémilas, a la hora de enfrentarse a la pornografía, no fue quien le dio luz verde, legalizando su libre (más que ayer, pero menos que mañana) circulación: tales medidas fueron tomadas por gobiernos de derechas (Valéry Giscard d'Estaing en Francia, la UCD de Adolfo Suárez en España, aunque su entrada en vigor acaeció bajo la férula del PSOE) o partidos socialdemócratas en el poder (en Alemania, por ejemplo), que también (y tan bien) rentabilizarán (y se lucrarán de) semejante decisión, no siendo la menor regalía la recaudación impositiva que grava al mercado pornográfico.

Otra manifestación de las antiparras de la izquierda la suscribe un determinado feminismo militante, sumamente beligerante en su discurso antivirón y que se recrudece cuando entra a saco en el debate sobre la pornografía. Los años setenta son los más hostiles, al exponer las múltiples explotaciones a las que el hombre somete a la mujer, considerándose la explotación sexual como una de las peores, y a la pornografía como fiel reflejo de esta tiranía del hombre al imponer incluso en la relación genital su fuerza y sus fantasías. Así lo rubrica Dominique Poggí en su artículo «Una apología de las relaciones de dominación»: «La pornografía es, así pues, un instrumento de propaganda al servicio del patriarcado, que refuerza el mito de una sexualidad femenina pasiva y masoquista, al mismo tiempo que valoriza las imágenes de machos predadores y sádicos [...] Esta liberación sexual que la pornografía preconiza es en realidad una canalización de la sexualidad hacia la heterosexualidad, en un universo en el que los hombres siguen siendo los únicos que dominan el juego; en este sentido la pornografía milita a favor del mantenimiento de la apropiación de las mujeres por los hombres» (VV. AA, 1978, págs. 97-98).

No puede negarse que la casi totalidad de la producción pornográfica heterosexual está confeccionada por hombres, mostrando la perspectiva y los sueños y fantasías masculinos. No se descubre nada nuevo con ello. ¿Es ése el problema? Echamos en falta una producción equivalente femenina —y feminista— que equilibre la balanza, pero no consideramos de recibo llegar a la igualdad a base de torpedear

las alegres febleces del otro sexo. Además nos da la impresión de que Dominique Poggi puede haber visto bastantes *roughies*, violentos, agresivos, ciertamente sometedores de la mujer, pero dudamos que haya visionado películas pornográficas, pues ahí (sobre todo en los años setenta, cuando ella escribió) la mujer es activa (demasiado activa para su paladar en muchas ocasiones) y las relaciones muy raramente pasan por la violación. Al contrario, todo es fácil (demasiado fácil), convirtiendo al porno en el reino de la disponibilidad. Va por descontado que es una falsedad, máxime cuando queda bien claro *quién* posee y quién es poseído. Por quedar claro, siempre se subraya la eyaculación —el orgasmo— de él (y ella, ¿qué?), pero considerar que sea violento nos parece exagerado.

El origen del feminismo se sustancia en la muy razonable (y noble, y justa) lucha por el total control del propio cuerpo. Y ello conlleva entre otras muchas cosas, el derecho a tener o no tener hijos —anticonceptivos por un lado, aborto por el otro— y también el derecho al propio placer. Un placer sexual (¿masculino? ¿femenino?) que Manuel Vicent define como «un sueño de Tahití mezclado con el desierto de Judea», desvinculado del (los) sentimiento(s); por ahí ironiza José Luis Coll cuando dice que «el cine porno es una puta mentira»... Pero ¿qué excita a las mujeres? Sabemos —eso sí que ha sido bien explicitado— lo que consideran injusto o inadecuado. Conocemos la —restregada— crítica a la arquitectura de las películas, cuyas técnicas coyundatorias no logran (¿seguro que nunca?) la satisfacción femenina, desarrollando una economía sexual falocrática... Sí, es cierto, y la inmensa mayoría de hombres debemos ser fálico-narcisistas. Tampoco tiene por qué chocarle a nadie, vamos. «(¿Sabemos de verdad lo que es la sexualidad masculina? Aunque se ejerza presión sin duda sobre las mujeres para que se adapten a las necesidades de los hombres, tal vez no sepamos de verdad cuáles son)». ^[5a] Aceptamos que uno de los problemas o preguntas radica en el hecho de que la mujer está, en demasiadas ocasiones, en el lugar del deseo del otro, en vez de disfrutar su propio deseo. ¿Por qué? ¿Cuál es el motivo? ¿A quién cabe exigirle responsabilidades? ¿Al hombre o a la mujer? ¿A ambos? ¿A la madre naturaleza? Alguna carta juega en el asunto, pues ¿de quién es la culpa de que el hipotálamo masculino sea mayor que el femenino y produzca testosterona en una proporción de diez a veinte veces superior? Por ahora sólo son constataciones, interrogantes sin respuesta, y no será en *Mujeres a flor de piel* (Patrick Alessandrin, 1995), indigesta mezcla de Just Jaeckin (bien fané), Eric Rohmer (de rebajas) y Pedro Masó (el de *Las adolescentes*, 1975, para ser precisos), sólo recomendable a nostálgicos del cine S, pese a barajar cuestiones «crudas» como la masturbación o los numeritos a tres bandas, donde madura la respuesta que esperamos. La pregunta sigue en pie, y aun a sabiendas de que el erotismo que transitamos sigue respondiendo a los fantasmas estrictamente masculinos, tenemos curiosidad por conocer los de nuestras compañeras. No nos referimos a un o unos patrones de belleza masculina, sino a cuáles son sus sueños húmedos. Un mundo que poco a poco empieza a ver la luz y que podría herir la sensibilidad —y desmontar los

esquemas— de más de un «macho», o hasta aburrir su libido... *Todo modo*, nos gustaría verlo.

Lo que nos preocupa es que el discurso feminista, en muchas ocasiones, sea tan «optimista» que llega a considerar autosuficiente a la mujer y por lo tanto desprecia las estúpidas e inútiles ensoñaciones, los estímulos externos que podrían excitarlas, considerándolos atentados a su intimidad y acusando a los hombres de (mal)tratar a las mujeres como objetos. Es una tendencia que combate las fantasías de ambos sexos, cuando debería estar a su favor, ¿o no? Y el problema, nos parece, es mucho más grave, pues en demasiadas obras, también ellos son tratados como objetos. Está muy bien que feministas como Luce Irigaray se desmelenen afirmando y denunciando en su artículo «Francesas, no hagáis un esfuerzo más» que «la mujer no goza de su goce» (VV. AA, 1978, pág. 42), pero ¿por qué? ¿No hay ningún hombre que pueda hacer gozar a una mujer? ¿Es una quimera el goce compartido? (Y nosotros sin enterarnos). ¿Llevan siglos —perdón, milenios— engañándonos? Y además, ¿por qué no proponen una alternativa? ¿O es que su dicha no podrá llegar sin que el varón lo pase mal o gozando a su vez sin gozar? ¿Hemos de concentrarnos todos durante la coyunda en la alegría de traer un/a nuevo/a católico/a al mundo como desde Roma ordena más que sugiere Juan Pablo II? Asimismo, según la airada escritora, semejante premisa la lleva a aseverar —por si no fuera suficiente— que implica la demostración de la potencia masculina. Y la verdad, nos parece que no hay para tanta potencia. Tal vez lo que pretende es que lleguemos al orgasmo sin eyacular... en fin, será cuestión de practicar. Aunque claro, tal como estaba el patio teórico en los setenta, más bien es para pasmarse ante la curiosa ¿santa? alianza que se produce para combatir la pornografía entre los sectores más cerriles tanto de la derecha política como del feminismo radical. Al final, sorpresa de las sorpresas, resulta que los mayores anatemizadores de la pornografía son, además del Vaticano, los comunistas y las feministas. ¡Menuda trilateral! ¡Empanada *habemus!* Y para empanadas, aprovechamos la ocasión para denunciar el intencionado juicio que asocia arteramente pornografía y violencia, trampa en la que cae el cada día más angélico (y hasta beato) Wim Wenders en *Tan lejos, tan cerca (In weiter Ferne, so nah!*, 1993). Pero dejándonos de *collonades*, habrá que volver a formular machaconamente la pregunta: ¿qué excita a las mujeres? Indicios hay, dado el éxito de espectáculos especializados, de que la libido se anima ante señores someramente vestidos con una pajarita, y existen escritoras que confiesan lo estimulante que les resultaría interrumpir las caricias homosexuales de varios hombres para convertirse en la protagonista de sus atenciones, incluso alguna ha revelado que se le salían los ojos de las órbitas contemplando en los *peplums* a los anabolizados centuriones enseñando coraza, minifalda y muslamen velludo, pero sigue siendo poco. Una pista: «Las relaciones sexuales de los gay les están vedadas a las mujeres, representan el único mundo sexual en el que las mujeres no pueden entrar, y para mí representan un mundo sexual sin amenazas posibles. A mí me puede excitar la contemplación de la

intensidad de la sexualidad masculina de ese modo sin tener ningún miedo, sin referencia a mi propia vida o algo que pudiera esperarse de mí» (Tisdale, 1996, pág. 171). Reflexionando sobre ello, Gérard Lenne se lamenta de que no hay manera de enterarse (y es que con las mujeres no hay manera, preconizaba Boris Vian travestido de Vernon Sullivan), y mucho nos tememos que la puerta de acceso al imaginario erótico femenino está bien custodiada. ¿Por qué no se abre? Orear la cuestión sería ciertamente irritante para más de un machito mentecorto, pero a buen seguro resultaría beneficioso para todos y para todas.

En los últimos tiempos, no obstante, la ortodoxia (o la dictadura) de lo «P.C.» (no *personal computer*, sino «políticamente correcto»), difundida como siempre desde el crisol yanqui a finales de los años ochenta, ha causado estragos, mayormente por estar ligada a ciertos movimientos pretendidamente progresistas y de izquierdas. Entre ellos, el feminismo ocupa un lugar preferencial. Sin la obcecación de los setenta, con mayor amplitud de miras o flexibilidad, el feminismo de los últimos años puede bifurcarse (sumariamente) en dos tendencias: el feminismo de la igualdad (o de la emancipación) y el feminismo de la diferencia (o de la exclusión), esto es, «palomas» y «halcones». Así, la llegada de Ronald Reagan a la presidencia de los Estados Unidos estuvo precedida por la actividad de un cierto feminismo radicalmente puritano, dogmático, que le allanó el camino ¡y hasta se convirtió en su aliado frente a un feminismo más dialogante y abierto! Mas es en su tratamiento de la cuestión pornográfica donde la dicotomía se imprime con fuerza y hasta virulencia. Por un lado tenemos a las que litigan contra la misma porque veja, explota, mancilla a la mujer (discurso conocido, poco renovado y fundamentalista), las llamadas «feministas radicales», con un discurso mimético al de los más reaccionarios machistas. El mismo, sí, pero cambiando el sujeto, lo que no obsta para convenir en que ya está un tanto caducado, aunque goce actualmente de un gran predicamento en los medios de comunicación norteamericanos —tal vez porque gritan más y tienen mejores foros (¡y fotos!)— y entre las que descuellan Catharine MacKinnon y Andrea Dworkin, responsables de un corpus ideológico compacto que identifican a la verdad absoluta, cargando por lo tanto con furor inquisidor contra cuantos (y cuantas) opinan diversa o contrariamente. La antagonía es su sinrazón, encubriendo sus ataques a la pornografía bajo la fórmula de «censura progresista» (y sabemos por experiencia que las censuras prohíben el acto, no la fantasía de cada uno; hablando de sexo...). Dworkin, cuyo lenguaje cabe calificar de termonuclear y su discurso de apocalíptico, equipara deseo desordenado con delito. Y sin pestañear da un paso al frente para significar que el sexo es violencia y agresión. Evidentemente, hablamos del masculino, un poder funerario, ya que sexo, violencia y muerte son *la trinidad erótica del hombre* (sic). Aparte de minucias como el hecho de señalar que el paradigma de la sexualidad masculina es la violación y de apuntar que todo revolcón heterosexual lo es (sí, sí, una violación), siendo irrelevante el consentimiento de la mujer, llegando al dislate de considerar que toda relación sexual entre hombre y

mujer es... ¡antinatural! Para ella (¡ay qué extravío!) la relación sexual (heterosexual) continúa siendo el instrumento para mantener a una mujer en una situación de inferioridad fisiológica.^[6] Un discurso marchito que a fuerza de descalificaciones cae en el síndrome del beato puritano y termina viendo sexo en todas partes... aun cuando no lo haya.

Y no es la única, pues para este sector —o secta— del feminismo, la cuestión de fondo es el acto sexual, que siempre oprime a la mujer. Dicho en boca de MacKinnon, «la sexualidad es al feminismo lo que el trabajo al marxismo: lo que le es más propio, pero lo que más se le arrebató»,^[7] con lo que sería falaz la afirmación de Wilhelm Reich proponiendo que «solamente el cuerpo dice la verdad». Se deja entrever a la mujer como incapaz de sentir placer —sólo lo simula— y los varones, a golpe de verga, convierten en pornografía todo cuanto tocan, pues son sin excepción intrínsecamente perversos, depravados, frívolos, posesivos, violentos, sometedores y un largo etcétera de lindezas por el estilo. Y no hay (prácticamente) excepciones. Para Mary Daly, otra excelsa componente del movimiento, hasta el Papa es un pornógrafo, y toda su Santa Madre Iglesia con él (¡ay, Señor, Señor...! entonces ¿qué serán los monaguillos? y ¿qué no seremos nosotros?); incluso para Susan Griffin, otra de la pandilla, la pasión y crucifixión de Jesús sería el arquetipo perfecto de drama pornográfico... Semejantes teorías terminan por desembocar en el W.A.S. (Women Against Sex), simple y pura abolición del sexo para todos —ellos y ellas—, pero considerando pura sólo a la castidad femenina (quemarían a Maruja Torres por su máxima de que la penetración bien hecha no tiene parangón). Evidentemente, la castidad masculina, aun cuando se practique a conciencia, seguirá siendo «machista». Reconocemos que este punto es irrefutable, porque «machista» siempre será para ellas sinónimo de masculino. Por el camino, tales feministas se han convertido en competentes estudiosas —hasta la exhaustividad— de la materia (no se confundan, por mucho que la tentación sea fuerte, «una feminista defendiendo la pornografía es como Goebbels defendiendo los derechos humanos», MacKinnon *dixit*, y la frase es fuertemente subliminal, tanto por los derechos como por Goebbels... ¿quién es quién?), y sus libros pueden ser una valiosa fuente de información para degenerados de todo cuño. Alguna hasta se ha adentrado en la práctica de la literatura pornográfica.

Coherentemente, frente al aparato pornográfico que exhiben en sus actos y publicaciones, a menudo han debido apelar a la libertad de expresión —¡ellas!— ante las denuncias recibidas por sus «agresiones sexuales». Y no es ninguna broma. Suelen escribir al amparo de universidades y por lo tanto sus libros son (podrían ser) de fácil acceso para la población juvenil... No se trata para ellas de una cuestión de igualdad de derechos, sino de una rabiosa lucha por la diferencia, su diferencia, que el hombre normalmente viola (si el matrimonio es un suma y sigue de sevicias, lo que hay fuera de tan benemérita institución es inimaginable), agrade o, en el mejor de los casos, contamina. No conciben el juego entre sexos, pues un falo es el arma

masculina por excelencia, capaz sólo de producir dolor (y miente la que diga lo contrario). Una visión de las relaciones entre los sexos que las hace aborrecer a cuantas se atrevan a insinuar ideas distintas —y no necesariamente opuestas como, por poner un par de ejemplos, Susan Sontag o Simone de Beauvoir ¡que ya son...!—, claro que para mentes que ven (y dicen vivir) el mundo como un infierno donde los diablos pasean enormes cipotones y los estrellan contra las indefensas mujeres, todo tiene un atisbo de «coherencia». Júzguese a partir de lo que, para MacKinnon, es la vida de una mujer: «Creces con tu padre sujetándote y tapándote la boca para que otro hombre te pueda hacer un horrible y agudísimo dolor entre las piernas. Cuando eres mayor, tu marido te ata a la cama y te echa gotas de cera caliente sobre los pezones, y trae a otros hombres para que lo vean, y a ti te obliga a sonreír mientras esto tiene lugar. Tu médico se niega a darte drogas a las que te ha convertido en adicta a menos de que le chupes el pene.»^[8]

Es de cajón que no todo el universo feminista asume postulados tan cerriles, por mucho que la imagen que desprende últimamente el movimiento es precisamente la marcada por esta retórica —más bien cruzada— contra la pornografía (o contra todo, pues todo es pornográfico), hasta el punto —o pronto— de una Andrea Dworkin que, sin oscilarle los aretes, equipara la pornografía con el fascismo y el terrorismo sexual.

3. LIBERTAD Y LIBERTINAJE

Tras tamaños dislates, es lógico asistir ahora al «contraataque» de numerosas feministas que disienten de las radicales. No nos confundamos. La mayoría no se dedica a reivindicar el erotismo o a aclamar la producción pornográfica, pero considera que los problemas son otros y que el futuro no pasa por un matriarcado célibe y asexuado. Se mueven entre el nítido posicionamiento y un ir a la contra de los dictados del hembrismo radical. Sus libros, mayormente, son recientes, publicados en la década de los noventa y atacan sobre todo el paternalismo —perdón, maternalismo— que se ejerce sobre las mujeres, como si fueran frágiles muñequitas inconscientes que precisan la rígida tutela de las detentadoras de la verdad. Autoras como Lisa Duggan, Nan D. Hunter, Marcia Pally, Wendy McElroy o Nadine Strossen no comparten la beligerancia pornofóbica y en algunos casos —Sallie Tisdale, por ejemplo— incluso reivindican la libertad con todas sus consecuencias. De hecho, feministas, ensayistas y catedráticas como Constance Penley, Laura Kipnis o Linda Williams engrosan la última corriente en pro de la pornoutopía, que ha escandalizado a la comunidad académica, que no gana para sustos, con su propuesta de convertir en protagonistas de la expresión artística —realzando su valor catártico— a tabúes como el canibalismo, la pornografía o el incesto. Y es malhadadamente mezquino buscarle

semejantes compañeros de viaje al sexo en libertad, ni que sea para reivindicarlo, pero en las universidades norteamericanas son capaces de esto y de más. Separando el grano de la paja, convenimos en que Linda Williams, criticada a diestro y siniestro, acusada de estar infectada por el virus del militarismo y cosas por el estilo, pone el dedo en la llaga a propósito del control y el dominio de la imagen pornográfica: «Cuando la erección, la penetración y la eyaculación ya no son las medidas principales y evidentes del placer masculino, entonces puede estar al alcance un ámbito de *pornología* femenina... Si es definitivamente imposible conocer al otro sexual, razón de más para desear este conocimiento, en especial ahora que la que antaño fue el “otro” ha empezado a hacer el viaje por sí misma. Ahora parecería posible una especulación pornográfica acerca del placer que empieza en el “otro lugar” de un deseo y placer femenino heterosexual, que construye significado en oposición al misterio cognoscible del deseo y el placer masculinos y que viaja hacia el otro masculino. Son las mujeres quienes deben decidir si quieren realizar este viaje» (Williams, 1989, págs. 276 y 279).

Puede que el conjunto de la producción pornográfica no sea correcta desde la óptica feminista (puede que tampoco lo sea desde la nuestra), pero siempre será preferible luchar para obtener algo mejor que prohibir. Como sentencia Sallie Tisdale, «yo deseo, y espero, que imágenes como las del *cunnilingus*, el orgasmo femenino y la ternura de la homosexualidad abran la mente de muchos hombres, les den ideas y les enseñen un cierto sentido de la normalidad. Pero lo que no quiero es que se malinterpreten las imágenes del deseo femenino [...] Yo no puedo creer, y no lo creo, con absoluta firmeza, que no tener imágenes sexuales sería mejor que el hecho de tener las imágenes que ahora conocemos; y no quiero ni imaginar qué estado policial se requeriría para que ocurra algo así» (Tisdale, 1996, pág. 163). Nadine Strossen también avala tales argumentos en su magnífico libro (Strossen, 1995), cuya tesis condensada proclama que los derechos de la mujer se hallan más amenazados por la censura de imágenes que por las propias imágenes sexuales. Y no debe olvidarse un considerando fundamental referente al cine pornográfico expuesto por Linda Williams: «Creo que las mujeres feministas tienen que entender que la pornografía es el único género cinematográfico en el que a la mujer no se la castiga por buscar el placer sexual».^[9] Sin desdeñar, añadiríamos, que el porno erradica el papel pasivo y tradicional de la mujer, amén de dinamitar el concepto de familia/ matrimonio/ pareja heterosexual. ¿Quién ganará la batalla de la influencia mediática? El hecho de que los discursos de las feministas extremadas sea simplista, absolutista y confunda la parte con el todo —o la metáfora con la realidad— no impide constatar su poderío. Y es preocupante. Más aún si, como resume Juan A. Herrero Brasas, la cuestión estriba en si «en su encarnizada lucha contra el monstruo indefinido de la pornografía, las feministas radicales lograrán modificar la realidad social o sólo las imágenes».^[10] Aunque, somos conscientes, todo lo expuesto no deja de ser teoría, y la praxis cinematográfica con denominación de origen feminista está por explotar o, si se nos

permite la *boutade*, es un territorio... virgen.

Una vez más, depende de la subjetiva apreciación de cada uno la valoración moral del «asunto», aunque la sociedad es básicamente restrictiva en cuanto le concierne. Nos movemos en un campo perfectamente acotado y etiquetado, donde poco a poco han ido estableciéndose convenciones (casi) unánimemente aceptadas por la generalidad del cuerpo social. Así, lo que algunos califican de «erotismo» —en el fondo y en la forma simple exhibición de anatomía, solitaria masturbación (femenina, ojo) o numerito lésbico— es más o menos tolerado, en tanto que el tratamiento directo y sin tapujos de cualquier juego sexual seguirá generando una fuerte animadversión teñida de sonrojo.

En ciertos ámbitos el erotismo hasta es considerado como una forma de estar en la onda, mientras que la pornografía es reprendida, sin escatimar un gesto de indignada repugnancia. Rizando el rizo (o corrigiendo desde el bronce) Yann Lardeau no deja asomos de clasismo: «El porno es el cine erótico de los innobles; el cine erótico es el porno de los nobles.»^[11] Sea como sea, es notorio que la aparición —y la manipulación— del sexo en las pantallas aviva todo tipo de reacciones, y cuando asume el protagonismo se desencadenan las polémicas hasta desembocar en inacabables disquisiciones sobre el sexo... de los ángeles. Pero no deja de ser preocupante que a un sector importante de la población el simple hecho de ver «trabajando» a uno o varios cuerpos le produzca una casi pauloviana reacción frenética, sea de excitación o de rechazo (nos tememos que igualmente excitado). Con ello lo único que se logra es que las malas —y pésimas y paupérrimas y deleznales— producciones se entroniquen en detrimento de la saludable imaginación y de la aún más sana transgresión. Porque, con la perspectiva que otorgan más de veinte años de porno institucionalizado, estandarizado y oficialmente legalizado, podemos claramente constatar que más que evolución, lo que ha experimentado es una neta involución. En cierto modo, el género del sexo explícito ha derivado en una (s)explotación conformista y rutinaria, se ha visto castrado de su capacidad liberadora. En pocas y definitivas palabras: del *hard core* libre se pasa a la X coercitiva; de la contestación a la convención; de la agitación a la rutina. Naturalmente hay excepciones, pero la regla es abrumadoramente categórica. «Los directores de porno corrientes (es decir, la mayoría) edifican alrededor de la transgresión que cumple la representación del acto sexual en público, un universo completamente tranquilizador, basado en convenciones infringidas sin problemas y suprimiendo toda fuerza a la transgresión que estaba en la base del filme [...]. Suprimen el carácter espantoso y “sagrado” de la transgresión, es decir, la niegan. Es la definición de la hipocresía, actitud que consiste en creer que las convenciones pueden ser infringidas a condición de ocultar la transgresión.»^[12]

Creemos que es ahí donde radica lo verdaderamente crucial, en la capacidad (tan poco empleada) de la pornografía para descerrajar tabús, atravesar puertas verdes y conocer el otro lado del espejo. Discutir sobre las diferencias entre erotismo y

pornografía (¿corrección e incorrección?) son ganas de perderse en laberintos de moralina carentes de moraleja, pues la «extensión o limitación del encuadre, el todo por la parte o la parte por el todo, es siempre un cuerpo que se relaciona con un sexo, un sexo que se relaciona con un cuerpo, una diferencia indiferente.»^[13] A partir de aquí podemos reivindicar sin tapujos, a pelo, la presencia benefactora de algo tan humano y divino (estamos hechos a su imagen y semejanza, dicen) como es el sexo. Un sexo al que para animar —y excitar y subvertir— no le basta con mostrarse con pelos y sin velos. Ya hemos hablado del gran poder de sugestión que poseen tantas imágenes que sin embargo poco o nada enseñan y en cambio concitan tantos sueños como el espectador sea capaz de fabricar. En el campo opuesto, existe en demasiadas producciones de tres al cuarto el convencimiento de que es suficiente con aproximarse —a ser posible en primer plano— a un(os) cuerpo(s) en plena sesión de aerobio sexual para satisfacer al espectador, desarrollando un, erotismo escuálido y desmoralizador, poco gratificante, asimilable al cotidiano acto de abrir un armario. Una vez abierto se descubre el interior y se vuelve a cerrar. Aunque el armario muestre toda su intimidad, ¿qué hay de excitante en un mueble?

¿Tan difícil es ser ecuánime? Lo importante en una película es que divierta, entretenga, emocione o conmueva, que supere unos mínimos de calidad. Un filme debe hacer cavilar, alborotar el magín. ¿Por qué no puede juzgarse el cine de sexo con los mismos parámetros que el resto de la producción? Tan interesantes son *Réves de cuir* (Francis Leroy, 1991) o *Los polvos del infierno* (*The Devil in Miss Jones 3: A New Beginning*, Greg Dark, 1986) como nefastas... Bueno, es arduo elegir entre las peores. La competencia es más que reñida. Ya lo hemos escrito suscribiendo los términos de Yann Lardeau acerca de la diferencia indiferente entre erotismo y pornografía, pero lo fundamental es considerar no ya que el cine pornográfico ofrece estupendos filmes «en su género», sino que son excelentes películas del cine de todos los tiempos. La obra cinematográfica no puede ser discriminada por razón de su sexo. Al final (y éste debería ser el principio), todo es cuestión de considerar objetivamente si hemos visto buenas o malas películas. Y no es más fácil ni más difícil que con cualquier otra ficción cinematográfica.

II. El sexo como motor (de la historia)

1. PONER EL CASCABEL AL GATO

No hace falta reiterarlo a raíz de lo ya expuesto: directa, indirectamente, reluciendo incluso por su omisión, el sexo está presente siempre en nuestras vidas y, cómo no, en el cine. Al decidir que una historia pivote a su alrededor, al asumir la motricidad de una obra, es cuando podemos orillar la historia del sexo en el cine para encarar directamente el cine de sexo. Y una vez más, debemos abandonarnos al criterio subjetivo de cada cual si queremos llegar a definir el momento en que esta presencia es realmente significativa o simplemente accesoria. Ante un hecho objetivo, la aparición en pantalla de imágenes sexuales, dependerá del criterio de cada uno su catalogación. Aún más, si sobre gustos no hay disgustos, será la sensibilidad de cada espectador la que reaccione, y puede bien darse que algo que excite a unos, provoque indiferencia y/o hasta rechazo en otros. Y así debe ser. Es absurdo juzgar una obra en función de la mayor o menor revelación sexual que en ella se (a)cometa. Hay tantas perspectivas como espectadores, y lo que vale para toda creación —no sólo cinematográfica— debería aceptarse también para el cine de sexo. ¿Podemos imaginar definir el musical en función de los minutos cantados, el western por el número de cabalgadas, la ciencia ficción por su base científica? Es —sería— ridículo. No obstante, el sexo es algo que llevamos puesto, ocupa un espacio físico, medible en centímetros y hasta en centímetros cúbicos. Es fiscalizable, siempre lo ha sido y lleva camino de seguir siéndolo en el futuro. Un perfecto campo para que los censores ejerzan su función, y ya se sabe (derecho administrativo) que la función hace al órgano. La pornografía es el único género que en cada país tiene una definición, siempre distinta aunque todas se asemejen, formulada no por los expertos en el tema (¿existen? ¿dónde se encuentran?) sino por los legisladores (que al menos pueden exhibir una larga experiencia en el asunto). Y es la ley quien, con criterios «paradójicamente» objetivos, decide la calificación de cada obra, para celebración y regocijo de los sofistas con pedigrí y denominación de origen.

Lo cierto es que la categorización no sólo es causa de condena moral, sino también de penalización fiscal y de gravamen administrativo. El sexo, pornográficamente considerado, es motivo de sanción. Las preguntas o interrogantes

son muy otros. Así, nos detendríamos en aspectos relevantes y fundamentales, como qué mostrar y cómo mostrarlo, el rol de la mirada (¿o es más afinado decir punto de vista?) como organizador del dispositivo escenográfico, la perentoria erradicación del conformismo, la transgresión como condición *sine qua non* (decir *leitmotiv* nos parece desmedido) sin que derive en otra rutina. No obstante, mencionar el término pornografía implica inmediatamente la consideración de conceptos como escándalo u obscenidad, que llenan la boca de leguleyos, fiscales, jueces, clérigos, obispos y otros popes. Equiparar la pornografía a la obscenidad es algo más que el juego preferido de ciertos inanes; es el deporte mayoritario al que se entregan con fervor todos los ociosos (y censores que en el mundo son). De este modo, cualquier producto «incómodo» colisiona frontalmente con las disposiciones que sobre el arte y la obscenidad (tan de moda en Estados Unidos, desde las trabas a las exposiciones del difunto Robert Mapplethorpe, David Hockney o el mismísimo Andy Warhol hasta la contumacia con que etiquetan de indecentes determinadas series *made in USA*, pasando por la facilidad con que se dispensa la letra X —jubilada por la «nueva» categoría NC-17— a filmes de Pedro Almodóvar o Peter Greenaway) emanan del Tribunal Supremo de los Estados Unidos en 1973, cuyos criterios sobre lo obsceno se infieren de tres supuestos que no nos resistimos a reproducir. A saber, que a una persona normal (¡sic! Desde hace más de dos mil años nos persigue la figura jurídica del «buen padre de familia», tan cara al derecho romano. Sigue gozando de buena salud, perennemente vivito y coleando) le provoque sentimientos libidinosos, contenga representaciones patentemente ofensivas de una conducta sexual específica y que carezca de serio valor literario, artístico, político o científico. La conclusión a extraer es palmaria. Por emplear los términos de Albert Montagu: «Legalmente en Estados Unidos obsceno es todo aquello que molesta a alguien». Y cada vez hay más gente que se molesta... Por ejemplo, si se viaja al Estado de Minnesota debe andarse con tiento. Sólo está legalmente permitida la contemplación de personas del otro sexo durante nueve (¡9!) segundos. A partir de diez la mirada deviene lasciva y se considerará acoso sexual. Imprescindible un cronómetro despertador.

Naturalmente, no se tiene en consideración lo fundamental: que es la mirada lo que convierte en obscena una obra, y no la obra en sí misma. Dicho en otras palabras, todo gira alrededor de lo que se (quiere) ve(r) y no de lo que se muestra... Insistamos una vez más: descalificar el cine pornográfico por criterios morales(istas) nos parece... En fin, mejor será ahorrar calificativos. Se puede condenar al porno por su mediocridad artística, conformismo ideológico, banalidad expositiva o falta de imaginación *tout court*, por ser aburrido o reiterativo... Pero existe la costumbre —manía más bien— de pontificar sobre el sexo marcando primero un fuerte distanciamiento al respecto. Al fin y al cabo se toca uno de los temas más sensibles (el sexo lo es y mucho) de nuestra sociedad. Desde que el homo aparenta ser sapiens, el sexo ha sido ritual y reiterativamente escondido; lo que empezó como protección ha desembocado en pura y simple ocultación, y cuanto tiene que ver con su esfera

recibe la catalogación de íntimo. A partir de ahí es lógico que el escándalo estalle al ser mostrado lo que otros encubren y disimulan. Pero se olvida que se exhibe únicamente a quienes pagando religiosamente acceden a contemplarlo. Y si el cine ya de por sí es el paraíso del voyeur, que puede mirar con la más completa impunidad, en el cine de sexo se ha magnificado y exagerado sobre la perversidad de tales conductas. ¿Es realmente condenable? Claro que no, empezando por el hecho de que un espectador no espía ninguna privacidad, sino un espectáculo público, y terminando por recordar que «el ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve» (Antonio Machado). Y tercia Lacan: «La mirada es la erección del ojo». ¿Debemos aún, a estas alturas del milenio, reivindicar el placer de mirar? Ojos pecadores, que convierten en mirón al director de cine y al espectador en fisgón al cuadrado. Ya lo dice el refrán, es la vista la que trabaja. Y en ocasiones a destajo. Tanto que en *El hombre con rayos X en los ojos* (*The Man with X Ray Eyes*, Roger Corman, 1963) la conciencia reconcomida de Ray Milland le lleva a extirparse sus «penetrantes» órganos visuales, alicaído acaso no tanto por su pecado como por la frustración, tan común en el cine y más en el erótico, de ver pero no tocar.

En cambio, *Une sale histoire* (Jean Eustache, 1977) brinda una visión desculpabilizada del acto de mirar lo que está vedado. En este filme, que fluctúa entre las reglas del documental y la «realidad» de la ficción, se escenifica una doble historia y un único texto. Mientras Jean-Noël Picq narra una experiencia de voyeurismo en los urinarios de un café parisino a propósito de un agujero que permite atisbar otro orificio (el sexo femenino) en una posición insostenible (los cabellos se le mojan de orina) ante un público mayoritariamente femenino, el actor Michel Lonsdale retranscribe a su vez —confrontándolo— el texto/experiencia de Picq. El placer del texto, de la narración, prevalece en esta ácida reflexión sobre la diferencia de sexos, el deseo masculino, las costumbres amorosas, la pulsión escópica que cabe leerse como una neta prolongación de *La maman et la putain* (Jean Eustache, 1973), impecable e implacable radiografía de una pareja de tres. ¿Tratado de la abyección? *Chi lo sa...* Como decía el Jean-Pierre Léaud de este filme, Eustache ilustra una contundente rúbrica: «hablar con las palabras de los otros es mi deseo».

Pero si la mirada a la intimidad ajena puede ser turbadora, aún más excitante (¿perversa?) devendrá la pirueta de mirar al que mira lo que mira una cámara. El objetivo del fotógrafo que desprecia cualquier perspectiva para adoptar sólo la suya es sujeto principal de *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1959), una de las más demoledoras y perturbadoras reflexiones sobre la escotofilia, el estatuto del mirón y la importancia del punto de vista, como bien resalta el perfil de Pamela Green, la modelo con un lado de la cara perfecto y el otro destruido. Y para espíar a conciencia, nada mejor que una cámara de televisión, protagonista de tantos *reality shows* del tipo Objetivo indiscreto, donde los espectadores se cuentan por millones. Un espectáculo televisivo denunciado amargamente en *La muerte en directo* (*La Mort en direct*, Bertrand Tavernier, 1979) o, con mucho jabón y pompa,

en *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993). Y no obstante... la mayor satisfacción del fisgón es la soledad, la intimidad a la hora de fruir su ejercicio, contemplar lo que otros no pueden, lo que está vetado a los demás. Como señalaba arteramente Fritz Lang en *Los crímenes del doctor Mabuse* (*Die Tausend Augen der Dr. Mabuse*, 1960), el poder no es otra cosa que verlo todo, estar en todas partes, cual premonición de un omnisciente Silvio Berlusconi (o Juan Villalonga). Y en idéntico sentido —con resultados opuestos— anotar el sarcástico apunte de Wim Wenders en *El amigo americano* (*Der amerikanische Freund*, 1977), donde el crimen es registrado por una cámara, mudo testigo que no delatará los hechos pues nadie (excepto el espectador) contempla cuanto muestra. E incluso, gracias a un pedestre artilugio, sería posible visualizar lo más íntimo del alma, el pensamiento, como se pretende en *Hasta el fin del mundo* (*Until the End of the World*, Wim Wenders, 1991), aunque por lo común los fines son más prosaicos y es la pulsión sexual la que agita al mirón, como demuestra William Baldwin, babosero émulo mabusiano de estar por el inmueble en *Acosada* (*Sliver*, Phillip Noyce, 1993), disfrutando del espectáculo de Sharon Stone masturbándose bajo la ducha, una visión que estimula la imaginación de cualquier propietario de fincas, sean rústicas o urbanas. Con todo, es más arrebatador visitar un tema de tamaño calibre desde el prisma pornográfico, como prueban los tres hermosos capítulos de *The Tower* (Pierre Woodman, 1995). Y, en fin, llegando a este punto, no nos estamos de constatar que el presupuesto teórico de cine-ojo propuesto por Dziga Vertov ha acabado derivando en un cine-de-culo gloriosamente exaltado por las robustas ficciones de Tinto Brass o los pornográficamente considerados vídeos de John Stagliano.

Ver, mirar, observar, contemplar, aprehender, percibir, examinar, ojear, divisar... Está fuera de cualquier duda: de todos los posibles, es el impacto visual el que más nos conmociona (algo que los directivos de las compañías de publicidad tienen bien asumido). Entre las imágenes que más duelen al mirarlas, siempre toparemos con las que documentan agresiones oculares. Algunos ejemplos tan dispares como concluyentes refuerzan nuestras palabras: el ojo cercenado por una navaja de afeitar de *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*, Luis Buñuel, 1929); la brutal enucleación, estaca(z) mediante, sustanciada en *Nueva York bajo el terror de los zombis* (*Zombi 2*, Lucio Fulci, 1979); los prismáticos idénticos a los que encontramos ante los monumentos pero que perforan los ojos y acaban con la vida de una muchacha en *Los horrores del museo negro* (*Horrors of the Black Museum*, Arthur Crabtree, 1959); o el tormento ocular a que es sometida Cristina Marsillach (esa hilera de alfileres que le impide cerrar los ojos) en *Opera* (Dario Argento, 1987). Pero no maltratemos un órgano tan delicado con imágenes de shock. Y debemos reconocer que la mirada con que apreciamos un desnudo en pantalla debería inquietar mucho menos que las cotidianas informaciones televisivas sobre las guerras, aunque estemos más inmunizados respecto a la violencia que frente al goce de nuestro propio cuerpo. Es, pues, de cajón que en el cine de (o con) sexo, aún más que en otros estadios

cinematográficos, es importantísima la voluntad de mirar, de ver y explorar otros cuerpos, de descubrir el funcionamiento de otros cuerpos en relación a nuestras propias necesidades sexuales.

2. EMBRIDAR EL SEXO: LA CENSURA

Si el placer de mirar es el agradable fruto de una libertad que debería ser universalmente comprendida y aplicada, cuando lo enfocamos hacia el sexo comprobamos que las distancias entre la teoría y la práctica pueden llegar a ser siderales. Por multitud de factores —aunque la imposición de una (y sólo una) determinada moral sea el más importante—, en todas partes, durante todos los tiempos, se ha ejercido un control para encarrilar la creación artística. Un control omnímodo capaz de cortar, cambiar, prohibir, manipular no sólo una obra terminada, sino también cualquier proyecto a partir de una parafernalia cuanto más embarullada mejor de reglamentos, instancias administrativas, sanciones, permisos y autorizaciones, órganos judiciales vinculados a la administración y otros etcéteras que permitirán determinar cómo el erotismo se inscribe en el campo de lo ideológico (a menudo, maldito el interés que tiene el erotismo en ideologizarse). La censura se apoya en este cuerpo jurídico que reviste una apariencia legal suficientemente sutil como para intentar justificar lo injustificable: mutilar —o anular— la creación. La censura siempre será arbitraria, en tanto que siempre impondrá su fuerza, teñida de particulares «razones», «dialogantes» en el mejor de los casos. No en vano, tanto los censores como los verdugos —en los dos gremios hay excepciones— buscan siempre el secreto y el anonimato. Un *statu quo* que resulta fácilmente comprensible en aquellos países gobernados por una dictadura, pero que es más difícil de justificar en las democracias parlamentarias. Y sin embargo la censura se mueve en ellas con una gran tranquilidad. Es muy instructivo observar el caso de Estados Unidos, con una gran tradición en la materia, pues las oscilaciones en la censura norteamericana han influido decisivamente no sólo en las producciones propias —dato ya de por sí cuantitativa y cualitativamente trascendente—, sino también en cuanto se ha rodado en el resto del planeta.

La historia del cine es la historia de la censura, escrita también a partir de sus imágenes prohibidas, y es que no debemos olvidar, como bien recuerda Gérard Lenne, que «la censura (su historia) deviene parte integrante de la creación» (Lenne, 1978, pág. 208). Mas la censura no es una, sino una y trina, como atinadamente ha escrito Christian Metz: «Frecuentemente, la mutilación de los contenidos de los filmes es pura y simple obra de la censura política; o también de la censura de las “indecencias”, es decir, de la censura propiamente dicha. Todavía más

frecuentemente es obra de la censura comercial: autocensura de la producción teniendo en cuenta las exigencias de la rentabilidad; por consiguiente, verdadera y auténtica censura económica. Tiene en común con las otras el hecho de ser una censura a través de las instituciones, y el término de “censura institucional” podría servir para abarcar ambas de forma adecuada. (Si la segunda es una autocensura, simplemente lo es porque la institución que censura y la censurada se confunden de forma provisional: por ejemplo, basta ver el Código Hays). [...] Por lo que se refiere a la tercera censura, la censura ideológica o moral (es decir, inmoral), ya no parte de las instituciones, sino de la interiorización abusiva de las instituciones por parte de algunos cineastas que, de una vez por todas, no tratan (o no han tratado jamás) de sustraerse al restringido círculo de lo decible recomendado para la pantalla.

Estas tres censuras, según el exacto nivel en que intervienen en el proceso que lleva a la idea del filme, se disponen según una progresión “natural” y de gran eficacia restrictiva: la censura propiamente dicha mutila la difusión; la censura económica la producción y la ideológica la invención» (Metz, 1971, págs. 43-44).

Si bien, como ya se ha razonado anteriormente, puede decirse que la historia del cine puede sustanciarse a partir de la historia de su censura, ello no es completamente cierto, pues los primeros pasos del cinematógrafo fueron tan tímidos que no despertaron recelos de matriz represiva, pese a las exploraciones eróticas de corte —y confección— de algunos filmes pioneros —eso sí, de muy reducido metraje—. Se comprende así que *The Kiss* levantara ampollas y hasta concitara debates —más bien unívocas diatribas— en los periódicos, pero sin otras consecuencias de mayor alcance que un incremento de publicidad para su exhibición. Sin embargo, la situación variará rápidamente cuando las producciones devienen un espectáculo popular, con una nutrida asistencia de público propiciada por los módicos precios. La época de los legendarios nickelodeones había llegado, y se hacía preciso «controlar» los «dislates» proyectados en pantalla. La primera «beneficiada» con ajenas intrusiones manipuladoras fue *La danza de la serpiente* (*Annabelle's Serpentine dance*, William Kennedy Laurie Dickson, 1894), que al ser degustada de forma «universal» por los ciudadanos facilitó, junto a otros títulos menos aireados, tanto la creación del primer comité de censura en Chicago (1907) como su campo de trabajo. Su éxito avivó la facturación de diversas «serpentinatas» a la busca de fácil dinero y confusión de historiadores, protagonizadas por la bailarina Fátima, y en 1897 por Loie Fuller *herself*. A Annabelle Moore, o su hermana, al decir de algunos tratadistas, que tampoco enseñaba nada del otro mundo, se le protegieron algunas zonas sensibles con unas vistosas franjas horizontales —carcelarias rejas— que, airoso, cruzaban la pantalla, sugiriendo de hecho, en su obsesión por tapar, una desnudez que estaba muy lejos de materializarse.^[14] Una práctica que con tecnología digital punta ha seguido ejerciéndose activamente hasta muy recientes fechas en Japón.

Como no podía ser de otro modo, Estados Unidos fue el abanderado en relación al discutido tema de la libertad de expresión, a partir concretamente del debate jurídico

que en la historia de su censura cinematográfica (todas se parecen, y su ejemplo es aplicable también a otros países en traslaciones más o menos apócrifas o libérrimas) se orienta hacia la protección —o no— que la Primera y la Catorceava Enmiendas del *Bill of Rights*, la Constitución norteamericana de 1791, puede otorgar a la expresión cinematográfica. Su articulado parece terminante:

Primera Enmienda: El congreso no aprobará ninguna ley para establecer una religión, o para prohibir su libre práctica, o para limitar la libertad de palabra o de la prensa.

Catorceava Enmienda: Ningún Estado promulgará o hará efectiva una ley que restrinja los privilegios o inmunidades de los ciudadanos de los Estados Unidos; ni tampoco un Estado privará a una persona de la vida, la libertad o la propiedad, sin un proceso de acuerdo con la ley.

Sobre el papel, la ley despliega su contenido sobre los medios de expresión conocidos cuando fue redactada. La disputa sobre si debía amparar o no al cine pivotará sobre si éste es o no arte, un tema escurridizo y, evidentemente, bien poco jurídico. Fue una distribuidora, la Mutual Film Corp. de Harry E. Aitken, la que forzó el primer pleito relevante, al topar con la censura del Estado de Ohio. Mosqueados por el hecho de que en otros Estados se exhibían sus producciones sin problemas, intentaron forzar una solución abierta en el Tribunal Supremo. El resultado dio pie, en 1915, al casi mítico fallo del juez Joseph McKenna, y puede asimilarse a una derrota de la libertad de expresión y un sutil ejercicio de funambulismo jurídico y moral. Si se hubiera reconocido un valor únicamente mercantil a las películas, su distribución debería haberse permitido, pues no se puede impedir el libre comercio entre los distintos Estados miembros de la Unión. Si por el contrario se asumiera la categoría artística de las películas, también habría sido de cajón autorizar su exhibición. Sin embargo, reconociendo lo que le interesa de cada argumento y desechando chocarreramente el resto, el letrado logró sus muy morales objetivos en un impecable —e implacable— ejercicio jurisprudencial que reproducimos literalmente, desnudo de más comentarios: «No puede ignorarse que la exhibición de películas es un negocio puro y simple, originado y conducido para obtener beneficios, como otros espectáculos, no para ser contemplado, ni contemplado por la constitución de Ohio, creemos, como parte de la prensa del país o como órganos de opinión pública. Son meras representaciones de hechos, de ideas y sentimientos públicos y conocidos, sin duda vividos, útiles y distraídos, pero como hemos dicho, capaces de producir daño, especialmente en razón de su atractivo y modo de exhibición» (Gubern, 1981, pág. 43).

A la sombra de tan pregnante jurisprudencia, los comités de censura proliferarán pronto en casi todos los Estados. En 1921 ya se habían instalado en 36 de ellos

funcionando a pleno rendimiento. Y si no que se lo pregunten —entre muchos otros— a Erich Von Stroheim. Un cineasta que acaparó el triste récord de concitar contra él a todas las censuras. Sus caprichos, a veces puro despilfarro, llevaron a los productores a cansarse de su barroca sensibilidad, mientras sus imágenes provocaban las fobias y pataletas no sólo de bienpensantes espectadores, sino incluso de departamentos gubernamentales. Su mirada, siempre esquinada, le permitió extraer todo el morbo a historias clásicas como *La viuda alegre* (*The Merry Widow*, 1925), con un Danilo (John Gilbert) impagable (a Ernst Lubitsch ya le habría gustado mejorarlo, pero le tocó lidiar a Maurice Chevalier y, claro, así no hay manera) seduciendo a una viuda (Mae Murray) que no le va a la zaga. Sin olvidar *Avaricia* (*Greed*, 1923), *Esposas frívolas* (*Foolish Wives*, 1922) —la historia de una pesadilla, tanto argumental como por el incremento disparado de los costes de producción, uno de sus filmes más mutilados por su directa confrontación, disoluta y disipada al decir de los de siempre, con la moralidad dominante— o, en fin, *La reina Kelly* (*The Queen Kelly*, 1926), filme inacabado que supuso su canto de cisne en un Hollywood que, aborreciéndole, se tomó al pie de la letra que era un hombre al que apetecía odiar. No hay obra del director sin su correspondiente escandalera, aunque una de las más sonoras correspondió a la refinada (o desenfrenada, para otros) orgía de *La marcha nupcial* (*The Wedding March*, 1928).^[15] Incomprendido y genial, solo (y único) en Hollywood —cuando Billy Wilder le dijo que se había adelantado diez años a su época (luego rectificó a cincuenta en lo concerniente a fetichismo de pies y lencería), él le replicó: ¡veinte!—, la obra de Erich Von Stroheim se erige como una de las más fascinantes y perfectas —a pesar de las mutilaciones— del cine silente, a la vez que le convirtió en paradigma del creador instigado, maltratado y acorralado en todos los frentes de la censura: ideológica, moral, institucional... y del capital, marginado y perseguido hasta el fin de sus días.^[16]

La trayectoria cinematográfica de Erich Von Stroheim tiene su correlato en el ambiente del Hollywood de aquellos ¿locos? años veinte. Una época generosa en escándalos, orgías, consumo de drogas, turbios *affaires*, oscuras muertes, promiscuidad galopante y con la ley seca en plena efervescencia. Sucesos como la «fiesta» que en 1921 le arrebató la fama y le costó su carrera a Roscoe (Fatty) Arbuckle, por mucho que al final se demostrara su inocencia,^[17] el proceloso asesinato del director William Desmond Taylor en 1922, la extraña muerte del realizador Thomas H. Ince en 1924 (al parecer, William Randolph Hearst sorprendió en una fiesta en su yate a Charles Chaplin en indelicada postura con su amante Marion Davis, y en el forcejeo una bala perdida segó la vida del cineasta), el óbito por sobredosis de morfina del actor Wallace Reid, la polvareda levantada de 1924 a 1927 por las ariscas relaciones entre Charles Chaplin y la lolitesca Lita Grey, eso sí, al final matrimoniales —terminadas en divorcio—, desenlace compartido por la cinematográficamente «ingenua» Mary Pickford y que generó un shock en sus admiradores, incapaces de separar a la actriz de sus inocentes personajes... Sin

olvidar las alegres noches y mejores madrugadas de Clara Bow, prototipo de chica desinhibida —y pionera del desnudo en *Hula* (Victor Fleming, 1927)—, que se ufanaba de tener más amantes (56, para ser exactos) que películas. Y todo eso entre los famosos. Una marabunta de rugientes *starlettes* intentaba trepar y hacer carrera acostándose sin reparos con cuantos pudieran darles el «empujón» que las lanzaría al estrellato, con el obvio resultado de un aluvión de abortos clandestinos... pero no tanto.^[17a] Había que (im)poner orden y virtud a todos los pecadores y era patente la prioridad de unir en la mente del público a la realidad con la ficción. Además —no lo olvidemos— cada Estado, en ocasiones cada ciudad, disponía de su propio consejo de censura. Era urgente adecentar Hollywood y no encontrar trabas en la distribución de las películas. Para evitar la amenaza de una censura impuesta, de corte legal y burocrático, decidieron adelantarse y proponer la autorregulación, es decir, la autocensura, anticipándose a cualquier posible acción ejecutiva o judicial. De este modo, en 1921, los productores, agrupados en la recientemente creada MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America), remiten una carta a William Harrison Hays con la idea de proponerle la presidencia de su organización. Este eminente funcionario de la administración del presidente Warren Harding recibió la estimable remuneración de 100.000 dólares por año para poner rectos y en vereda tanto a las películas como a sus hacedores. El personaje era un caudal de vetustas virtudes por encima de toda sospecha. Feligrés de la iglesia presbiteriana, abogado de pro, afiliado a cuanta asociación detentara alguna parcela de poder, militó en el partido republicano y llegó a director general de Correos en 1921, siendo masón, rotario, kiwaniano, caballero de Pitias. Allá por donde fue cosechó prebendas y repartió —recibiendo también— sobornos, creando una tupida red —o telaraña— de morales complicidades, mutuos favores y férrea censura. Hasta 1929 se dedicó a componer sus relaciones, a buscar protegidos y amarrar protectores, a hacerse, en fin, con todos los hilos, siendo una de sus más intuitivas medidas el exigir a Betty Boop la eliminación de su célebre liga. Era perentorio implantar una nueva moral sexual y política, no en vano entre 1930 y 1933 proliferaron los filmes con presencia de divorcios, adulterios o prostitución. A partir de 1934, los miembros de la Oficina Hays se emplearon a pleno rendimiento. Cuando tuvo bien agarradas las bridas —sólo entonces— prohibió la primera redacción de un código inquisitorial, escrito a cuatro manos entre el jesuíta Daniel Lord y el periodista y editor Martin Quigley, director del influyente rotativo Motion Picture Herald y que se pasó la vida reivindicando la paternidad del Código de Conducta Cinematográfica (mejor dicho, que se le reconociera su participación en el mismo). Como indica Gregory D. Black en su detallado estudio, «es prácticamente seguro que Quigley aportó muchas ideas incorporadas al Código, pero el que lo escribió fue Lord».(Black, 1998, pág. 53).

No obstante, fue Hays quien ideó todo tipo de fórmulas para someter a los productores de Hollywood a sus dictados, obcecado por ser considerado el «zar del cine», sin dudar en plegarse para ello a las intimidaciones de los grupos de presión,

como la Legión Católica de la Decencia, y fue él quien cardó toda la fama (enmarquemos su reacción cuando Quigley le enseñó la versión de Lord: «Casi se me salieron los ojos de las órbitas cuando lo leí. Era exactamente lo que buscaba». Pensamiento [¿?] expuesto en *The Memoirs of Will H. Hays*, de Will Hays [Garden City, Nueva York, Doubleday, 1955] y reproducido en el libro de Black). Y, pleamares de la vida, fue otro periodista, el irlandés Joseph I. Breen, que tuvo a Hays como jefe, pero a Quigley por mentor, quien se encargó de dar cumplimiento a las normas restrictivas hasta 1954 (año en que la Academia de Hollywood le agasajó con un Oscar especial por los servicios prestados). Menuda pandilla: Daniel Lord S. J. era sacerdote católico, Joseph I. Breen católico seglar, y Martin Quigley católico practicante, conservador a machamartillo y furibundo antisemita. Aun y así, su particular corpus jurídico no fue adoptado de inmediato. Hubo que negociar algún detalle —pocos— y el 31 de marzo de 1930 se aplicó su articulado pero sólo a modo de prueba. Sin embargo, los acontecimientos se precipitaron y Mae West fue uno de los «factores» que desencadenaron su implantación. Una Mae West lenguaraz y descarada que se presentaba como «la chica que una vez perdió su reputación y nunca la echó en falta», capaz de llevar la iniciativa metiendo mano a los caballeros, de majestuosa suficiencia —sus ácidas réplicas son legendarias—. Dinamitó las convenciones de Hollywood y lo pagó con su despido de la Paramount en 1938. Antes tuvo oportunidad de abrir su temible escaparate —físico y verbal— en filmes como *Lady Lou* (*She Done Him Wrong*, Lowell Sherman, 1933) o *No soy ningún ángel* (*I'm no Angel*, Wesley Ruggles, 1933), Tampoco desaprovechó la ocasión de lucir sus dotes en *My Little Chickadee* (Edward Cline, 1940), un enfrentamiento rumboso con el confeso misógino W. C. Fields —otro especialista en afilados juegos verbales, que no florales— donde la «perversa» Mae West, entre otras menudencias, liquidaba pieles rojas con altiva displicencia. En síntesis, nadie podía oponerse sin pagarlo a la mordaza, a la sucia figura de Hays que, junto a sus no menos patibularios acólitos, redactó un libro negro, auténtico necronomicón, con más de cien víctimas censadas para «sanear» a los más promiscuos miembros de la colonia hollywoodiense, y donde el trueno de señora que fue Mae West apareció con su nombre escrito en mayúsculas. Con todo lo dicho —y más—, haciendo buena la frase de que el trabajo bien hecho no tiene fronteras y siempre triunfa, en 1934 oficializa con toda su eficacia coactiva el articulado del código, que convirtió a ese cruzado en pro de la moralidad en el cine y de paso a sus apéndices en auténticos dictadores, al disponer siempre de la última palabra a la hora de estrenar —o de cercenar, o de prohibir— todas (absolutamente todas) las películas salidas de la MPPDA, que no en vano controlaba el 70% de las salas de exhibición norteamericanas.

El código se dividía en doce apartados que contemplaban aspectos tan variopintos como el tráfico de drogas, uso de bebidas alcohólicas, asesinatos, expresiones vulgares, profanas u obscenas (incluyendo ejemplos), sentimientos nacionales y respeto a las banderas, títulos de películas, reverencia a los ministros del culto o

celebraciones religiosas y, en fin, temas repelentes como ejecuciones, torturas, brutalidad, esclavitud y... operaciones quirúrgicas.

Tras un prólogo que ensalza el «carácter sagrado de la institución del matrimonio y del hogar», Hays y sus mariachis entran a saco:

1. El adulterio no debe ser tratado explícitamente, ni justificado, ni presentado bajo un ángulo atractivo.
2. Escenas de pasión. No hay que introducirlas si no son absolutamente esenciales en la intriga. No se mostrarán besos, abrazos demasiado apasionados, poses o gestos sugestivos.
3. La seducción, la violación. No deben mostrarse nunca de forma explícita. No son temas a tratar en las comedias.
4. Las perversiones sexuales, sobreentendidas o no, están prohibidas.
5. La trata de blancas. Nunca se hablará de eso.
6. La miscegenación (relaciones sexuales entre individuos de razas diferentes) está prohibida.
7. órganos sexuales de niños. No se enseñarán nunca.
8. Escenas de cama. No se mostrarán nunca. Ni de hecho ni en silueta.
9. La higiene sexual y las enfermedades venéreas no son temas de representación cinematográfica.

Y el capítulo octavo, referido al vestuario, estipula:

1. El desnudo integral. En ningún caso se admite. La prohibición sanciona el desnudo de hecho, en silueta, y toda visión licenciosa de una persona desnuda por otros personajes del filme.
2. Desvestimiento / quitarse la ropa. Se debe evitar si no es indispensable en la intriga.
3. Las exhibiciones indecentes y ordinarias se prohíben. Igualmente enseñar el ombligo.
4. Los vestidos de baile que permitan exhibiciones indecentes o movimientos inconvenientes están prohibidos.^[18]

Y la ley —esta ley— se ejecutó. Durante veintidós años, desde 1934 hasta 1956,

se apagó la luz y pocos se movieron ante la amenaza de depuración. Por si no fuera suficiente, el irascible senador republicano Joseph McCarthy y su equipo de cazafantasmas comunistas promovieron las actividades del House Un-American Activities Committee (Comité de Actividades Antiamericanas) —donde despuntaba un tan joven como ya ambicioso letrado llamado Richard Nixon— y se aprovecharon del código en su tristemente célebre «caza de brujas» entre 1947 y 1952 para asolar aún más al ya desportillado Hollywood y convertirlo en su privilegiada caja de resonancia, amén de sumir al país en un estado de paranoia pura y dura. Un «mérito» sí les debemos reconocer: hasta entonces, numerosos cineastas europeos habían trabajado en Estados Unidos y ellos lograron que muchos norteamericanos emigraran a Europa (alguno educadamente empujado) para respirar aires menos emponzoñados. Como todos los que presumen de puros, limpios y virtuosos, Hays arruinó su carrera al ser acusado de corrupción y murió al poco tiempo víctima de una indelicada cirrosis hepática. Y es que no deja de ser un grave error atacar al ejército acusando al mismísimo general Marshall de filocomunista, muestra palmaria de que una parte de su sesera estaba de vacaciones y razón primera y última de que debiera envainarse el *statu quo* hasta la empuñadura.

3. LA INQUISICIÓN MUERE, SI MUERE, DE PURA VEJEZ

Veintidós años de censura a todo ritmo, sexual, moral, política, tenían que generar efectos de rechazo y cuestionamiento... Eran demasiado, aunque al cardenal Francis Spellman debieron saberle a poco, a tenor de la que lió al calificar como «una ocasión de pecado» a *Baby Doll* (*Baby Doll*, Elia Kazan, 1956). Ni corto ni perezoso, Otto Preminger, productor y director, es el primero en atreverse a estrenar películas sin la estampilla de la Production Code Authority (PCA), categoría instaurada en 1934, además de negarse a realizar cortes. Así, en *The Moon is Blue* (1953), que tuvo sus más y sus menos con la censura, especialmente por el uso (¡oh, cielos!) de la palabra «virgen» aplicada a una señorita; en *Carmen Jones* (*Carmen Jones*, 1954) osa trabajar con un reparto compuesto exclusivamente por actores de color (negro); en *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955) trató el tema de la adicción a la droga; en *Buenos días, tristeza* (*Bonjour, tristesse*, 1958) nos topamos con dos amantes consumando un escandaloso (?) adulterio... y no pasó nada.^[19] Algún que otro pleito, pero todas sus producciones fueron finalmente estrenadas sin problemas. Por lo tanto, si los tribunales administraban un rasero más liberal, era de cajón la necesidad de adecuar el código Hays antes de que otros cineastas siguieran el ejemplo de Preminger y desafiaran a la MPPDA, aunque Robert Aldrich sostenga otro aviso más pesimista: «La gente piensa que fue Preminger quien cambió el

código. Eso es mentira. Cambiaron los artículos del código cuando la Fox compró *Un sombrero lleno de lluvia* (*A Hatful of Rain*, Fred Zinnemann, 1957). Cambiaron los artículos sobre lenguaje indecente cuando la Warner hizo *¿Quién teme a Virginia Wolf?* (*Who's afraid of Virginia Wolf*, Mike Nichols, 1966) sin ningún temor. Cambiaron los artículos sobre sexo cuando la Metro consiguió que recalificaran *La hija de Ryan* (*Ryan's Daughter*, David Lean, 1970). Los grandes estudios, los peces gordos, pagan sus cuotas y dictan las normas». Sin entrar en la controversia (cada parte tiene razón), sí podemos certificar que en 1956 el código Hays recibe su primer *lifting*, despenalizándose materias como las drogas, la prostitución o el contacto entre razas distintas (aunque los encuentros en la tercera fase se dejen para más adelante, concretamente 1963), que explotará virtualmente en el caluroso abrazo entre Raquel Welch y Jim Brown en *Los 100 rifles* (*100 Rifles*, Tom Gries, 1969). Paralelamente era preciso ofrecer una imagen de «normalidad» en las relaciones interraciales, pero a la vez salvando los dogmas imperantes del *american way of life*. En breve, debían aparecer negritos asimilados al sistema, de «alma blanca», cantores de jazz pintados de negro... y aparecieron. El más conspicuo fue Sidney Poitier, un auténtico ángel de Machín, melifluido dechado de virtudes y puro mazapán, apolíneo protagonista de historias del jazz de *Adivina quién viene esta noche* (*Guess Who's Going to Dinner*, Stanley Kramer, 1967), ejemplar resumen de lo antedicho y de paso *cul de sac* repleto de tolerancia y buenas intenciones, portaestandarte cuasi navideño de los alegatos (humanistas) antirracistas de Hollywood. Y por si esto no fuera suficiente, Poitier —su prototipo— funcionó como (moral) reverso de la imagen del negro como animal erótico, del varón hipervirilizado. Una segunda remodelación del código se pergeña en 1961, favoreciendo la posibilidad de abordar diversas conductas sexuales tildadas de «perversas» anteriormente, sobre todo la homosexualidad, siempre que fueran «tratadas con cuidado, discreción y control». De este modo surgieron filmes tan característicos como *La calumnia* (*The Childrens Hour*, William Wyler, 1962), *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*, Otto Preminger, 1962) o *La gata negra* (*Walk on the Wild Side*, Edward Dmytryk, 1962).

La sociedad cambiaba conforme iban pasando los años y el excesivo celo de los moralistas burócratas pedía a gritos su jubilación. De hecho, en 1965 sólo cuatro Estados (Nueva York, Virginia, Maryland y Kansas) mantenían la censura previa nominalmente y un reducido número de ciudades —38— tutelaba semejante «derecho» (únicamente diez de ellas lo aplicaban) al tizeretazo.^[20] El golpe de gracia cayó ese mismo año cuando los tribunales del Estado de Nueva York declararon inconstitucional la censura, tallando su supresión. En estos años, al socaire de la situación, se ruedan películas que desatan las iras de los funcionarios coercitivos y otras ligas (in)decenas. Billy Wilder se permite el lujo de bromear (al menos lo aparenta, pues su acidez es más que seria) sobre el adulterio, la prostitución, el donjuanismo, el oportunismo, la honradez más o menos recompensada y el ombligo de Kim Novak (sabida es la manía que el benemérito Hays les tenía a los ombligos,

confundiéndolos con el femenino sexo... según contó su esposa en el juicio de divorcio) en *Bésame, tonto* (*Kiss Me, Stupid*, Billy Wilder, 1964). Y en *Los insaciables* (*The Carpetbaggers*, Edward Dmytryk, 1964), cuyo mayor aliciente reside en una Carroll Baker columpiándose desnudita de una lámpara (no se animen, tampoco se ve mucho). Para ver algo de pelo (y ya se sabe que donde hay pelo hay alegría, aunque Antonioni no sea el sátiro de Notre Dame) hay que esperar a 1966, cuando Jane Birkin y Gillian Hills retozan amigable y fugazmente ante el ojo atento del fotógrafo David Hemmings en *Blow-Up, deseo de una mañana de verano* (*Blow-up*, Michelangelo Antonioni, 1966).

El código Hays, tocado y hundido, es liquidado formalmente en 1966 tanto por motivos económicos como por una política de hechos consumados, y aunque dudamos de cuál es la causa y cuál el efecto, ahí está la insurgencia de una serie de títulos tan agrestes como montaraces. Así, el histórico *top less* de *El prestamista* (*The Pawnbroker*, Sidney Lumet, 1965) a cargo de Thelma Oliver; *¿Quién teme a Virginia Wolf?* y su batalla dialéctica entre dos parejas, sustanciada con un descarnado lenguaje que propone un demoledor retrato de la vida doméstica en la ¿feliz? América; y, en fin, la británica *Víctima* (*Victim*, Basil Dearden, 1961), tardíamente estrenada en Estados Unidos a causa de la presencia de un protagonista gay, y que costó de digerir —vamos, que se atragantó— a las altas instancias norteamericanas. Estos y otros filmes precipitaron el finiquito del código Hays y el des—manteamiento del marco jurídico. Fue en 1966 cuando el incombustible Jack Valenti, nuevo —entonces, pues aún sigue en el cargo— presidente de la MPAA, (Motion Picture Association of America), que toma el relevo de la MPPDA, quien dio luz verde a una nueva casuística ciertamente más breve y sintética y —justo es reconocerlo— menos restrictiva que la del *terminator* Hays, al ser más genérica en sus reglas/recomendaciones sobre sexo, violencia, drogas, etc. Y es el 7 de octubre de 1968 cuando se entona el definitivo responso por el PCA, al ser sustituido por un nuevo sistema de calificación. Por poner un orondo ejemplo de sus raudos frutos, desenterremos un filme como *El graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), con su «provocadora» exhibición tanto del vacío vital de la burguesía estadounidense como del físico, sobre todo el musulmen en agraz, de Anne Bancroft.

De hecho, los mandamientos de Valenti se compendian en dos:

1. Estimular la expresión artística expandiendo la libertad de creación.
2. Asegurar que la libertad que estimula al artista permanece responsable y sensible a las normas de la sociedad.

Puesto ya a interpretar el papel de defensor de la creación/campeón de la libertad de expresión, Valenti se desmelenó con unas declaraciones que no por hipócritas son menos de agradecer: «La censura es una empresa odiosa. Nos oponemos a la censura

y a la clasificación por parte de los gobiernos porque son ajenas a la tradición americana de libertad» (Gubern, 1981, pág. 243). A continuación se añade «de pasada» una exhaustiva ordenación taxonómica y censoria!; en breve, un doctorado *honoris causa* en rampante cinismo.

Afortunadamente, y aunque sea un tópico, los tiempos cambian que es una barbaridad. En 1968, las universidades norteamericanas se abarrotaron de pacifistas, flores, marihuana y teorías de Herbert Marcuse —Berkeley a la cabeza—, greñudos y airados insumisos contra la guerra de Vietnam, solidarios con la primavera de París y su florido mes de mayo, primeros turistas místicos a la India o Nepal, *hippies* ingenuos pero incordiantes —y mucho—, espectadores desconcertados de la revolución cultural china. Y también, no lo olvidemos, en las alcantarillas del sistema los panteras negras empezaban a convertirse en algo más que una beligerante pandilla de barrio. En semejante magma revolucionario, las ideas conservadoras fueron introducidas en la centrifugadora para ponerse al día y el presidente Lyndon B. Johnson encargó un estudio sobre la obscenidad y la pornografía a un equipo de especialistas universitarios presididos por William B. Lockhart. Dicho informe se entregó cuando la presidencia era ocupada por Richard Nixon y ante el pasmo oficial —y despiporre universal— dictaminaron que no podían colocarse trabas legales a la liberalización de la exhibición pornográfica, recomendando la derogación de la legislación federal sobre la materia y propiciando de rebote que el Presidential Report of the Commission on Obscenity and Pornography, editado como libro, se convirtiera en un inesperado best seller (a la sazón, *The Report of the Commission on Obscenity and Pornography*, Nueva York, Bantam Books, 1970), y que los sectores más carcamales hicieran oír su rechinar de sables. Para aplacarles y de paso «lavar» cualquier duda sobre su posible progresismo, Richard Nixon, en un discurso que parece escrito por el mismo sacerdote falangista que —dicen— redactaba los de Francisco Franco, esputó una de las mejores perlas (o paridas) del decenio: «La pornografía corrompe la cultura y la civilización occidental».^[21] Y no se conformó con tan poco. Logró que en 1973, la Suprema Corte estadounidense dejara sin efecto las conclusiones de la Comisión al decidir que la «cuestión de si hay una conexión directa entre la obscenidad y la conducta antisocial es inherentemente imposible de probarse».^[22]

La pataleta conservadora fue de órdago, mas la «corrupción social» se instaló en las pantallas. La ley se reformó, las películas pornográficas se estrenaron y no ocurrió nada. Las madres no salieron desesperadas clamando el fin del imperio, No aumentó el índice de violencia sexual ni el cielo se abrió para descargar divinales castigos a los pecadores. Como mucho, reseñemos que gracias a la novedad de la situación legal, una película sin ambiciones, «una chorrada divertida» —en atinada definición de Jess Franco— como *Garganta profunda* (*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972) se convirtió en un enorme éxito de taquilla, mientras el porno, encasillado en su propio espacio, lejos —¿o no tanto?— de Hollywood, empezaba su andadura particular y

organizaba su propia industria.

Pero, aunque según los santones de la MPAA la clasificación valora tanto los contenidos sexuales como la violencia desencadenada en las ficciones, Arnold Schwarzenegger, Chuck Norris, Steven Seagal o Sylvester Stallone (como simples iconos, hay más, muchísimos más) han ido estrenando sin problemas sus masacres para todos los públicos, mientras que la presencia fugaz de cuatro pelos —púbicos, de acuerdo— de Sharon Stone encendió todas las alarmas del sistema e hizo salir en misión de urgencia a todos los bomberos y apagafuegos de la derecha americana. [23] Semejante torcida en nada brasileña fue variando las «clasificaciones morales» a lo largo de los años, adecuándolas a las necesidades y/o exigencias del momento, aunque no deja de ser una ilustración de la manida frase acerca de los mismos perros con —desengañémonos— idénticos collares.

La nueva moral sexual norteamericana (no confundir con la de Rosa Luxemburg) en acción durante los años setenta favorece una serie de propuestas cinematográficas inviables con el código Hays en la diestra. Consideremos títulos como *Bob, Carol, Ted y Atice* (*Bob & Carol & Ted & Alice*, Paul Mazursky, 1969), *Klute* (*Klute*, Alan J. Pakula, 1971), *Conocimiento carnal* (*Carnal Knowledge*, Mike Nichols, 1971), *El seductor* (*The Beguiled*, Don Siegel, 1971), *Deliverance* (*Deliverance*, John Boorman, 1972), *Shampoo* (*Shampoo*, Hal Ashby, 1975) o *Buscando al señor Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*, Richard Brooks, 1977), cuyo contenido erótico respondía por su explicitud a los nuevos tiempos y a la mayor flexibilidad moral, que afectaron también —*of course*— a la representación de la violencia. Aún faltaba bastante para llegar a los excesos del gore, institucionalizados (en fin...) con *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1982), pero a Hays (y hasta a Valenti), tan honorables, seguro que no se les revolverían las tripas frente a espectáculos del jaez de *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976), o la ya citada *Deliverance*. Comentario particular merece *Frenesí* (*Frenzy*, Alfred Hitchcock, 1972), con su «perversa» conjunción de sexo y violencia, violación y estrangulación, con uno de los planos más obscenos de la historia del cine (nada insólito en el director de *Marnie, la ladrona* [*Marnie*, 1964] donde Tippi Hedren personifica las obsesiones sexuales de la mujer media americana). Obvio será constatar que es la violencia perpetrada en filmes molestos por mostrar personajes y realidades insuficientemente «positivos» la que irrita a voceros y/o politicastos como Valenti y otros censores embozados o no, mientras bendicen la auspiciada por héroes-ficcioneros de la patria como Johnny Rambo y epígonos. No por azar, semejante individuo, ex boina verde, que amanece por primera vez en *Acorralado* (*First Blood*, Ted Kotcheff, 1982), se pretende —lo pretenden— un grito surgido de la garganta de la América profunda, sintonizando perfectamente con el rearme —no sólo ideológico— de Ronald Reagan y su administración. Una era marcada por el retroceso y la restricción de las libertades (siendo la sexual la más tocada), social y cinematográficamente gris, que entronizó en las pantallas a la fuerza

bruta desarrollada en redundantes acciones letales.

No en vano —faltaría más— en 1986 se intentó corregir los «defectos» del pasado y se encargó una nueva comisión de estudio de la pornografía, The Attorney General's Commission on Pornography, presidida por el fiscal general Edwin Meese III que, bien domada y aplaudida de propina por las feministas radicales, atornilló los «libertinajes» en pro de la llamada «censura progresista» y distinguiendo entre filmes pornográficos/obscenos/violentos (los peores), sólo obscenos/ degradantes (?) y estrictamente pornográficos (nos tememos que aún por inventar...). Tamaño etiquetaje influyó sin duda en el desconcierto —y mediocridad— de la producción americana más reciente.

Un último ejemplo del pensamiento reaccionario, siempre flagelando a cuantos no le adulan —aunque no sean progresistas— con su barata demagogia, entre los variados y aprovechables a que se puede recurrir en los postreros años, tiene a Robert Dole como protagonista. La reciente cruzada moral predicada por ilustres republicanos con el punto de mira puesto en el contenido violento y erótico de determinadas películas ha sido emprendida por el mencionado líder de la mayoría republicana en el senado de Estados Unidos junto al redentorista luterano Newt Gingrich, ex presidente de la Cámara de Representantes del mismo país y una pieza de cuidado, como demuestra su programa, con más penas de muerte, menos prestaciones sociales y más gastos militares. Un dinámico dúo, recio valedor de la tradición más rancia y los valores familiares más apolillados, sustentándose en el báculo de las mayorías silenciosas, amenaza con retrotraer a los «gloriosos» tiempos del reaganismo militante, aparte de desenterrar fantasmas tan hediondos como los de William H. Hays o Joseph McCarthy, convenientemente enjabelgados para la ocasión. David Mamet lo ha expresado sin maquillajes: «Antes, el villano era el comunismo; ahora lo tenemos dentro: el pornógrafo, el permisivo, el liberal y, por añadidura, el artista». Apocalíptico y ahora mismo bastante gagá y contradiciéndose sin remedio —o interesadamente: descerraja de un tiro la violencia de *Amor a quemarropa* (*True Romance*, Tony Scott, 1993), con guión del apestado Quentin Tarantino, y bendice los estallidos testosterónicos de Sylvester Stallone y Arnold Schwarzenegger, no por casualidad conocidos republicanos—, el discurso de Dole (o de Gingrich, o de George Bush Jr. o del siguiente en la lista) es la reedición de todos los tópicos que se arrastran desde hace siglos sin que por ahora se vislumbre el final de tan polvorientos y autoritarios voceros del siempre viejo «nuevo» orden. ¿Qué pensar del señor Robert Dole cuando afirma que «hemos llegado a un punto en que nuestra cultura popular amenaza con minar nuestro carácter como nación» o cuando escupe que «Hollywood glorifica el pecado»? ¿Se ha mirado al espejo? Violento e impresentable, incapaz del más leve disimulo, pues como mucho ha llegado a admitir la necesidad de «regular» la cantidad de armas que aparecen en las pantallas cinematográficas, pero dejando rotundamente asentada su oposición a cualquier control en la libre venta de artillería (pesada y ligera). Estrelladas sus aspiraciones

presidenciales y finalmente aparcadas sus ambiciones merced a la reelección en 1996 de Bill Clinton —presidente por primera vez en 1993—, nuestro hombre, pese a ello, no tiene razones para deprimirse, ya que su contrincante político, entre escándalo (político) y escándalo (sexual), ha asumido buena parte de su programa. El puritanismo, no debe olvidarse, «no es sólo una cuestión de infierno o paraíso, sino de clases sociales, de transmisiones de herencias, de sujeción, de ley y orden. Y probablemente de vicio interno, de autorrepresión, de suciedad moral».^[23a]

Ante semejante tesitura no deberá extrañarnos que los criterios aplicados a la hora de calificar las películas dependan más de la ideología —o la falta de ella— mostrada en pantalla que de la violencia y/o sexualidad que puedan asomarse. Quien pretende estrenar «a lo grande», ha de pasar por el aro y empezar a cortar. A riesgo de resultar reiterativos, insistimos en el hecho de que ninguna de las tres entregas protagonizadas por las mutantes tortugas ninja ha sido retocada, y no será por exceso de violencia gratuita. En cambio, una película moralmente incisiva y en verdad revulsiva como *Henry, retrato de un asesino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, John McNaughton, 1988) tuvo que soportar la insultante X. Y para evitar semejante oprobio que merma las posibilidades de recaudación por la doble vía de restringir las salas de exhibición a su disposición y casi extinguir la publicidad en numerosos medios de comunicación, los autores sólo tienen dos opciones: buscar otro trabajo —u otro país— o capitular. Todo ello da lugar a un merlucero diálogo entre los censores y los cineastas reciclados en autocensores y poniendo como base el regateo a la hora de amputar la parte para salvar (es un decir) el todo. Un —otro— caso típico lo constituye *Asesinos natos* (*Natural Born Killers*, Oliver Stone, 1994), que sumó 150 cortes para poder faltar a la X. Más de la misma medicina: para aplacar las furias tijeriles, un celuloide tan insípido y poco trempat como *Acosada* se granjeó 110 cortes; hasta Stanley Kubrick recurrió a la infografía para escamotear algunas cópulas (señor, señor) en *Eyes Wide Shut* (*Eyes Wide Shut*, 1999). Si «artistas» tan reputados como Oliver Stone no paran de recibir garrotazos, en el pelotón de los menos prestigiosos, maniobrantes en la serie B, la guadaña trabaja a destajo. Un ejemplo entre muchos recae en *Orquídea salvaje* (*Wild Orchid*, Zalman King, 1990), donde numerosas escenas entre Mickey Rourke y Carré Otis acabaron en la papelera.^[24]

El holandés Paul Verhoeven, forjador de bombas sexuales, forzó la máquina con *Showgirls* (*Showgirls*, 1995) y pudo llevarse al huerto a la MGM: «Es la primera vez que una película NC-17 va a estrenarse en casi mil cines norteamericanos. La mejor distribuida hasta ahora, *Henry y June* (*Henry and June*, Philip Kaufman, 1990), sólo se vio en poco más de trescientos —concretamente en 308 pantallas—. [...] Si ahora una película NC-17 como la nuestra funciona bien, otros cineastas exigirán la misma libertad creativa y algo habremos avanzado». La solución al enigma es que ha obtenido la mayor recaudación de la historia del cine para un filme codificado NC-17, estrenado en 1388 pantallas... lo que no le ha librado de ser un fracaso comercial, amén de que el optimismo del director ya debe haberse enfriado tras el affaire *Lolita*

(*Lolita*, Adrian Lyne, 1996). Una triste frontera para una triste sociedad. Aún otro ejemplo: la MPAA prohibió el cartel de la quisquillosa —pero requetemoral— *El escándalo de Larry Flynt (The People vs. Larry Flynt)*, Milos Forman, 1996) y en España se retocaron, entre otros, los de *El declive del imperio americano (Le Declin de l'empire americain)*, Denys Arcand, 1986) o, en Madrid y por cuestión de pelos, *La mirada del otro* (Vicente Aranda, 1997).

Podemos concluir, en suma, que en todas partes cuecen habas y que la censura, en mayor o menor medida, actúa no sólo en Estados Unidos sino *urbi et orbi*.^[25] Bien contentos deben de estar los japoneses, que si bien pueden acceder a elevadas dosis incluso de pornografía en formato vídeo, han debido esperar al estreno en agosto de 1996 de *Más allá de las nubes (Par delà les nuages)*, Michelangelo Antonioni —y Wim Wenders—, 1995), para solazarse ante una pantalla pública contemplando no uno sino dos pubis con todos sus accesorios, los de Sophie Marceau y Chiara Caselli, dado que semejante paisaje les ha sido tradicionalmente vedado en revistas y películas. Según la agencia de noticias Kyod, un miembro de la Junta de Ética Cinematográfica de Japón reveló que la decisión de dejar intactas las escenas con vello púbico se tomó debido a la «moderación usada en las mismas» (así, todos tranquilos, pues no se vindica la integridad de la expresión artística). En contrapartida, el celo de los censores —los censores en celo— no decae. Para (com)probarlo, puede preguntarse a Adrián Lyne, de especialidad sus pestiños aparentemente rompedores —pura bisutería cinematográfica—, por *Lolita*, apostando por la gráfica literalidad allí donde Stanley Kubrick (*Lolita [Lolita]*, 1962) recurría a la metáfora —lo cual no invalida su categoría de mayúsculo bodrio *tout court*— y recibiendo como «premio» la presión extirpadora de la MPAA, pues la paidofilia no se toca en el cine y menos en el de Estados Unidos. Coincidimos en que se debe respetar a los menores, pero no mostrar, no sugerir, no pensar... tampoco lleva a ninguna parte, a no ser a la obsesión. Como escribe Vicente Verdú, «todo depende, en fin, del concepto en que se tenga la sexualidad. A poco que se la estime propicia al vicio, muy contigua a las abyecciones de la naturaleza y máximo objeto, por tanto, de la vigilancia, cualquier comportamiento no convencional despertará a la policía. A la policía de las almas y a la de las comisarías. Por el contrario, si se contempla al sexo sin los prejuicios de la tribalidad o incluso del imperio burgués, inmediatamente su idea se libera de viejas amarras y no viene a ser otra cosa que una saludable señal de amor, de recreo o de vitalidad».^[26] Gracias al cielo la obra impresa de Nabokov se sigue vendiendo bien.

Los años vuelan y la permisividad, comparada con el control desplegado no hace tanto tiempo, permite la exhibición de secuencias inimaginables no ya para Hays, sino incluso para Nixon. Sin embargo, ello no presupone que la censura haya desaparecido. La MPAA siempre con Valenti a la cabeza, sigue ahí, dispuesta a marcar los límites de la libertad y el decoro. ¿Qué puede esperarse de un sistema que sólo admite la palabra *fuck* como simple exclamación, jamás dotada de su

connotación sexual, y de un cenutrio que en su día le redactaba los discursos a Lyndon B. Johnson? Que un filme pueda ser silenciado o calificado NC-17 por una sobredosis de imprecativos *fucks* deja bien a las claras (o al desnudo) que, pese a lo que pueda proclamar Valenti, la guía de la MPAA nunca ha dejado de ser, en definitiva, un manual para uso de censores.

Una de sus últimas actuaciones ha consistido en la prohibición en Estados Unidos de *Crash* (*Crash*, David Cronenberg, 1997), una película «marcada», pues también ha debido soportar unos contundentes capones de la censura británica, que soltándose el pelo la definió de «asquerosa y sadomasoquista». Un filme como éste pone las cosas en su sitio, certifica que las tragaderas no son tan inatascables como se manifiesta y que bajo la máscara (o disfraz) de probo funcionario, el censor sigue ahí, cobrando honradamente su salario. Ser tolerante, comprensivo, de talante abierto y poco autoritario está bien visto y sigue representando un oneroso negocio, y mientras lo sea continuaremos disfrutando de los actuales márgenes de libertad, aunque de vez en cuando sea preciso recordar que hay cosas que no se hacen y cosas que no se tocan. Entonces hay garrotazo (muy educado, sí, pero duele igual), pero ello no debe ser obstáculo para refocilarnos en el buen momento que atraviesa la libertad de expresión pese a todos los corsés evocados. Y encima España sigue siendo diferente —para mejor, ¿quién lo habría dicho hace veinticinco años?—, pues la bondad de su legislación es aplaudida y envidiada por buena parte del resto del planeta. Hasta podemos reírnos de los ingleses, que han censurado *La vida de Brian* (*The Life of Brian*, Terry Jones, 1979) por blasfema: ¿cuánto tiempo tardarán en anunciarnos que ha llegado la hora de la despedida y cierre?



Laura Antonelli en *Malicia* (1973)

III. Cien años de cine

1. Y LA CARNE SE HIZO CINE

Un siglo de existencia ha permitido al cine la creación —y acumulación— de ingentes cantidades de imágenes. Las hay de todos los tipos, para todos los paladares y en todos los formatos —su madurez, como la de nuestra sociedad, está aún por demostrarse—, siendo bien pocos los momentos, los sueños y hasta los desvaríos que no han merecido su atención. A cien años vista nos hemos acostumbrado a su presencia y ojeamos desde nuestro digitalizado presente los primeros pasos del cine en silente blanco y negro como si de un período oscuro y muy lejano se tratara.

A medida que avanzaban los años, el territorio del desnudo se iba ensanchando y los subterfugios se multiplicaban. El recurso a la antigüedad a veces bíblica, más decadente en ocasiones, con sus túnicas y sus pecados, sus sedas y sus transparencias, facilitó un exótico historicismo con proliferación de baños y chapuzones más o menos espumosos, más o menos higienistas, y fue el caldo de cultivo ideal para dar carta cabal a esa paciente labor de topo, enseñando (al que no y también al que sí sabe) cada vez más, sugiriendo cada vez mejor. Un ejemplo engloba a todos los posibles: *Casanova* (*Casanova*, Alexander Volkoff, 1927). Parada y fonda merecen las actrices —y películas— salidas de Estados Unidos, desde la Theda Bara de *Cleopatra* (J. Gordon Edwards, 1917) a la Louise Brooks de *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, G. W. Pabst, 1928). Incluso un puritano como Cecil B. DeMille no se resistió a agregar un plus de morbo al martirio de vírgenes (presumiblemente) cristianas, condenando a la rubia Elissa Landi, desnudita aunque estratégicamente tapada, a sufrir el ataque de un lascivo orangután, o atadita con cadenas y guirnaldas —el *quid* de la estrategia— a un poste cabezón en *El signo de la cruz* (*The Sign of the Cross*, 1932), aunque la imagen más recordada sea la de Claudette Colbert, más maliciosa que depravada, sumergida en un baño pretendidamente pagano y protoimperial.^[27]

1930 será un año de grandes cambios. Marlene Dietrich, de la mano de Josef Von Sternberg, encarna a Lola-Lola, la cabaretera que destruirá la carrera de un respetable profesor en *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1930), luciendo sombrero de copa y piernas largas —algo sobrada de pantorrillas—. Ya en Estados Unidos, con la

dentadura y el cuerpo remozados, la Dietrich, siempre una seductora ambivalente (atrae a ellos y ellas) protagonizó aún más provocaciones. Entre otras, su aparición vestida de gorila y su desprendimiento del disfraz en *La venus rubia* (*Blonde Venus*, 1932) o sus intervenciones en *Marruecos* (*Morocco*, 1930), desde el beso que en el cabaret le da a una espectadora —escena saludada como una de las primeras muestras sáficas en un filme comercial—, hasta su final caminando descalza por la arena de un desierto que le quemaba menos que su deseo, en pos de Gary Cooper, su aguerrido legionario. Un desenlace tórrido que contrasta con el de *El demonio y la carne* (*The Devil and the Flesh*, Clarence Brown, 1927), donde Greta Garbo, adúltera pecadora, muere ahogada entre bloques de hielo. Una Garbo que, frente al modelo propagado por la Dietrich, hembra mantis, supone la encarnación de la inaccesibilidad femenina, por ende más deseada.

Con Hollywood a sus pies —y bien pisoteado—, el código Hays se empleó a fondo durante toda la década de los cuarenta y su inspirador se convirtió en una especie de sátrapa que recibía y repartía favores a sus amigos y descabezaba cualquier asomo de «libertinaje». Por todo ello, los años cuarenta son un período triste para el erotismo, que permanece casi siempre larvado, reemplazado —mejor diríamos escondido— en diálogos más o menos enjundiosos, como reseñan tantos y tantos *filmes noirs* que entronizaron a señoras/vampiresas que devoraban a los varones sin atisbos de epidérmica exhibición, de Barbara Stanwyck a Gloria Grahame, de Jane Greer a Joan Bennett. Pese a todo no desapareció por completo, refugiado en los musicales, en las simétricas cascadas de coristas de Busby Berkeley o en los sugestivos movimientos de Carmen Miranda, Lupe Vélez, Eleanor Powell o Cyd Charisse, y ahí está la divinizada personalidad de Rita Hayworth para ratificarlo. No obstante, debemos añadir que su éxito como mito erótico (fue la *pin up* predilecta de los soldados al alimón con Betty Grable) se debió en buena medida al aliento adrenalínico que cada poro de su piel supuraba por bien vestido que estuviera. Recordemos, por ejemplo, que en *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946), en su celebrado *striptease*, no va más allá de dejar asomar un poco de pierna por el escote y quitarse un guante. Pero ¡cómo se lo quitó! Fue el fogonazo que iluminó tanta oscura mediocridad. En otro orden —y género— una obra maestra: *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946), un western pero sobre todo un melodrama de restallante pasión marcado por el fiero deseo. Un filme que vio cómo se le censuraban escenas enteras —de la violación al baile— por mor de la furia que transmitían las imágenes, una furia sublimada en el celeberrimo final, donde ambos protagonistas, Gregory Peck y Jennifer Jones, se disparan y se aman, arrastrándose por la polvorienta montaña bañados en sangre y sudor.^[28]

Es una frase hecha afirmar que los hombres pasan y su obra permanece (al menos por una temporada), y William H. Hays no fue una excepción a tamaña norma. Empantanado en sus trapicheos, 1946 fue el año de su forzado retiro, aunque su herencia en forma de código hermenéutico se mantuvo robusta y cebada durante

bastantes —muchos— años más. Y como las desgracias no suelen venir solas, su articulado se reveló como un instrumento confeccionado a la medida de los cazadores de brujas y otras rojerías (simples carcamales antiprogresistas, pues comunistas y hasta izquierdistas, en Hollywood, había bien pocos y [casi] todos tenían piscina) encabezados por el senador Joseph McCarthy, que dejaron los estudios prácticamente yermos de talentos creadores. Sin embargo, al apretar las clavijas sobre todos los sospechosos de ideología totalitaria (sin mirarse al espejo), y naturalmente sobre sus obras, descuidaron un tanto (o consintieron un poco) la longitud de los escotes y/o el bagaje erótico de las películas. Tal resquicio fue aprovechado sabiamente por intérpretes capaces de sugerir —mucho— mostrando lo que se podía. Pensemos en el Marlon Brando de *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951), en el James Dean de *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), que causó furor ajustando bien ajustados sus pantalones tejanos en *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956), o en Paul Newman ejerciendo de impotente (debería haber sido homosexual, pero era demasiado) y fracturado marido de Elizabeth Taylor en *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958). El revolcón de la década lo protagonizaron Burt Lancaster y Deborah Kerr, arrullados por las olas en la húmeda arena de la playa, en *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*, Fred Zinnemann, 1953).

Dicen que su nombre es sinónimo de cine. Marilyn Monroe creó un carácter peculiar, mezcla de gatita y tigresa. Su candor, en contraste con la rotundidad de sus formas, la convirtió en una mina explotada por todos —estudios, público, políticos— hasta el agotamiento. Una mujer, una presencia, a la que su triste muerte dio alas para elevar a unas cotas de pleitesía que ninguna otra actriz ha logrado jamás, desde *Niágara* (*Niagara*, Henry Hathaway, 1953) a *La tentación vive arriba* (*The Seven Years Itch*, Billy Wilder, 1955). Pareja apreciación requiere la trayectoria de Kim Novak, cuya nota determinante es la aleación de animalidad y mansedumbre, de suavidad y garras. De ella retenemos su rol de convencional vampiresa en *La casa nº 332* (*Pushover*, Richard Quine, 1954); la venus pueblerina, de andar ondulado, en *Picnic* (*Picnic*, Joshua Logan, 1955); y su doble composición en *De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). Ava Gardner es dueña de una esplendorosa personalidad medio humana y medio divina, con una belleza irreprochable de mirada oscura bajo las cejas mediterráneas, unos labios que nunca necesitaron silicona y una sugestiva carnalidad. Su fuego inconfundible preservó vehículos inocuos como *The Naked Maja* (Henry Koster, 1958), y se estableció en la cima con *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954), luchadora, radiante como aristócrata y como agitanada española fatalmente enamorada.

2. EROTISMO, POLÍTICA Y CINE DE AUTOR

En 1959, Russ Meyer institucionaliza el *nudie* con *The Immoral Mr. Teas*. Hollamos el período más mítico de nuestro siglo xx, cuando las ideas hirvieron y la agitación —decir revolución nos parece exagerado— saltó a la calle y cambió la forma de pensar de buena parte de Occidente.^[28a] Coherentemente, Europa tomó el testigo y se convirtió en avanzada de las producciones más «osadas», amén de también las más innovadoras. El hito de la época en lo concerniente a la representación del sexo y del placer, que rompía y abría fronteras, tiene propietario: *Les amants* (Louis Malle, 1958). En él, Jeanne Moreau, con hechizo, distinción e intensidad, da cuerpo a una heroína abanderada de una nueva moral. Una Moreau (la Moreau, como se la conocía entonces) que dio pábulo al prototipo de mujer libre y sin ataduras, capaz de congeniar amor, amistad y felicidad en *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1961), de gracia ajada y fútil melancolía. En semejante contexto, promovido desde la influyente revista Cahiers du Cinéma, asistimos a la reivindicación del director como autor —casi demiurgo— y máximo promotor de las expresiones y expansiones fílmicas. Lo cierto es que la Nouvelle Vague se hizo escuela y por ahí medraron talentos experimentadores suficientemente esotéricos como para etiquetarlos de «arte y ensayo», como Alain Robbe-Grillet, junto a Alain Resnais máximo voceador de la *rive gauche* de tan soleada marea. Se mueve entre mitos y arquetipos, atraído por los rituales de la sumisión, la dominación (mujeres atadas, encadenadas, a la espera de sevicias y humillaciones, sin desdeñar la utillería de corte fetichista): pondérense *Trans-Europ-Express* (1966) o *Le jeu avec le feu* (1975). En palabras de Gérard Lenne, «Alain Robbe-Grillet ha realizado una serie de filmes que restituyen, al hilo de una escritura acrisolada, los clichés de la literatura y del arte popular, extrayendo maliciosamente la quintaesencia de su perversidad» (Lenne, 1978, pág. 65). Su objetivo: mostrar el rostro de otra sexualidad (¿secreta?), persiguiendo una (¿la?) identidad sexual (¿ignorada?) de la mujer.

Luis Buñuel abre la década con el aldabonazo de *Viridiana* (1961). Una obra repleta de signos fetichistas, vehiculados por un Fernando Rey extasiado ante la mujer yacente, muerta, amada y deseada en un mismo cuerpo, penetración hasta lo más intrincado de la seducción y perversión del catolicismo, pero también especulando sobre la bondad de la protagonista... desembocando en el *ménage á trois* final —partida de tute *ad hoc*—, con todo su discurso sobre culpabilidad y pecado, riqueza y pobreza, perfección y malformación, trufado con imágenes refinadamente crueles y hasta (sanamente) blasfemas. Unas perversiones —que no obsesiones... ¿o sí?— que reaparecen en *Diario de una camarera* (*Journal d'une femme de chambre*, 1963). Come aparte *Simón del desierto* (1965), con su anacoreta aposentado en una fálica columna ejercitando «la masturbación de la santidad» (Ado Kyrou) y ofreciendo su visión (la del director, cuidado, que puede no coincidir con la del santo) de la tentación (la diablesa Silvia Pinal, que teta al aire y medias en ristre tilda de greñudo a tan virtuoso varón), la pureza, el pecado (la endeblez de semejante concepto), presente también en *La vía láctea* (*La voie lactée*, 1968), desbordante de

un ateo conocimiento de las sutilezas teológicas y su enquistado fanatismo, confeccionada con escatológicas referencias —equitativamente repartidas— a la ortodoxia y a la herejía. Pero si de erotismo hablamos, su aportación más aplaudida —y pataleada, también; todo depende del cristal con que se mira, porque mirar, han mirado todos— es indudablemente *Bella de día* (*Belle de jour*, 1966), historia de una mujer (Catherine Deneuve) que irá descubriendo sus tendencias sexuales, y como es una burguesita muy zorróna antepondrá al aburrimiento en casa la prostitución fuera de ella. Su despedida de tan provechoso decenio supone su retorno a España con *Tristana* (1969), descreída, soterradamente morbosa adaptación de Benito Pérez Galdós extirpada de toda infección sentimental, donde entre otros motivos buñuelianos (¡ay ese Fernando Rey, herético hidalgo librepensador, liberal anticlerical y abominador de las herrumbrosas ritualidades católicas que termina merendando chocolate con azucarillos y picatostes junto a los curitas de la plaza!), detectamos su preferente atracción por los lisiados, morales o físicos, eso no importa, como exhibe el personaje de Catherine Deneuve, su prótesis ortopédica... y su mórbido desprendimiento.

Son unos años en que, día a día, van ampliándose las libertades y las películas se atreven a abordar temas delicados y puntearlos con imágenes comprometidas. La modélica institución familiar, pilar hasta entonces indiscutido de la sociedad, se ve torpedeada a modo. Los primeros en investigar tan fértil campo de trabajo fueron los nórdicos, tan calvinistas y sin embargo tan sometidos a la pasión como cualquier hijo de vecino. El tema del incesto es uno de los más oreados en una serie de ficciones que lo hacen sin reminiscencias culpabilizadoras: *El silencio* (*Tystnaden*, Ingmar Bergman, 1963), *Juegos de noche* (*Natteek*, Mai Zetterling, 1966) o *Mi hermana, mi amor* (*Syskonbadd* 1782, Vilgot Sjoman, 1966). En Italia, país católico por excelencia, amanecieron interesantes visiones de lo que puede acaecer en el intimísimo ámbito hogareño. A la sazón, *Sandra* (*Vaghe stelle dell'Orsa*, Luchino Visconti, 1965), *Grazie, zia* (Salvatore Samperi, 1967), *Teorema* (*Teorema*, Pier Paolo Pasolini, 1968) o *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*, 1970). Pero si de una película se ha hablado (y escrito) reconociendo que ha marcado todo un hito en su forma de enfocar la sexualidad en familia, ésta es *Un soplo en el corazón* (*Le souffle au coeur*, Louis Malle, 1970), un filme que levanta su amoroso incesto materno-filial, natural y libre de pecado, pero también único e irrepetible. Muy cotidiano, aunque igualmente excepcional, resulta el incesto entre el urbanícola troglodita Michel Piccoli y su hermana (Béatrice Romand) en *Themroc* (*Themroc*, Claude Faraldo, 1973).^[28b]

3. UN GÉNERO EJEMPLAR: FANTÁSTICO Y FANTASÍAS

En esos años sesenta encontramos diversas obras que, al amparo de la coartada genérica, se permiten explorar con variada fortuna espacios hasta entonces vedados y por ende novedosos. Es por ello natural que se explotaran al máximo las posibilidades del fantástico, pues ofrece fuera de (a cartesiana realidad todos los ingredientes morbosos apetecibles y a la vez el distanciamiento necesario para que la transgresión sea —aparentemente al menos— amortiguada, amén de que la dialéctica —a medio camino entre el materialismo y la espiritualidad— entre la vida y la muerte, el sexo y el amor, permiten elevar de categoría apuestas *per se* limitadas en algunas ocasiones.

En Italia germina una producción dominada por la manifestación de lo sobrenatural, la fascinación por el mal y sus matizadas morfologías —podredumbre de la carne y putrefacción moral— para formalizar estimables cócteles necrófilos de eros y sadismo, amante de desarrollar las ficciones en ámbitos claustrofóbicos y con una indisimulada tendencia a presentar a la mujer como malvada, bruja, *femme fatale*... o también atractiva víctima. *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*, Mario Bava, 1960) abrió la puerta a todas las filias aventadas y entronizó de paso a Barbara Steele como absoluta diva (diosa y diablesa) del fantástico. Una Barbara Steele de glauca mirada decadente, ósea encarnadura y definición de la seducción de un género con su presencia en títulos como *Lo spettro* (Riccardo Freda, 1963), *Un angelo per Satana* (Camillo Mastrocinque, 1966) o *Cinque tombe per un médium* (Massimo Pupillo, 1965). A la estela del filme de Mario Bava, irrumpen *L'ultima preda del vampiro* (Piero Regnoli, 1960), que pasará a la historia gracias a María Giovannini, la primera vampira *á poipre* Jean Rollin—, amparada (¡ay!) en un meticuloso juego de luces y sombras; *L'amante del vampiro* (Renato Polselli, 1960), candorosa mezcla de chicas sexy y monstruos ávidos de sangre; o *El molino de las mujeres de piedra* (*Il mulino delle donne di pietra*, Giorgio Ferroni, 1960), poema nocturno de amor y muerte, fetichista de óptimo cuño, de latente necrofilia que, al buen decir de Michel Caen (aunque aplicado a Scilla Gabel, extrapolable al filme), «reúne las turbadoras seducciones de las bellezas de Edgar Poe y el frenesí de las “amantes religiosas” de Apollinaire».^[29] Una de las contribuciones más saboreables procede del tratamiento de uno de los temas inconvenientes del cine —entonces y ahora: el amor necrófilo. Cuestión realmente novedosa (aunque avanzada lateralmente en *La carne y el demonio* [*The Flesh and the Fiends*, John Gilling, 1959]), es mantecada con mal(bien)sano tino en dos de las piezas maestras de la tendencia: *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* (Riccardo Freda, 1962) y *La frusta e il corpo* (Mario Bava, 1963), geminadas por la inscripción de un sexo desquiciado, el *amour fou* más desaforado.^[30]

En la Gran Bretaña, Hammer Films revisó los mitos entronizados en Estados Unidos a partir de la excelente *La maldición de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1957), reactualizando la lectura —y la interpretación—, aunque (casi) nunca la localización. El conde Drácula resulta un maravilloso vehículo para tratar el amor más allá de la vida, la tinte perversa y la posesión obscena —también blasfema— de mujeres que le adorarán en su maldición. Además, un muerto/vivo como el vampiro sustituye el sexo (que da la vida) por la sangre (que también la da). En el subconsciente, la sangre es un equivalente del semen: «beso y mordisco son la misma cosa... y todo aquel que ame de todo corazón puede confundir el uno con el otro».^[31] Drácula no es sólo un proscrito, sino que convierte (subvierte) a sus acólitos, que si habían desarrollado «prácticas» puritanas, asumen tras sus «donaciones» de sangre una sexualidad insurgente, aunque ello pueda llevarlos a una doble esclavitud: del placer y del vampiro. El gran poder de seducción de Drácula, señor de sus deseos y de sus necesidades, suerte de «traslación tenebrosa del superhombre de Nietzsche»,^[32] se saluda por su ejercicio de despiadada maldad —él (o ello) no se enamora— y militante carnalidad. «Puede en verdad afirmarse que el castigo del vampiro es conseguir realmente lo que desea. Efectivamente, ya en esta vida el vampiro lo consigue todo y lo siente todo, pero sólo a nivel de ego, y por tanto lo único que consigue y siente en realidad son sucedáneos y simulacros que además le cuestan una increíble cantidad de energía. El vampiro, incluso en vida, carece de sentimientos verdaderos. En él todo es falso. No tiene autenticidad ni espontaneidad y en el fondo [...] no saca gusto a nada. Su ego omnipotente se le ha convertido en la más cruel de las prisiones».^[33] Es Terence Fisher quien mejor ha sabido percibir y plasmar esa capacidad subversiva del fantástico con la equilibrada combinación de respiración agitada y cartesiana puesta en escena. «En síntesis, el trabajo de Fisher se asienta en una constante subversión del marco genérico, facilitando un discurso progresista fundamentado en la lucha de unos personajes marginados, tanto contra una sociedad que no intenta comprenderlos como con sus propios problemas y dramas interiores, magníficamente trazados» (Bassa y Freixas, 1993, pág. 139). Así cabe cotejarlo en *Drácula* (*Horror of Dracula*, 1958), *Las novias de Drácula* (*The Brides of Dracula*, 1960), o *Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Dracula, Prince of Darkness*, 1966), otro paso adelante en su negro romanticismo, que tiene en Helen (Barbara Shelley) una de sus más acabadas manifestaciones, certificando la condición de enemigo que la mujer, pecadora o no, adquiere a los (santos) ojos de la Iglesia; así, el rol del padre Sandor (Andrew Keir), que «pone en evidencia, como pocas veces se ha visto en el cine, la raíz sexual del odio religioso a la hembra» (Latorre, 1987, pág. 254). En palabras de Carlos Losilla: «Se trata así de una materialización del Mal que provoca una actitud de autodefensa por parte de la moral dominante al sacar a la superficie todos sus anhelos ocultos, desde la sexualidad hasta el sadismo pasando por la

violencia represora, con lo que ese mal al que representa acaba caracterizándose en un sentido casi dialéctico» (Losilla, 1993, 122).^[34]

4. POR UN PUÑADO DE PELOS

En 1965 surgen los primeros senos del cine comercial norteamericano, los de Thelma Oliver, que se exhibe ante un judío en *El prestamista*. Total, ejercía de prostituta... negra (¡olé el toque racial/racista!). Ese mismo año, la censura del Estado de Nueva York, declarada inconstitucional, es derogada. Un veredicto histórico, aunque el dictamen no fuera particularmente bien acogido por las compañías cinematográficas, que se dotarán de nuevas normas de estilo censor en 1968. Una sentencia que permitirá el nacimiento del *soft core*, con el arrollador éxito de *Vixen* (Russ Meyer, 1968), para un año después, ver al *hard core* salir de la clandestinidad.^[35] El resultado de todo ello son películas impensables pocos años atrás como *Blow-up*, *deseo de una mañana de verano*, donde Jane Birkin y Gillian Hills olean —no mucho, que tampoco se veía tanto— sus pubis. Aunque una cosa sea mostrar vello y otra distinta (¿sí?, ¿no?, ¿mucho?, ¿poco?) enseñar el sexo propiamente dicho en pantalla. La polémica sobre la propiedad de los primeros pelos púbicos —del cine comercial— es considerable. Sostiene Gérard Lenne^[36] que no se ve nada de nada —¡ni con el auxilio de la parada lenta del magnetoscopio!—: ¿intuimos los espectadores cuánto queríamos ver? (¿Hubo doble versión?). Por lo demás, en *Andrei Rubliov* (*Andrei Rubliov*, Andrei Tarkovski, 1965), un grupo de hombres y mujeres —sin resonancia artística popular— se libran a las alegrías del sabbat íntegramente a pelo, pero amparados en una penumbra... penumbrosa. En consulta con el siempre documentado Jean-Pierre Bouyxou (Bouyxou, 1994 a, pág. 405), éste certifica que el tabú de la pilosidad pubiana fue quebrado en dos películas como mínimo: a saber, *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), aunque la opción de Norma Benguell alberga alguna sombra de duda, y en *El gendarme de Saint-Tropez* (*Le gendarme de Saint-Tropez*, Jean Girault, 1964). Sea como sea —y lo que sea— Jane Fonda enseñaba pechos —no los suyos, sino unos postizos— en *Barbarella* (*Barbarella*, Roger Vadim, 1968), expediente que remediaría tres años después en *Klute*, más en escorzo y con mucha bota. El listado de títulos relevantes por ondear facetas prohibidas bien pocos años atrás no sería completo sin *Myra Brekinridge* (*Myra Breckinridge*, Michael Same, 1970), reciclando como transexual a todo un *sex symbol* como Raquel Welch, presentando a Mae West como rumbosa octogenaria *nymphette* y abarcando «pecados» ven(i)ales que van desde la panoplia del S/M *light* hasta la ninfomanía femenina, desde el «donjuanismo» masculino hasta la categorización del hombre como objeto escanciador de placer. Un manifiesto —o evangelio— *outré* del

neopaganismo pansexual.

Los años setenta han sido calificados como la década de los prodigios, de la contestación, de la rebeldía... Un cierto «progresismo» moral, que rima con escoramiento ético hacia la izquierda, sacude la sociedad en todos los niveles, incluso el religioso. Un decenio de plenitud, por mor del fulgor del estallido de la representación, ya no metafórica, del eros fílmico, sobre todo en Europa. En Estados Unidos, la emergencia de la protesta da pie a *Buscando mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), *road movie* que concilia los hitos de la contracultura de los sesenta (la tríada sexo, drogas y *rock and roll*), cuyo inmoderado éxito prohió una progenie de rasposas imitaciones. No una clonación, sino su reverso, es la intencionada sátira *Juventud sin esperanza* (*Taking Off*, Milos Forman 1971), cuyo oblicuo humor pone a caldo la (es)forzada apertura de una burguesía yanqui volcada a las modas más «rompedoras» del momento. Todo lo contrario de lo que acaeció con el musical de Rado y Ragni que asumía la mística del *power flower hippy*, cuya tardía traslación a la pantalla (*Hair* [*Hair*, Milos Forman, 1979]), lo convirtió en un fósil. [36a] Por su parte, Ken Russell, de gorjeada reputación como cineasta *flamboyant*, adicto al desencuadernamiento cárnico y a la escandalera, como es perceptible en *Mujeres enamoradas* (*Women in Love*, 1969), afina el tañido de su cámara/ badajo con sus monjas poseídas (de fe uterina) y sus clérigos en el disparadero, en revoltijo de carnes y sotanas, a la par que fomenta la pedagogía al instruir en el uso priápico del cirio pascual en *Los diablos* (*The Devils*, 1971). La utopía no parecía una errática ilusión, acariciable pero definitivamente fundible, sino capaz de fructificar en una serie de proposiciones indudablemente revulsivas, si bien muchas de ellas se han oxidado por la inclemencia de la historia. Ponderar títulos como *Delicias turcas* (*Turks Fruit*, Paul Verhoeven, 1973), macedonia erótica que conjuga escatología y moralismo, tan crudamente sexual (izado) como desarmantemente cansino, mas entonces piedra de toque del buen izquierdista; *Sweet Movie* (*Sweet Movie*, Dusan Makavejev, 1974), manifiesto ácrata freudomarxista, paella sexual y política que aglutina vírgenes y orgías; o *W. R., los misterios del organismo* (*W. R. Misterije organizma*, Dusan Makavejev, 1972), *speech* antifreudiano y pleitesía a Wilhelm Reich a cargo del apátrida Makavejev, un filme animado por la jovial presencia á *poil* de la vivaracha Jagoda Kaloper.

El último tango en París fue el filme que marcó diferencias, aunque su exigencia erótica, con ser notable, no alcance lo abrasivo en su documentación del encuentro entre dos náufragos sentimentales, conducido al fracaso al romperse las reglas pactadas: así, cuando aparece el amor, cuando ella le pregunta su nombre, cuando surge un esqueje de exclusividad de pareja, Jeanne (Maria Schneider) finiquita drásticamente la aventura, mata a Paul (Marlon Brando) y cumple así su destino burgués de matrimoniar con el pelmazo de Tom (Jean-Pierre Léaud). Como tantos otros filmes aquí comentados, *El último tango en París* habla de la dificultad de preservar encendida la llama de la pasión y, cuando ésta se extingue, el abandono o la

muerte devienen las únicas respuestas del sexo como medicina y veneno, como lenguaje de comunicación... Por lo demás, su éxito propició la reformulación del *soft core* («¿Cómo competir con el culo de Brando?», Russ Meyer *dixit*), precisado de mayores estímulos visuales (del desnudo incompleto al integral, de la simulación de las escenas de amor a la sugestión de polvos cada vez más expresivos), atrapado entre la insurgencia del porno duro ya legal y la agresividad de la representación de la imagen del sexo en las ficciones comerciales (de autor o no). Lo que no obsta para la arrolladora presencia y apabullante triunfo crematístico de una veta de (blandi) pornos de celofán, de estética más sacarínica que azucarada, encabezada por *Emmanuelle* (*Emmanuelle*, Just Jaeckin, 1973) y sus secuelas oficiales.^[37]

Un título crucial, más que nada por abrir la espita de una oleada de ficciones sadonazis en el semillero de la *sexploitation* transalpina, fue *Portero de noche* (*Il portiere di notte*, Liliana Cavani, 1974), centrada con halitosis sensacionalista en la orquestación de las relaciones sadomasoquistas entre un ex oficial de las SS (Dirk Bogarde) y su prisionera judía de cabecera (Charlotte Rampling), hogaño con ganas de marcha, dando la vuelta a la tortilla, pero salpicando con los huevos batidos en la operación a cuantos se asoman.^[38]

5. LA CAÍDA DE LA HOJA

La ardua conqTodo modouista del desnudo protagoniza su gran combate en este decenio, cuya implantación, primero gracias a anónimos intérpretes, después gerenciado por estrellas de renombre, cobrará en años venideros rango de derecho consuetudinario. El honor del primer desnudo masculino íntegro en un filme comercial recae en *The Raw Ones* (John Lamb, 1966). Con posterioridad a esta fecha histórica la exhibición de atributos viriles de prestigio (siempre en posición de descanso), tuvo sus adalides en actores como Alan Bates y Oliver Reed (en *Mujeres enamoradas*), Richard Harris (en *Un hombre llamado caballo* [*A Man Called Horse*, Elliot Silverstein, 1970]), Malcolm McDowell (en *La naranja mecánica* [*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971]), Alain Delon (en *Tratamiento de shock* [*Traitement de choc*, Alain Jessua, 1973]), Pierre Clementi (en *Sweet movie*), Perry King (en *Mandingo* [*Mandingo*, Richard Fleischer, 1975]), Gian Maria Volonté (en *Todo modo*, Elio Petri, 1976]), Richard Gere (en *American gigolo* [*American Gigolo*, Paul Schrader, 1980]), Gérard Depardieu, asidua y contumazmente (en *Los rompepelotas* [*Les valseuses*, Bertrand Blier, 1973], en *La última mujer* [*La dernière femme*, Marco Ferreri, 1975], en *Novecento* [*Novecento*, Bernardo Bertolucci, 1976]) o Robert de Niro, otro actor más que (pre)dispuesto, sobre todo en sus inicios (en *El cazador* [*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978]). Con todo, un filme a detenerse

es *Novecento*, donde Robert de Niro y Gérard Depardieu no sólo comparecen en bolas sino que comparten jergón y prostituta (Stefania Casini), sus maniobras manuales y una (semi)erección tan notable como inaudita en los andurriales del cine industrial.^[39] ¿Y qué decir de las actrices de relumbrón? Pues que el desnudo llegó a consistir en un peaje de la profesión, por exigencia o no del guión, o de los nuevos tiempos, o de la «desculpabilización» del cuerpo que se presumía como vitola de progresismo y *savoir faire*. De hecho, no hay famosa/popular (aténgase al matiz) que no demuestre su excelente sinfonía corporal, su sintonía progre, su buena forma física, mostrando, sin velos o en escorzo, en penumbra o a plena luz, su privilegiada (o no) anatomía... al menos en una oportunidad. Piénsese en Glenda Jackson, Vanessa Redgrave, Annie Girardot, Angie Dickinson, Romy Schneider, Faye Dunaway, Deborah Kerr, Dominique Sanda, Nastassja Kinski, Julie Christie, Charlotte Rampling, Susan Sarandon, Catherine Deneuve, Karen Black, Jacqueline Bisset, Jeanne Moreau, Sally Kellerman, Jane Fonda, Isabelle Huppert, Ann Margret, Brigitte Bardot, Sissy Spacek, Geraldine Chaplin, Melanie Griffith, Goldie Hawn, Sarah Miles, Helen Mirren, Stefania Sandrelli, Ingrid Thulin, Susannah York, entre otras muchas.^[39a] Ahora bien, el cetro de reinas coronadas del erotismo a nuestro entender es compartido sin discusión en tan espumeante década por la alabastreada Sylvia Kristel, aupada al trono por *Emmanuelle*, sus despendoladas secuelas y otros jaleosos *troubles dans les andains*, y por el cuerpo de nieve caliente de Laura Antonelli, refulgente aparición en *Malicia (Malizia)*, (Salvatore Samperi, 1973), una crónica de los secretos familiares de la burguesía provinciana italiana atrapada en el juego de las apariencias y devorada por pasiones mal reprimidas^[39b] que redimensionó el personaje de la *bonne á tout faire* (aunque no se llamara Celestine), que se convirtió en mito erótico de toda una generación.^[40]

Si hay una película que marca un antes y un después en lo concerniente al discurso sobre el sexo, radical y novedosa, que a la vez ha implicado un punto sin retorno, pues no ha sido prolongado su sendero ni superada por las ficciones de los años posteriores, ésta es sin lugar a dudas *El imperio de los sentidos (Ai no corrida)*, (Nagisa Oshima, 1976). Auténtica obra de referencia, retoma el caso verídico de Sada (Eiko Matsuda) y Kichizo (Tatsuya Fuji), amantes malditos de 1936, en una ceremonia de sexo, placer y dolor. El binomio Eros y Thanatos (o disolución del amor en frase grata a Vicente Aranda) recorre todos los actos, todas las actitudes de la pareja, que se sitúa en un huius dos más allá de las leyes de los hombres. En su itinerario cambian los lugares, pero permanece la furia de una rabiosa sensualidad. El filme es un acto de amor ininterrumpido, puntuado por la erección permanente de Kichizo (satiarisis) y la bulimia sexual de Sada, una corrida de amor señalada por la conquista del orgasmo final, con una posesión del otro que encuentra su sentido gracias a una impecable complicidad, a —valga el juego de palabras— una perfecta compenetración, Oshima plantea que existe un punto donde el placer se funde con la muerte. Sada queda absolutamente vaciada tras la experiencia y, sola, sin su objeto de

deseo —al que ha matado como lógica consecuencia de su desbocado éxtasis—, no tiene más alternativa que arañar los despojos de su amado, y con el pene de Kichizo en las manos (imposible fetiche, macabro *souvenir*) accederá directamente a la locura. No valen los tapujos de las morales de vía estrecha y, a la vez, sólo se está hablando de sexo. Ni más, ni menos.

La resolución del sexo más combativo, menos remolón, con pretensiones desembozadamente intelectuales, se concita en el cine de autor, todo un género en este decenio. Nos referimos al erotismo con firma personalizada e impronta —casi— dactilar. Saludemos los balzaquianos retratos de la burguesía provinciana de la Francia de Georges Pompidou a cargo de Claude Chabrol, algunos de cuyos personajes (adúlteros, criminales, psicópatas...) se ven superados por los acontecimientos y/o inoculados por el virus del amor extremado: véase la inolvidable pareja de amantes (Stéphane Audran y Michel Piccoli) de *Relaciones sangrientas* (*Les noces rouges*, Claude Chabrol, 1972), consumidos por su ardor y gustosos del exceso bárbaro. Imborrable asimismo es el plano inicial de *Inocentes con manos sucias* (*Innocents aux mains sales*, Claude Chabrol, 1974), con el cometa cuyo vuelo rasante finaliza su recorrido posándose en las rotundas nalgas de la resplandeciente Romy Schneider. En títulos como *Dillinger ha muerto* (*Dillinger é morto*, 1969), *El semen del hombre* (*Il seme dell'uomo*, 1969), *La cagna* (1971), *La última mujer, Adiós al macho* (*Ciao maschio*, 1979) y especialmente en su filme tótem *La gran comilona* (*La grande bouffe*, 1973), Marco Ferreri se convierte en martillo de su sociedad, cronista de la civilización en crisis, asediada por una creciente y agresiva incomunicación entre hombres y mujeres (ama a las mujeres pero no las entiende), donde el deseo de cambio deviene imperioso, canto desesperado del hedonismo y la muerte, hecho de exceso(s) y provocación a modo de impronta sadiana, pero también certifica la soledad del macho, atravesando la tensión, tan de nuestra era, entre el individuo y la comunidad, y todo desemboca en el vacío... acompañado, en el saber que se es náufrago entre la multitud. Lo que más conmueve en el cine de Rainer W. Fassbinder es su toma de posición por los oprimidos, los parias, los perdedores, esto es, inmigrantes, furcias, putos, transexuales... En su cine el sexo es mercenario, interesado, y la dependencia (hasta esclavitud) sentimental, sexual y de clase, más acentuada (si cabe) cuando el personaje ostenta la condición de homosexual. Quien más ama, más pierde. Obras como *El mercader de las cuatro estaciones* (*Der Händler der vier Jahreszeiten*, 1971), *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972), *Todos nos llamamos Alí* (*Angst essen Seele auf*, 1974) o *La ley del más fuerte* (*Faustrecht der Freiheit*, 1974) son emblemáticas. Un discurso entre Jean Genet y Georges Bataille revisado por Michel Foucault. Como proclama con elocuencia el título de uno de sus filmes, el amor es más frío que la muerte. Tras la «canibalización» de su propuesta de un erotismo (festivo, alegre...) «blando», exaltación, que no excitación, de los sentidos y reivindicación de la naturaleza del propio cuerpo que hegemonizaba la denominada

«trilogía de la vida» (*El decamerón* [*Il decamerone*, 1971], *Los cuentos de Canterbury* [*I racconti di Canterbury*, 1972] y *Las mil y una noches* [*Il fiore delle mille e una notte*, 1974]), un levantisco Pier Paolo Pasolini abjura de la dulzura del sexo esgrimida en los filmes precedentes, y su reacción —y testamento involuntario— es *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Saló o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), consonante exabrupto y agria requisitoria de la sexualidad viciada y violenta como forma de opresión. Pasolini ubica la acción en 1944, en la república títere de Saló, y si el fascismo es asqueroso, su tratamiento dará lugar en consecuencia a una obra asqueante, en correspondencia con el espíritu de aquel régimen, aunque la ética de Pasolini ondee en sus antípodas. Para la ocasión, un repertorio de defecaciones, falos taladradores, jóvenes brutalizadas, frecuentes masturbaciones, pezones marcados a fuego... En resumen, orina, mierda y sangre.

6. LOS CHICOS CON LOS CHICOS, LAS CHICAS CON LAS CHICAS

Durante mucho tiempo en Hollywood, el homosexual no existió; habían, eso sí, afeminados, mariquitas... Todo cambió, no demasiado, con el final del reinado de los émulos de Hays, a partir de la irrupción de Víctima.^[41] Podemos remontarnos a los orígenes y considerar *Los chicos de la banda* (*The Boys in the Band*, William Friedkin, 1970), uno de los primeros filmes centrados en la comunidad gay, que excluyó a personajes heterosexuales, y es obligado referenciar el primer beso homo —en la boca— del cine (convencional) entre Peter Finch y Murray Head en *Domingo, maldito domingo* (*Sunday, Bloody Sunday*, John Schlesinger, 1971). Pero la (representación del universo de quienes aman al prójimo como a sí mismos gana enteros en el decenio de los ochenta, sea por directo protagonismo, sea por alusiones en infinidad de títulos.^[42] Siempre persistirá, empero, la imaginería chistosa de plumas (amable en *Vicios pequeños* [*La cage aux folies*, Édouard Molinaro, 1979] y sus adormidores remates, marcando el límite ¡y ya es! de cuanto tolera el cine comercial), reforzando la constatación de que la diferencia suele ser de forma, no de fondo. En los años noventa, la proliferación de homosexuales es implementiva... sin molestar, convertidos en indispensables florones de toda (blanda) comedia políticamente correcta que se precie: de *Mejor... imposible* (*As Good as it Gets*, James L. Brooks, 1997) a *La boda de mi mejor amigo* (*My Best Friend's Wedding*, P. J. Hogan, 1997). El protagonismo del amor que no osa decir su nombre se ha convertido en el amor que no cesa de hablar de sí mismo... como ratifica *Wilde* (*Wilde*, Brian Gilbert, 1997).

Los romances de/entre mujeres están mediatizados por el deleite masculino. El lesbianismo funciona como elemento / satisfacción de la libido masculina, esos

cuerpos femeninos que retozan desnudos, enlazados en duchas, saunas, gimnasios... Lo reafirman filmes como *Henry y June* y su mosaico de toqueteos y poses sugestivas entre Anáis Nin (María de Medeiros) y June Mansfield (Uma Thurman), o *Personal Best* (Robert Towne, 1982), acerca de dos deportistas, una bisexual, la otra no, rivales, amantes y tan amigas. De todos modos, convengamos en que si el día de los gays ha llegado, aunque sea formulado frívolamente, la segregación acompaña a la mujer en el cine, también en el «caso» del lesbianismo. No nos esperanza el hecho de que parezca ponerse de moda en Estados Unidos a raíz de filmes como la insatisfactoria *Sólo ellas... los chicos a un lado* (*Boys on the Side*, Herbert Ross, 1995), la ramplona *Tomates verdes fritos* (*Fried Green Tomatoes*, Jon Avnet, 1991) o el mal viaje de peyote y vindicación «diferencial» de *Ellas también se deprimen* (*Even Cowgirls Get the Blues*, Gust van Sant, 1994). La excepción se afina en los filmes independientes y/o militantes: esto es, la estomagante *Go Fish* (*Go Fish*, Rose Troche, 1994), o la concienciada *Las alucinaciones de Agatha* (*She Must Be Seeing Things*, Sheila McLaughlin, 1987). En estos títulos, y en otros firmados por Donne Delch, Lizzi Borden, Patricia Rozema, etcétera, se enlaza con la imagen de una nueva mujer propuesta por ficciones como *Lianna* (*Lianna*, John Sayles, 1982), ausente de la militancia lesbiana, o *Media hora más contigo* (*Desert Hearts*, Donna Deitch, 1985). Si el cine de/con homosexuales da dinero, el negocio es el negocio y el *new queer cinema* un hecho. Proliferan los festivales especializados y surgen productores como Tom Kalin o Christine Vachon. Se imponen cineastas gays como Gregg Araki, firmante de la sonrosada más que violeta *Vivir hasta el fin* (*The Living End*, 1992) y la amarga *Totally Feed Up* (1993); el discutido canadiense Bruce La Bruce, que aborda la temática con sexualidad explícita (véase *Hustler White*, Bruce La Bruce y Rick Castro, 1996); o Todd Haynes, aparte de *Poison* (*Poison*, 1991), responsable de *Velvet Goldmine* (*Velvet Goldmine*, 1998), loa de la ambigüedad extrema del *glam rock*, pero en verdad un espectáculo especialmente recomendado para la militancia gay. Y ya antes desbrozaron la trocha cineastas como Frank Ripplloh y su pintoresco desaliño en filmes como *Taxi al W.C.* (*Taxi zum klo*, 1981) o *Taxi al Cairo* (*Taxi nach Kairo*, 1987); Rosa von Prauhheim, alias de Holger Mischwitzky, desdramatizador de la homosexualidad y de negro humor en *Un virus no conoce de moral* (*Ein Virus kennt keine Moral*, 1990) y *Ich bin meine eigene frau* (1992); o el malogrado Derek Jarman, refrendado por obras como *Jubilee* (1977), *Caravaggio* (*Caravaggio*, 1986) y *fast but not least* —aunque primera por cronología— *Sebastiane* (*Sebastiane*, 1976), su track más acabado, biopic del santo (el más gay del santoral), de sansulpiciana imaginería, hablado en latín, ahíto de calenturientos centuriones, premodelos del *macho boy* e ilustración meridiana de que la mujer perfecta es un hombre y no un *homenot* de Josep Pla. Todo hace que nos preguntemos sí el cine homosexual lleva camino de convertirse en un género admitido, ya no satanizado, con sus tipismos y modismos, con su folclore banalizado y asimilado... para devenir tan correcto como domesticado, emasculado de su guerrera provocación.

7. ¿HA CAMBIADO ALGO?

¿Se conseguirá superar el listón establecido por El imperio de los sentidos? Ciertamente es que la irrupción de la pornografía (dura) ha influido en el cine de consumo. Como bien opina Gérard Lenne: «Dígase lo que se diga, hágase lo que se haga, ya no se puede contar una historia de amor ni mostrar escenas de sexo en la pantalla, como si el filme “X”, hasta disimulado, no existiera y como si las costumbres no hubieran evolucionado en el sentido de la liberación y de su expansión» (Lenne, 1989, pág. 9). La(s) imagen(enes) del porno contamina(n) la economía narrativa del cine comercial (y no sólo por las continuadas insinuaciones de felaciones y cunnilingus que proliferan a sus anchas; del cine de David Cronenberg al de Atom Egoyan pasando por el de Michael Haneke). ¿Tanto ha variado el escenario del sexo? ¿Tanto se han modificado las pautas sexuales? ¿Tanto se ha vapuleado la mentalidad conservadora?

[43] O más bien, más allá de puntuales y loables excepciones, los cambios son sólo ilusorios, apariencias de mutaciones que en el fondo —o no tan hondo— fijan el orden moral dominante. Así, *Una proposición indecente* (*Indecent Proposal*, Adrián Lyne, 1993), que se presume provocadora y amoral, no deja de alentar zafia deshonestidad y triunfo de la ñoñería en un discurso castigador de la codicia, sancionado asimismo con un previsible *happy end* [44] Un filme como éste da idea de qué parámetros rigen en Hollywood, meras operaciones comerciales que bricolean materiales fuertes, con vitola de duros, para ordeñar ficciones arteralmente taquilleras. De *La pasión de China Blue* (*Crimes of Passion*, Ken Russell, 1984) a *Nueve semanas y media* (*Nine 1/2 Weeks*, Adrián Lyne, 1986), de *El amante* (*L'amant*, Jean-Jacques Annaud, 1991) a *El color de la noche*, de *Jade* (*Jade*, William Friedkin, 1995) a *Striptease* (*Striptease*, Andrew Bergman, 1996)... El rancio moralismo del imperio de Estados Unidos en su apoteosis, a la altura del discurso atufado por *Atracción fatal* (*Fatal Attraction*, Adrián Lyne, 1987), cuyo «mensaje» viene a decir que es mejor la novia o esposa de toda la vida que la golfa, por muy ¡ilustrada que sea.

Al rearme moral y nacionalista del ventoso reaganismo le ha sucedido el neomoralismo de la era Clinton, muy aparente en sus formas pero casi idéntico de contenidos. Si emblemática es la imagen de Sharon Stone mostrando fugazmente la flor de su secreto en pleno interrogatorio policial en *Instinto básico* (señalizando su territorio, Sharon Stone le espeta a Michael Douglas que: «No pienso confesar todos mis secretos porque he tenido un orgasmo»), nos parece más relevante el personaje de Linda Fiorentino, en la senda de la *femme fatale* clásica, de *La última seducción* (*The Last Seduction*, John Dahl, 1994). *Instinto básico* sella el modelo del *erotriller* y carbura el prototipo de la malvada, convirtiendo el sexo en especular espectáculo *made in USA*, como alimentan títulos del jaez de *El cuerpo del delito* (*Body of Evidence*, Uli Edel, 1992), *Acosada*, *La mano que mece la cuna* (*The Hand that Rocks the Cradle*, Curtís Hanson, 1992), *Malicia* (*Malice*, Harold Becker, 1993), *Red*

Rock West (*Red Rock West*, John Dahl, 1992) o *Luna de porcelana* (*China Moon*, John Bailey, 1992). Muy alejados de la comprometida carga que personalizaba *Fuego en el cuerpo* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981) y *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Bob Rafelson, 1981), dos *thrillers* sexualmente arriesgados, presagiadores de un decenio mucho más emocionante que, sin embargo, ha defraudado tan florecientes expectativas.^[45] ¿El sexo? ¿El porno? ¿El erotismo? Convoquemos un filme bandera como *Showgirls*, resumido en el pubis rubio de Elizabeth Berkley —y en el *lap dancer* con que gratifica a Kyle MacLachlan en el reservado discotequero: sexo seguro, contacto sin contacto—, en una fornicación piscinera nada viciosa y en un erotismo laminado y liofilizado, respectivamente.

En España, tras la estampida de finales de los setenta, del jubileo sexual, vino la relativa calma.^[46] Picoteando aquí y allá, saludamos la obra completa de Antonio Chavarrías, de ígnea temperatura y sabrosa turbiedad (con especial mención a *Susanna*, 1996) y la sensualidad en la captura de cuerpos y gestos que recorre la obra de Julio Medem (con particular delectación en *La ardilla roja*, 1992), En un inventario somero de ficciones que apelan a la libido, retengamos *La señora* (Jordi Cadena, 1987) y el animoso uso de abanicos mallorquines a que se abandona Silvia Tortosa; la humedad que destila la sexualidad (gamberra) de *Baton Rouge* (Rafael Moleón, 1988); o las comparencias de tres de nuestras más acreditadas *sex symbols* en tres filmes indignos de su talla: la insultante plenitud demostrada por Charo López en la microbiótica *Lo más natural*, Maribel Verdú, crujiente y mollar, en la imposible *El beso del sueño* (Rafael Moreno Alba, 1992) y Victoria Abril, la artista que mejor se desnuda —y carda— del cine español en *Entre las piernas* (Manuel Gómez Pereira, 1998). Un nombre hay que escribirlo con letras de oro: Vicente Aranda. Su obra (des)encadena un concentrado de violencia, amor y muerte, animada por el chisporroteo de la disidencia, la pasión —como lipotimia del amor—, el sexo más devastador, personajes (en)viciados/as en el mejor sentido de la palabra, la perversión y el elogio de la desviación —y ahí están los problemas para digerir *La mirada del otro*—. En las relaciones entre sus criaturas, impera la transgresión del sexo y el sexo como transgresión, si con ello entendemos que disfrutar del propio cuerpo es, para el director, un derecho inalienable. Es la metáfora del hielo ardiente enunciada por José Luis Guarnen «El iceberg cuya parte sumergida es la lava» (Guarnen, 1985, pág. 7). Mas los personajes del cineasta jamás cambiarían las convulsiones del sufrimiento por una vida apacible y ordenada. Sólo un ejemplo: la Ana Belén de *La pasión turca*. Su cine vulnera la normativa de la normalidad, siendo notorio el protagonismo del sexo rechazado por la sociedad bienpensante (y represora): en *Si te dicen que caí* (1989) delata la fiscalidad monjil de la sexualidad de los adolescentes, en *Intruso* (1993) la inútil lucha del sexo contra la muerte, la inútil competencia por compartir el

lecho de Victoria Abril, en *El amante bilingüe* (1993) la bífida experiencia sexual de Imanol Arias, cultural y económicamente vencido, pero sin desfallecer en su combate. La aportación más arriesgada del director, la más aplaudida —y también denostada— es *Amantes*, crónica de «una pasión que estalla en la cama, con ambas protagonistas convencidas (con razón) de que es ahí donde se decidirá, se definirá la elección de Paco (Jorge Sanz), algo que Trini (Maribel Verdú) aprende pero no asimila en el curso de la historia y que Luisa (Victoria Abril) tiene muy claro desde el principio. [...] Entre Luisa y Paco se establece un vínculo (Antonio Gala hablaría de “encoñamiento”) que bloquea cualquier atisbo de raciocinio, de concreto análisis de la realidad» (Freixas y Bassa, 1996, págs. 106-107). Un Vicente Aranda que logra el milagro de enfrentar con objetividad y respeto situaciones extremas genitualmente hablando, dejando claro su punto de vista como hombre. Porque cada vez son más los manifiestos —y panfletos— de orden feminista, gay, lésbico, y parece no interesar la opinión masculina, que no tiene por qué ser necesariamente machista.

Un paseo por Francia nos exige detenernos en una serie de obras de obligado comentario, como *Más allá de las nubes*, un filme sobre la confusión sentimental, las apariencias agazapadas tras la realidad (¿o es al revés?), que interroga la verdad de los cuerpos, el misterio de la seducción (amor, deseo... ¿sexo?) y las rupturas de la convivencia... como siempre en Antonioni, el artista de la pasión congelada y del vértigo insondable. *Herida* (*Damage*, Louis Malle, 1992) y *Lunas de hiel* (*Bitter Moon*, Roman Polanski, 1992) son dos ficciones que nos orientan acerca de los palpitos de la extremada pasión. La primera se resuelve como melodrama glacial, un témpano de hielo, casi una relectura (oblicua) de las imágenes (hoy candorosas) de *Les amants*. Un excelente daguerrotipo de la llama incendiaria de la pasión, capaz de radiografiar los sentimientos más tupidos con penetrante sensibilidad (¿recuerdan *Atlantic City*, [*Atlantic City*, Louis Malle, 1980]?). La segunda analiza temas como la dualidad amor-sexo, la inocencia y su perversión y visita zonas como la abyección, la depravación, las alcantarillas de la ética y el envilecimiento moral. A estas alturas del milenio ¿se encasquilló el gatillo? Stanley Kubrick, con el detallismo puntillista que le es tan propio, ha trabajado a su manera ¡faltaría más! en *Eyes Wide Shut*, visión de los fantasmas masculinos hechos realidad para el espectador... rindiendo viaje en la misma estación de partida. Reafirmación ¿inesperada? del sexo conyugal y los valores familiares cuyas escenas «límite» ya estaban esbozadas con *esprit* gamberro en *Lucky, el intrépido* (Jess Franco, 1967). En este sentido, *Crímenes de amor* (*Love Crimes*, Lizzi Borden, 1991) es más interesante por las cuestiones que aborda, esto es, la zona irresuelta de la sexualidad y el deseo femeninos, que por la pertinencia de sus respuestas. Algunos, pocos títulos, devienen inexcusable referencia. *Contratiempo* (*Bad Timing*, Nicolas Roeg, 1980) ilumina los estragos de la pasión, resumidos en el axioma que indica al exceso de amor como la vía más segura a la

tristeza. A examinar ese mecanismo, la mostración de ese amor por encima, más allá (el hasta dónde y cómo pudo ser) de todas las razones sexuales, sociales, se dirige el ojo pineal de Roeg. Como expone clarividente Gérard Lenne: «De este modo la pasión se confunde con el instinto de muerte para devenir no la exasperación del amor sino su contrario» (Lenne, 1989, pág. 185). *El diablo en el cuerpo* (*Il diavolo in corpo*, Marco Bellocchio, 1986), con la inatendida y penumbrosa *fellatio* de Maruschka Detmers al alicaído Federico Pizzallis, que rebate el pensamiento godardiano de no es una imagen justa, sino justo una imagen, pues es precisamente la imagen justa (no la primera en el cine comercial: retengamos la oficiada por Carole Laure a Lewis Furey en *L'ange et la femme* [Gilles Carie, 1977]). A su vez, *Una llama en mi corazón* (*Une flamme dans mon coeur*, Alain Tanner, 1987) y *El diario de Lady M.* (Alain Tanner, 1992) recapacitan de modo radical sobre la unción del deseo y la pasión, resitúan el dilema de la elección entre endorfinas (agentes de la pasión) y feromonas (agentes del amor sereno). La sexualidad vibrante y desgarrada, un grito de felicidad en su óptimo estadio, es el eje de ambos filmes, su búsqueda y su satisfacción. Por momentos ambos títulos consiguen reelaborar la imaginaria del *hard core*, despojándola de su retórica y nutriéndola de implicación sentimental. Es de recibo convocar aquí la vituperada figura de Tinto Brass, a causa de su obra cumbre, *La llave secreta* (*La chiave*, 1983), que adeuda mucho a la disposición de una rutilante Stefania Sandrelli. Una Sandrelli que interpreta a sexo descubierto con un poder de convicción que recuerda la arrojada interpretación de Françoise Brion en *Las joyas de la familia* (*Les bijoux de famille*, Jean-Claude Laureux, 1974), una ficción muy de su tiempo en su desembozado ajuste de cuentas con un concepto de familia (y patria) retrógrado y caduco. Imágenes que son como un vergel en el oasis, flores aisladas, venenosas y concupiscentes en el interior del cinematógrafo. ¿Un *trompe l'oeil*? Acaso un engaño desmentido por años luz de metraje de cine rutinario. En cualquier caso, estos filmes punteros siguen desafiando el paso del tiempo, histórica y eróticamente.



Cartel de Teaserama (1955)

IV. El sexo como género (I)

1. SEXPLOITATION MOVIES: DE LAS BURLESQUE PICTURES AL NUDIE

El código Hays, enseñoreado del celuloide norteamericano, no dejaba de ser una censura —por decirlo de alguna forma— privada. La libertad de batallar con(tra) cada censura local en los Estados Unidos o el intento de «colar» productos de corto, medio o largo metraje y esperar que no aconteciera nada, la libertad de frecuentar las orillas de la ley, yendo más lejos que las todopoderosas *majors* pero sin cruzar la frontera, ese poder pasar de contrabando las imágenes que una gran compañía no iba a ofrecer, tentó a más de un espabilado, y así nació la *exploitation*, significada por aliar el depauperado presupuesto y las nulas ambiciones artísticas, prontamente convertida en *sexploitation*. El juego era arriesgado, así que no debemos esperar que los filmes —la mayoría— encuadrados en tierra de nadie, a merced de todos los probables garrotazos, se propongan la agresión o la conculcación de la moral y/o los principios rectores de la sociedad... Al contrario, por cuanto —sobre todo en sus primeras categorizaciones *prenudie*— la mostración de las redes de vicio y disipación (dentro de un orden), ergo comportamientos de mal vivir —al menos moralmente—, quedaba subsumida por la explicación de los peligros de una existencia a la deriva, degradada y sin salida salvo posibles iluminaciones y redenciones finales.

Llegamos a la pregunta crucial, ¿qué se entiende por *sexploitation*? Su propio nombre nos lo indica al (con)fundir los dos conceptos: utilización intensiva del sexo. Expuesto en otros términos: un filme de *exploitation* es aquel cuyo objetivo es la ganancia rápida, sin importar la calidad, y donde los elementos de la intriga —los intérpretes, las peripecias argumentales— se subordinan a una serie de condicionantes promocionados a un primer plano. Los efectos especiales en determinada ciencia ficción adquirirían tal categoría. Si de *sexploitation* hablamos, entonces nos referiremos fundamentalmente al desnudo y al sexo, sin olvidar, en su caso, la violencia.^[47] No es ésta, empero, una tabulación que granjee la unanimidad de los estudiosos. No exageramos al afirmar que hay tantas acepciones como historiadores convergen en este lodazal. En síntesis, las posturas en lid son dos: reductiva y amplia. Los partidarios de la primera aplican el vocablo a las obras exclusivamente focalizadas en el sexo. Aún más corto: los *nudies* y el *soft core*. A

nuestro entender, así sólo se falsea la realidad del fenómeno, pues modalidades como las *burlesque pictures*, los filmes naturistas, los de educación sexual, etcétera, engordan el ámbito de la *sexploitation*. Nos alineamos pues con la tesis sostenida por el especialista francés Jean-Pierre Bouyxou, aunque con matices, al contravenir sus indicaciones, en cuanto excluimos del epígrafe la inscripción de los *skinflicks*, compañeros de viaje y de compartimento, dada su ilegalidad, del cine pornográfico clandestino. Sin alcanzar la categoría de pornos, son abiertamente eróticos y los condicionantes de todo orden, desde el rodaje a la distribución, entre la confidencialidad y la frágil legalidad, pasando por la financiación y la interpretación, les atan mucho más que las distintas cantidades de carne aventada o la rotundidad de los encuentros^[47a], «No está de más recordar que la mayoría de estos filmes son de calidad incierta e interés relativo, más allá de su consistente desvelamiento de parcelas del cuerpo femenino y su defensa del desnudo *per se*. Asimismo, es de justicia tener presente que debido al diferente rasero, vigencia y permisividad de los diferentes códigos censores de los distintos países, no es extraño que finiquitada determinada modalidad en Estados Unidos, ésta prosiga o se reactive o se adecue a las necesidades autóctonas en diversas naciones europeas. Es una opción tan válida para el *nudie* como para el *soft core*, para el *hard core* como para los *WIP films*» (Bassa y Freixas, 1996, pág. 54).^[48]

A) Burlesque pictures

Una variedad de origen teatral, popular ya durante el siglo XIX y cuya nutrida producción se alzó en Estados Unidos entre 1947 y 1968, hasta que el boom del *nudie* tarifó la especialidad hacia 1964, año de gracia de una nulidad de colores fanés y fades heroínas, de título *Naughty Dallas* —o *Mondo exótica, Naughty cuties*— (Larry Buchanan, 1964), ya torpedeada su vigencia a partir de 1955 por mor de la irrupción de los filmes nudistas. La especialidad, cuyo prioritario centro productor radicó en Los Ángeles, se sustentaba en un cóctel irregular compuesto por la presencia de exóticas bailarinas, eventualmente reconvertidas en *strippers* de estar por casa, que se mueven sensualmente (con gracia y ritmo por un lado; como pueden por el otro) al ritmo de la música y de numeritos cómicos poco lustrosos. Estos filmes solían retomar los números representados en las *burlesque houses*, cuyas protagonistas efectuaban una danza denominada *bump and grind*, es decir, una versión americanizada de la danza del vientre donde el desnudo integral estaba terminantemente vetado. De ahí que las profesionales taparan la punta de sus senos con un decorativo accesorio llamado *pasties*, unos cubrepezones que llevan como complemento el *tassel twirling*, suerte de borlas que se hacían girar en el aire en uno

u otro sentido de las agujas del reloj según la pericia de la oficiante. Estos «filmes sirvieron para que un torrente de chapuceros sin oficio ni beneficio emborronaran celuloide: de Phil Tucker a Larry Buchanan entre los más populares y zetosos sin olvidar al productor Irving Klaw» (Bassay Freixas, 1996, pág. 55), responsable de dos «clásicos» (en blanco y negro y esporádicos colorines): *Teaserama* (1955), que goza de la sin par presencia de Tempest Storm, una belleza clásica con un *striptease* artístico, y de la modelo de *pin ups* Betty Page, y *Varietease* (1954), con la rotundísima Lili St. Cyr entre otras damiselas, sendos ejemplos de grado cero de la escritura, lejos empero de su formulación por Roland Barthes. Su facturación obedece al inesperado éxito de *Striporama* (Jerald Intrator, 1953), sañuda muestra de la vertiente que no desestima ni siquiera el concurso de costosos cómicos (a la sazón, dos: Mandy Kay y Jack Diamond). Amén de divas (con minúscula tal vez, pero sólo en la escritura) como Virginia Bell, Lotus Wing, Evelyn West, June Wilkinson, Dixie Evans, Blaze Starr, Honey Harlowe, la *sultry* Elvira Pagan, resplandeciente en la compilación *Las Vegas Nights* (J. D. Kendis, 1953), o la pionera Gipsy Rose Lee, algunas de ellas recordadas con posterioridad por Hollywood^[49] y que incendiaban plateas y gallineros con sus contoneos insolentes.

La conexión europea pasa primordialmente por las profesionales del parisino *Crazy Horse Saloon* de Alain Bernardin, vivero de *vedettes*, y personalizada por señoras tan resultonas como Rita Cadillac, Rita Renoir, Monique Vita y otras, que dieron vidilla a un racimo de filmes... que hacían lo que les dejaban (¿qué no habría podido hacerse ahora con semejantes féminas libres de pecado quirúrgico? ¿Superaría —nos tememos— la realidad a la ficción?). Fue Italia —de siempre la patria del repicado de éxitos foráneos— la que engatilló una progenie de coloreados *sexy-films* que cocinaban *stripteases* con sacarina de nocturna ambientación, pazguatamente escandalosos y tocamerroques amorosos animados por desvergonzadas damiselas con nombres de sonoro predicado (Caroline Chérie, Dodó de Hamburgo, Lili Niagara o la celebérrima Coccinelle, entre otras de más mustias, salvo error u omisión). Esto es, minúsculos filmes sin guión preciso que hilvanaban números de *music hall* equidistantes entre el sainete crapular y la vulgaridad manifiesta, pero ávidos en notas de fetichismo *a gogó*, sin desdeñar el toque «intelectual» que suponía la inclusión del falso reportaje a lo *Este perro mundo* (*Mondo cane*, Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara y Franco Prosperi, 1962). En síntesis, solemnes nulidades... a veces francamente divertidas.

Todo empezó con *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1959), ¡¡en nómina Carmen Sevilla!!; recién aterrizada de su paso legionario por Sidi Ifni, y al panal de rica miel afluyeron moscas cien, a cual más oportunista, del calibre de la descacharrante *Sexy proibitissimo* (Marcello Martinelli, 1964), que incorporaba un renombrado *striptease* fetichista de Rita Himalaya, *Totó sexy* (Mario Amendola, 1963), *Sexy prohibito* (Osvaldo Civirani, 1963), *Sexy mágico* (Nino Loy y Luigi Scattini, 1964), *Il pelo nel mondo* (Antonio Margheriti y Renato Marvi, 1964) o

Svezia inferno e paradiso (Luigi Scattini, 1967). Triste destino el del *music hall* transalpino, pues terminó sus días en plena degeneración fagocitado —con ventosidades— por las *mondo movies*. Y hay otros países, otros ámbitos, pero éste no es (¿por fortuna?) el libro idóneo para su exhaustivo repertorio.

B) Hygiene pictures

O filmes de educación sanitaria, moralizadores, de aval melodramático e indicadores de profilácticos comportamientos que bajo un escrupuloso tono pedagógico (a menudo contaban con un asesor científico que «garantizaba» la seriedad, ya que no el valor, de su empeño educativo) conseguían fintar ciertos controles en su (ad monitoria) frecuentación de temas como el embarazo, las enfermedades venéreas, la blenorragia, los riesgos de la libertad sexual... Conviene diferenciarlos de los *educational films*, provincia limítrofe más severa en sus postulados, pero no menos risibles, mayormente producidos por instancias públicas, proyectados en escuelas y otros centros *ad hoc*, raudamente fanés y descatalogados. Al decir de Jean-Pierre Bouyxou. «La historia acostumbra a menudo a estar trufada de demostraciones médicas, con croquis explicativos como en los verdaderos *educational films* y había generalmente una secuencia *choc* que, bajo la doble coartada de la vulgarización científica y de la profilaxis, mostraba uno o varios desnudos. Durante mucho tiempo, las *hygiene pictures* fueron las únicas películas donde eran visibles los órganos genitales, femeninos o masculinos» (Bouyxou, 1994 c, pág. 191).

Es aventurado datar el primer filme de tan procelosa temática, pues si bien su demarraje industrial se sustancia en el decenio de los treinta, en el período silente petardos como *Damaged Goods* (Eugéne Brioux, 1913), con la sífilis por montera, ya descargaban salvos. Y ahí llegaron, alertando sobre los riesgos de la promiscuidad, el alcohol, las drogas y otras alpacas. Por florida representación retenemos *Good Time Girl* (David MacDonald, 1948), *Not Wanted* (Elmer Clifton, 1949) o *The Beat Generation* (Charles Haas, 1959). Si bien la orgía nominativa de firmantes está orlada por un batallón de baqueteados *routiers* de la cutrez (siempre orbitando la letra Z, como el contumaz Dwain Esper: véase *The Seventh Commandment*, 1933) reincidentes en otros departamentos de la *sexploitation* y atléticos portadores de la antorcha del más (rancio) *fantastique*, válidos —al menos llamados— para cualquier fregado, de Ed Wood Jr. a A. C. Stephen, de Erle C. Kenton a Arch Oboler, de William Beaudine a..., la sorpresa nos la depara el apostolado de Edgar G. Ulmer, firmante de *Damaged Lives* (1933), al cual el patrocinio de la American Social Hygiene Society no le exoneró de los rigores de la censura en su visión de los peligros de las relaciones extra— matrimoniales, o la presencia de John Ford, que

rubricó, a instancias del ejército norteamericano, un cortometraje, *Sex Hygiene* (1941), alentando la prevención de las enfermedades venéreas. La pieza museal del «género» fue *Mom and Dad* (William Beaudine, 1948) al registrar un parto ¡y sin dolor! Su éxito disparó *Bofa and Saily* (Erle C. Kenton, 1948), que barajaba el aborto con las normales ecuaciones de alcohol y enfermedades venéreas. Una jovencita Joan Crawford protagonizó un par de filmes, *Vírgenes modernas* (*Our Dancing Daughters*, Harry Beaumont, 1928) y su secuela *Jugar con fuego* (*Our Modern Maidens*, Jack Conway, 1929), en el extremo límite de los parámetros del gremio y que aleteaban con cursilería por el gremio de las adolescentes, sus sexuales complejos, la virginidad —y el miedo a perderla— y otras *carrinclonadas*. La tendencia (pseudo)educacional palpitó hasta el decenio de los setenta, como ejemplifica *Libertad sexual en Dinamarca* (*Sexual Freedom in Denmark*, M. C. Von Hellen, 1970), estrenada en España disfrazada de blandiporno, aunque las últimas bocanadas se fijan a finales de los sesenta con una batería de títulos (*Man and Wife, Lessons of Love, The Art of Marriage* y asimilados), donde se coquetea con el *hard core*.

En Europa, Alemania es el portavoz de este modelo, en directa concurrencia — por poco tiempo— con la URSS bolchevique. Ya en 1926 Conrad Veidt es el protagonista de *Dürfen wir Schweigen?*, de Richard Oswald, con la perentoriedad de advertir a los jóvenes de los peligros de la vida (y del sexo), aunque el reclamo (entre tontas e interminables conferencias médicas) sean las promesas de palpitantes —y licenciosas (!)— imágenes... en realidad furtivas y nada eróticas. Por ejemplo, *Todliche Liebe* (Paul Feiffer y Fred Barius, 1952) o *Falsas vergüenzas* (*Wöruber man nicht spricht*, Wolfgang Gluck, 1959). El decenio de los sesenta está señalado por el boom de la abominable *Helga, el milagro de la vida* (*Helga*, Erich F. Bender, 1967), que almacena científicas referencias a la ovulación, fecundación, embarazo y una secuencia de alumbramiento en primer plano que reportó desmayos a granel y crujir de dientes durante su eternizada y apoteósica exhibición en España, cuyo objetivo era que la protagonista, Ruth Gassman, se preparase concienzudamente para evitar unas relaciones sexuales traumáticas, además de escudarse en el beneficio de la ciencia. El filme matriculó varias secuelas y, lo más grave, abrió la veda de una turbamulta de encallecidos productos sexológicos, astrológicos, sexoastrológicos y camasutrereros de pro comandados por el exitoso Oswald Kolle, donde periodistas reciclados en expertos sexólogos y cineastas «abnegados» se encargaron de enseñar a hacer bien el amor a los adultos y poner en guardia a los adolescentes sobre el asuntillo de siempre; embarazos no deseados, prevención de enfermedades venéreas... Ya en el curso de los setenta el documental médico cedió paulatinamente su lugar al (seudo)documento quejica protagonizado por un psiquiatra/periodista/encuestador que recrea la vida sexual de los «gremios» (amas de casa, estudiantes, secretarias) elegidos, modalidad de la que los alemanes, una vez más, hicieron acopio, hasta que el *hard core* barrió dicha producción. Es nuestro deber como cinéfilos dejar constancia de un desopilante artefacto dedicado a instruir sobre las enfermedades venéreas («un regalo de Satanás

al Sacro Imperio Romano-Germánico», en opinión de Oscar Panizza), con el título de *Los averiados* (*Sabine*, Reinhardt Clausen y Frank Guarente, 1972). Bajo patrocinio de la Bayer (o lo parece), este celuloide esgrime una recua de episodios didácticos (o sea, el material erótico-trepante propiamente dicho), para orquestar un sifiloso (y chancroso, muy chancroso) vodevil bávaro cuyo momento culminante es el informe médico que incorpora una nutrida colección de penes purulentos y vulvas putrefactas, asediados/as por una germinación de microbios que saludan al público desde la pletina del microscopio. ¡De película! Se terminó dando curso a una de las series más plomizas habidas y por haber que prontamente se desgajó de su primeriza vinculación al informe Kinsey: *Schulmädchen-Report*, producida por Wolf C. Hartwig, realizada con asiduidad por Ernst Hofbauer a lo largo de trece filmes entre 1970-1981 y de la que incluso aterrizó algún capítulo en la España de la reinante S. ^[49a]

C) WIP films

Para los zetaadictos esta parcela deviene homologada al cine *trash* transalpino de los setenta. Sin embargo, la obra de referencia de un subgénero cuyo acróstico significa *Women In Prison* y que ha resistido casi impávido los avatares del tiempo sin apenas modificaciones aparentes y algún que otro precipitado responso, es *Sin remisión* (*Caged*, John Cromwell, 1950), que contiene los estilemas de una producción que de la mano del *sexploiter* Bryan Foy ahondará los abismos de la *sexploitation*. No se descarte empero *Condemned Women* (*Lew Landers*, 1938), título fundacional pero apocado, ni tampoco la nenúfar pero simpática *Girls in Chains* (Edgar G. Ulmer, 1943). En los años cincuenta abunda la declinación *camp*, escrita con la letra B y desarrollada indiferentemente en correccionales, asilos, psiquiátricos y penitenciarías, con protagonismo de reclusas apaleadas y seviciadas, a manos de felones funcionarios cuartelarios, señalada por títulos como *Women's Prison* (Lewis Seiler, 1955), *Betrayed Women* (Edward L. Cahn, 1955), *Girls in Prison* (Edward L. Cahn, 1956), *Riot in Juvenile Prison* (Edward L. Cahn, 1959), *Girls Town* (Charles Haas, 1959), con Marnie Van Doren, ¡hélas!, bastante insípidos. Su erotismo larvado, elusivo, era directa herencia del oprobioso código Hays; de ahí que, jugando con el posibilismo de la más toreadable legislación europea, un filme como *Prisons de femmes* (Maurice Cloche, 1958) sea más *bandant*.

Apresado en el decenio de los setenta, el remozamiento del subgénero auspiciado por el avisgado (este adjetivo nos parece hecho pensando en él) Roger Corman pasa por enlazar la violencia carcelaria con el desnudo femenino (con las duchas como higiénicas coartadas), tintado de feroz misoginia, contando con el concurso del inevitable lesbianismo restregado para solaz de la (mirona) pupila del espectador, y

espolvoreado de penitentes clichés a cargo de Jonathan Demme [*La cárcel caliente, Caged Heat*, 1974), Michael Miller (*La celda de la violación, Jackson County Jail*, 1975) o Gerardo de León (*Women in Cages*, 1972). Un Corman ¡faltaría más! que también se agazapa tras la fecunda aportación de Filipinas a la causa del subgénero iniciada con *The Big Doll House* (Jack Hill, 1971). Con el cambio de década, las exigencias erotizantes aumentan, convirtiéndose el sexo (no querido) y la violencia (brutal) en deontología al uso, como prescribe el díptico de Paul Nicholas, alias Lutz Schaarwaechter (*Rejas ardientes [Chained Heat*, 1983], y *La jaula desnuda [The Naked Cage*, 1986] o la porosa *Motín en el reformatorio de mujeres [Reform School Girls*, Tom de Simone, 1986]).

La nómina es inabarcable. De todas las tendencias, dicho está, es la única que da síntomas de una vitalidad (incluso viabilidad) a prueba de naufragios. ¿Su reformulación? Con el correr de los años el módulo más incisivo puede definirse como *women behind bars* ¡amén de conjugarse con la letra Z más ninguneada! De *Amazon Jail* (Osvaldo de Oliveira, 1985) a *Caged Heat 2. Stripped of Freedom* (Cirio Santiago, 1993), de *Hellhole* (Pierre de Moro, 1985) a *Jailbirds* (Burt Brinckerhoff, 1991). Por no hacer hincapié en la rica, vasta y constantemente renovada tradición asiática del vector, una provincia por sí misma, con sus singularidades propias. Otra peculiar contribución es la trilogía protagonizada por la depravada *superwoman* Usa Koch (Dyanne Thorne), un cruce entre Mae West y Libertad Leblanc, una luminaria que trabajaba en el campo del *burlesque* en Las Vegas; de hecho, la monumentalidad de su físico y su actitud con la fusta la parangonan con las heroínas de John Willie, fetichista, bisexual, sádica y ninfómana, torturando de día y de noche, beneficiándose a pares sus hombres de sable, en fin, síntesis ideal de todas las celadoras que han sido en la historia del WIP. A saber: *La loba de la SS (Lisa, She Wolf of the SS*, Don Edmonds, 1973), *La hiena del harén (Lisa, Harem Keep of the Oil Sheiks*, Don Edmonds, 1975) y *La tigresa de Siberia (Lisa, the Tigress of Siberia*, Jean Lafleur, 1978). Prestemos atención en esta última al curioso paralelismo profesional de la señora; de mandamás de un gulag del que escapará incendiándolo con sus residentes *a l'ast*, reaparece en Montreal como madame de putiferio; esto es, del estalinismo al capitalismo en un reacomodado plis plas, con la «ingeniosa» analogía entre el campo de concentración y la casa de putas.

Será, empero, en Europa, a caballo entre el emergente *hard core* y el declinante *soft core*, más cerca de éste que de aquél por causa de las singularidades de la especialización pornográfica en Italia y Alemania (o Suiza), donde el WIP obtendrá respiración propia, aunque la homologación con sus mayores norteamericanos deja mucho que desear y se aleja del modelo original, pulsando a tope la veta sadoerótica del género. «Su especialidad conjuga el verbo de una violencia destripante, una cocción S/M elevada, altamente misógina, despectiva con las féminas, predominantemente cutres, casposas e hilarantes (*a sensu contrario* por su severidad...), erotización al máximo (proliferan las escenas de exhibicionismo

onanista y el tomateo lésbico), las higiénicas y gratificantes duchas, las torturas light pero altamente vistosas, en fin, las continuadas friegas, refriegas, y frotamientos de cuerpos desnudos, en general femeninos» (Bassa y Freixas, 1996, pág. 63). Italia es la cabeza de fila —y de turco— del movimiento. Con *Diario segreto di un carcere temmenile* (Rino di Silvestro, 1974) como insurrecta de un filón ahíto de ganga, a su rebufo se enjaezarán títulos como *Violencia en una cárcel de mujeres* (*Violenze in un carcere femmenile*, Vincent Dawn, alias de Bruno Mattei, 1982), *Infierno entre rejas* (*Perverse oltre le sbarre*, Willy S. Regan, seudónimo de Sergio Garrone, 1983), *Mujeres de presidio* (*Detenute violente*, Sergio Garrone, 1984), *El infierno de las mujeres* (Edoardo Mulargia, 1979) y/o *Orinoco, paraíso del sexo* (Tony Moore, alias de Edoardo Mulargia, 1980), ubicadas en selvas grumosas y sarnosas penitenciarías muy adecuadas para el desparrame febril, cuasi fabril.^[50] Una derivación bastarda, degenerativa y de inscripción cuando menos tangencial en el modo WIP sería el nazi-porno, sado-nazi o svástica-porno, promovidas por el éxito de *La caída de los dioses*, impecablemente definido por Jean-Pierre Bouyxou como un «*film cochon chic*», *Portero de noche* y *Salón Kitty* (*Salon Kitty*, Tinto Brass, 1976), éste ya vil *sexploitation* de los títulos previos, y que abastecieron las pantallas con una ristra de tristes y anémicos subproductos. El primero de la fila fue *La última orgia de la Gestapo* (*L'ultima orgia del III Reich*, Cesare Canevari, 1976); en medio, *La svástica en el vientre* (*La svástica nel ventre*, William Hawkins, alias de Mario Caiano, 1977) o *Las deportadas de la SS* (*Le deportate della sezione speciale SS*, Riño di Silvestro, 1976); el último, probablemente, *Holocaust 2: i ricordi, i deliri, la vendetta* (Angel Jonathan, alias de Elo Panaccio, 1980) y el colmo de los colmos colmados, *La bestia in calore* (Ivan Kathansky, alias de Paolo Solvay, 1977). En suma, sólo indicar que tanto Bruno Mattei, el hombre de los mil seudónimos, con su nombre o con el más habitual de Vincent Dawn u otro cualquiera, y Edoardo Mulargia, forjado en el *spaghetti western*, además del mentado Sergio Garrone, siempre a cobijo de un heterónimo de más, fueron los mayores fabricantes de este mini boom penitenciario.

D) Películas naturistas

Por otro nombre, nudistas. Como ya hemos escrito, «su *trademark* consiste en la mostración de un desnudo casto, sano, gimnástico, desprovisto de erotismo, focalizado en las evoluciones de un puñado de naturistas y destinado a cumplimentar el olímpico mandamiento de *mens sana in corpore sano*, paseando á *poil*, bañándose en piscinas o en el mar, jugando a ping pong, tomando el sol, escenificando continuos partidos de balonvolea, ciertamente el *leitmotiv* definidor de tan ventilado subgénero, pero casi siempre con las figurantes protegiendo estratégicamente sus partes más

velludas gracias a la desinteresada ayuda de ramas, árboles o arbustos, paletas de ping pong, cruces de piernas, servilletas, sillas u otros artificiales o “naturales” tapacubos no por ridículos, menos divertidamente inocentes» (Bassay Freixas, 1996, pág. 65).

Menguado comentario merecen tan oreadas producciones. Si acaso indicar que su origen no es estadounidense. Como apunta el inexcusable Jean-Pierre Bouyxou, su copyright con el apelativo de *Kulturfilms* pertenece a Alemania, y su carta de presentación fue *Wege zu Kraft und Schönheit* (Wilhem Prager y Nicholas Kauffmann, 1925). A su vez Francia manufacturará desde mediados los años cuarenta un buen pelotón de cortometrajes *á poil* tan asténicos como sus congéneres, sean de la nacionalidad que sean. Si hemos de hacer caso a Jean-Pierre Bouyxou —y no tenemos motivos para contrariarle en esta casilla—, la excepción, no de trivialidad argumental —¡ojo, no hablamos de guión!—, pero sí de diversión, martillea el pasaporte británico. Esto es, «en el género, las producciones más furiosamente *ringardes* eran inglesas» (Bouyxou, 1994 d, pág. 249). El autor cita, entre otras, *Nudist Paradise* (Charles Saunders, 1958), *Some Like it Cool* (Michael Winner, 1961), *World without shame* (Donovan Winter, 1961) —igualico, igualico, que el difunto Jean-Jacques Rousseau— o *Eves on Skis* (Michael Keatering, 1963). El reclamo del «paraíso nudista» saludará aportaciones tan entrañables —y olvidables— como las californianas.

The Nude World (1932) y *Elysia* (Bryan Foy, 1933). Su concreción como tendencia acaece en 1955, a raíz de la sonada batalla jurídica sobre el concepto de obscenidad, de la mirada, de lo que se ve, cómo se ve, cómo se muestra, promovida por *Garden of Eden* (Max Nosseck, 1954), un documental financiado por Walter Bibo e interpretado (?) por Jamie O’Hara y Mickey Knox (en muchas ocasiones se recurrirá a la tropelía de hacer pasar por aficionado a más de un actor profesional, pues allá donde no llegaba el nudismo oficial, se incorporaba la falsedad documental) filmado en un verdadero campo de nudistas bajo la supervisión de la ASA, la Asociación de Naturistas de América, que primero fue censurado porque la protagonista «osó desvestirse ante las cámaras», aunque después, en 1957, fuera finalmente autorizada por el Tribunal de Apelación de Nueva York, que literalmente sentenció que «la desnudez en sí misma no es obscena a ojos de la ley y del sentido común». Su efecto más inmediato, la proliferación de películas de todas las procedencias, norteamericanas, inglesas, alemanas, finlandesas, suizas, etc., tan bobas como desportilladas, alegremente proselitistas y amorosas propagadoras de las virtudes de la vida al aire libre, congregó como espectadores no ya a naturistas, sino a profanos convictos deseosos de ampliar horizontes epidérmicos.^[51] Su auge estadounidense, entre 1957 y 1963, auspicia el desembarco de títulos, más desnudos de contenido que de cuerpos serranos, como *Career Girl*, *Girls Come Too*, *Nature Camp Diary*, *Daughter of the Sun*, *The Naked Complex*, *Naked Holiday*, *My Bare Lady*, *The Reluctant Nudist*, *The Nude and the Prude*... y así hasta la náusea.

Uno de sus postreros coletazos, ya con halitosis playera, pertenece a Barry

Mahon: *Nudes of Tiger Reef* (1965). Por su parte, el destajista David F. Friedman perpetró un aluvión de filmes *ad hoc*, de constipado erotismo, dirigidos por su compinche H. G. Lewis, siendo *Bell, Bare and Beautiful* (1963) el más presentable del gratinado surtido. A los filmes naturistas, el tiro de gracia se lo obsequió *The Raw Ones*, fechado en 1966, que al evidenciar un desnudo «velloso» en una obra nudista anunció el nacimiento del *nudie*. Y el subgénero alargará su agonía hasta que el ínclito A. C. Stephen, inasequible al desaliento, (a)cometió en 1973, tan tardía como inútilmente, *The Snow Bunnies*.

E) Nudies

La glorificación de la mujer como objeto sexual y su desnudo son la última (y primera, y ¿única?) razón de ser de tan peculiar parcela, que a diferencia de las otras modalidades de *sexploitation* aquí evocadas, es un fenómeno de matriz exclusivamente estadounidense. Financiado por productoras independientes, reservado a canales de distribución paralelos, supuso una piedra de (es)toque en el declive del código Hays. Se desmarca de las precedentes *sexploitation movies* (con la salvedad de los *WIP filmes*) por cultivar un concepto de puesta en escena (macarrónico o no, ésa es harina de otro costal), levantado sobre una (precaria) historia, que propiciará —con, sin o escaso pretexto— la inclusión de escenas dominadas por la intervención de diversas chicas desnudas... aunque jamás del todo. El desnudo se toleraba en tanto existía una coartada «argumental!» (y moral) y no se presumían aviesas intenciones eróticas. Es *The Immoral Mr. Teas*, con su inesperado y estruendoso éxito, el arranque de una masiva producción: sólo entre 1959 y 1963, unos 300 filmes se alinearán en este frente narrativo. Apuremos la descripción del percal: «Exclusión del desnudo femenino completo (un solo pelo del pubis femenino erradica el filme de la categoría. Bueno, dejémoslo en dos pelos, pero nunca tres o más), las partes del cuerpo hegemónicamente mostradas son los senos y el culo, se excluye totalmente la representación del coito y se exaltará el prototipo de hombre cualquiera, de carácter vulgar, banal, extasiado ante lo que ven sus ojos pero no tocan sus manos (sólo furtivas caricias), la identificación, en fin, de y con el pagano/espectador, acentuando por lo tanto su rol de mirón, inmerso a menudo en situaciones semioníricas, involuntariamente ingenuas, incluso surrealistas (aunque eso según el concepto de Reader's Digest), denotando a veces un componente destacado de fetichismo» (Bassa y Freixas, 1996, págs. 67-68). Es Russ Meyer quien teorizó los mandamientos del *nudie-cutie*, siempre desde el respeto a los reglamentos de la narración, sin limitarse a los espectáculos *more silly than sexual*, algo que los múltiples y mayormente desarrapados epígonos que generó omitieron con alegría. Su

máximo profeta fue David F. Friedman (solo o en compañía de Herschell Gordon Lewis, el pope del gore), apelado *the sultan of sleaze*, en su condición de productor y patriarca de la *sexploitation*, presente en varios de sus subarriendos temáticos (del filón naturista al *nudie*, para desembocar en el *soft core* de estar por el felpudo). Concurrentes e imitadores de Meyer brotaron a porrillo, pero la enumeración, cansina por reiterativa, la circunscribimos a dos querubines más: el oportunista Jack Harris de *Paradisio* (1962) y el chocarrero John K. McCarthy de *Pardon my Brush* (1964).

El abordaje de géneros es insaciable, con predilección por la comedia, entre chusca y bronca, de humor enclenque a piñón fijo, sin descartar la división del horror entre atrabiliario y casposo. Nombres y más nombres, prietas las filas, adornan semejante paisaje. Unos, con más reiteración que otros, la mayoría, empero, en el limbo de los olvidos; algunos de ellos protagonistas, si no de una fiebre, sí de un proceso de calentura reivindicativa. Revítese la obra singular de Andy Milligan, Carlos Tobalina, William Rotsler, Larry Buchanan, Al Adamson o Ted V. Mikels, *filmmakers* especialistas en el cine instantáneo, no siempre soluble, narrativamente gomoso y estéticamente gorrino, cuya ajetreada biografía (especialmente los dos últimos) corre pareja a lo excéntrico de su filmografía. Las vidas íntimas, las hazañas sexuales de personajes como Drácula, Robin Hood, Jekyll & Hyde, Fanny Hill, Cleopatra, El Zorro, Jezabel, Cenicienta, Romeo y Julieta, Frankenstein, Casanova e *tutti altri* se airean en perfiles no precisamente sansulpicianos. Además de parodiar argumentos y usar los estereotipos estéticos made in Hollywood: véase *Trader Hornee* (Tanusdi, alias Jonathan Lucas, 1970), estupefaciente entrada a saco en el cine de safaris, diosas de la jungla, gorilas cachondos...; y hasta el western más estulto, verbi(des)gracia en *Cochina, Sister of Cochise/The Ramroddeer* (síc) (Van Guylden, 1969), de contenido tan calderillero como su título.

David F. Friedman, como promotor, realizador y productor, es uno de los que se aplican con mayor avidez y contumacia a desbravar el subgénero, firmando con *Adventures of Lucky Pierre* (1961), uno de los más exitosos filmes a la estela de Russ Meyer. No hay ni una palabra malsonante, ni un contacto sexual, pero sí generosidad de nalgas y pechos, amén de sentido del humor —rozagante, eso también es cierto—. Luego se atacó al aún floreciente mercado de las colonias nudistas en *Nature's Playmates* (Herschell G. Lewis, 1962), un dislate... entrañable. Después sentó las bases del gore (opción estética: sangre escénica a borbotones, atrocidades, sadismo y procacidad de buen [malí tono]). Y, ya separado de Lewis, desembarcó en el porno blando. Y... un nombre vinculado, para bien y para mal, al cine basura, a la *sexploitation*, *showman* y rebelde que, según sus propias palabras, anhelaba transgredir los valores de la América profunda, con la mirada puesta en la taquilla ¿Lo consiguió o no?

Nos divirtió, se divirtió, y afirmó su indiscutible regencia en la década de los sesenta.

Otra egregia personalidad es la de Harry Novak, un afamado

productor/distribuidor, poseedor de un catálogo cercano a los 200 títulos, del *nudie* al *soft core* (al parecer frecuentó el *hard core* parapetado en el seudónimo de Harold Lime, mas es una información que no hemos podido comprobar de modo fehaciente), financiando obras de especialistas como William Rotsler, Bethel Buckalew, Lou Campa o Barry Mahon, que tuvo el golpe de fortuna de debutar con el *sleeper* *Kiss Me Quick* (Seymour Touchas, alias de Peter Perry, 1964) —Perry es responsable de la abracadabrante *The Notorious Cleopatra* (firmada como A. P. Stootsberry, 1970) y de la infamante *Mondo Mod* (1967)—, batiburrillo estridente e incandescente, de chillones colores, en formato de *nudie-monster*, de terror destripado, diálogos absurdos, ciencia ficción majadera, llena de carne maciza y música pop. Una gema de la *sexploitation* tan escueta en sus valores como contundente en sus resultados... y un punt(u)al ejemplo del toque Novak: producción ínfima, decorados pírricos, humor paupérrimo...

Señero practicante resulta también Robert L. Frost, a menudo compinchado con el productor Bob Cresse (complaciente firmante del *nudie* picarón y *beatnik* *Once Upon a Knight*, 1961), que enlata una obra reluciente de violencia y perversidad, una grumosa mezcolanza de mujeres brutalizadas, sadismo despendolado y misoginia sazónada en agraz. Apuntemos *The Pick-Up* (1968), restallante *thriller* con participación actoral de Friedman, Cresse, Wes Bishop y él mismo, donde dos chungos hampones persiguen a dos mujeres para vengarse por un dinero mangoneado y las someten a torturas asaz vesánicas, o *The Animal* (1967), su *masterpiece*, alrededor de un mirón traumatizado por su madre y el LSD que castiga a todo elemento femenino puesto a ojo (y no de buen cubero) de su telescopio. Relució con *Surftide 77* (1963), un saboreable (y paródico) policíaco, *Love Camp 7* (1968), un precedente del cine salvaje y eventrador de cuerpos serranos animado por un repertorio de nazis muy puestos en su papel, o el brrrural western *The Scavengers* (1969), que abrió la vía del *soft core*, por la brecha del sadismo y la violencia desmedidas, pero logró la inmortalidad —bueno, tampoco hay que exagerar— con *House of Bare Mountain* (1962), la pieza por la que es más recordado, si más no por su *party* psicotrónico —y desoxidorribonucleico— entre cuyos asistentes avizoramos un piloso licántropo, un Drácula rompedor, un bailón Frankenstein, un el Fantasma de la Opera... y todo envuelto en las brumas del *nuderama* y el *sexy color*.

A. C. Stephen, *alter ego* de Stephen C. Apostoloff, de raíces búlgaras, atornilla *Orgy of Dead* (1965), pragmático destilado de su desarrapado (in)estilo, hecho de diálogos poco fluidos y de situaciones aún más atascadas. Retales como *Bachelors Dream* (1967), *College Girl Confidential* (1968) o *The Class Reunion* (1970) le dejan —ni quitan ni ponen— en su trono de obrero especializado en la manufacturación de *nudies*, escaso de oficio, todavía más parco de talento, huérfano de beneficio. Barry Mahon, piloto de la RAF durante la Segunda Guerra Mundial, firmante del último título de Errol Flynn, *Cuban Rebel Girls* (1959), y que finalizó su variopinta carrera produciendo filmes para niños, fue prolífico (en sus años más activos, primeros de los

sesenta, garantizaba una veintena de filmes anuales) en todos los irisados colores de la *sexploitation*. Su estilo era abrupto, exento de arabescos. Filmaba sin florituras pero con acopio de colorantes (el color de sus filmes es arborescente), sin pagar el peaje de lo cómico más rústico, que tanto descalabró a buena parte de sus colegas. Entre lo más gárrulo de su luenga filmografía, aplaudimos la cimbreante *Fanny Hills Meets Doctor Erotico* (1967), *Nude Scrapbook* (1966), enredado hatillo sobre un fotógrafo especializado en trabajar los desnudos femeninos —modalidad asaz reiterada la del fotógrafo más o menos baboso, más o menos artístico, sus audiciones y sus sesiones con las modelos: sin ir más lejos, cotizar la costrosa *Love Feast* (Joseph F. Robertson, 1969) protagonizada por Ed Wood Jr., aquí un enérgico fetichista, en un receso de sus múltiples ocupaciones—, *Nude Las Vegas* (1964), al voltante de la rubicunda Bunny Yeager, y dos artefactos no por caseros menos destrozados: la mostrenca *The Sex Killer* (1967) y la plasmodiante *Beast that Killed Women* (1965).

De la inmensa patulea de percherones, con o sin pedigrí, reputados por sus obras o ensalzados por su personalidad, tejedores en los movedizos arenales de la *sexploitation*, más o menos recuperados por los arqueólogos menos académicos, nuestra (módica) apuesta revierte en la irreductible Doris Whisman, de densa —24 filmes— filmografía, con toda probabilidad la única directora para adultos del período (con permiso de Robería Findlay, al alimón con su marido). Actriz desapercibida a las órdenes de H. G. Lewis bajo el alias de Doris Wisher en el dislate naturista *Nature's Playmates*, productora, montadora y guionista, cineasta emética y excéntrica de quien se ha llegado a decir (eso sí, en voz baja) que su abstrusa planificación es la versión *acid* del Jean-Luc Godard sesentero, su primera producción menudea los aledaños del cine naturista, donde se foguea rodando diversos y coloreados filmes en la década de los sesenta en la colonia nudista de Florida. Su debut es *Hide Out in the Sun* (1960) y su despedida se colige en 1965 con *The Princess and the Nature Girl*. En el *interregno* caen, entre otros, *Diary of a Nudist* (1961) y *Behind the Nudist Curtain* (1964). Un ejemplo canalla lo constituye *Nudes on the Moon* (1962), una descomunal casposidad con su Luna mutada en un inmenso campo nudista habitado por selenitas que tapan sus partes pudendas. En su retorno a Nueva York incidirá en dramas bizarros, en blanco y negro, ambiciosos y tormentosos. Etapa iniciada con la psicotrónica *Bad Girls go to Hell* (1965), una trufa a paladear por los adeptos del celuloide más grasiento. Su desparpajo es total, con apuestas imposibles, desde la epifanía erótica de una mujer esclava de su sexo por mor de un sortilegio vudú (*Indecent Desires*, 1967) a las cuitas de un impotente a quien el injerto del pene de un psicópata transforma en maníaco sexual asesino (*The Amazing Trasplant*, 1970). Si bien su reputación se fraguó en la provincia del *nudie*, su condición de realizadora de culto, reivindicada pero menos, se afirmó con dos filmes-bomba interpretados por la inabrazable Chesty Morgan (¡183 cm de perímetro torácico!), nombre de arte de la polaca Lillian Wilczkowsky, cuyo perfil se deja

apretar en *Casanova* (*Casanova*, Federico Fellini, 1977), a la sazón *Deadly Weapons* (1973) y *Double Agent 73* (1974), dos *mamell's stories* de impacto, entre cuyas tetas sobra espacio suficiente para camuflar una cámara fotográfica y capacidad de asfixiar a sus enemigos.^[52] Además —y por si no fuera suficiente—, cuenta con una obra recomendada por los escasos —y fiables— especialistas que han accedido a ella, *Let Me Die a Woman* (1978), un gráfico documento, una maliciosa e irreverente aproximación a la mentalidad sociorregresiva de la América más carca, levantada sobre el *plot* de una operación de cambio de sexo (en un punto indeterminado entre *Myra Breckinridge* y *Sulka's Wedding* [Kim Christy, 1983]), positivada por un elenco de reales transexuales. Su último filme, *A Night to Dismember* (1983), es una enclenque horror movie de parco sobresalto. En síntesis, una aportación imaginativamente insana, caprichosamente turbia, descodificadamente incendiaria, una obra probablemente a revalorar, siempre que se la aborde sin anteojeras.

Es de justicia compulsar un par de saladas contribuciones de John Lamb, *Aqua Sex* (1962), contemplativo ejemplo de *nudie* encontradamente *náif*, con su isla perdida, sus límpidas aguas, sus monstruos marinos de caucho y sus sirenas devorables (entre ellas, la guapetona Gaby Martone y la garbosa Diane Webber), y *Mondo Keyhole* (1966), venenoso, delirante celuloide, que crea un espacio obsesivo y onírico donde se convocan el voyeurismo, la violencia, la droga, el lesbianismo, el fetichismo, la flagelación, la antropofagia, las orgías..., (y nos dejamos). Conviene también alertar sobre dos *nudies ringards* filmados y firmados por Francis Ford Coppola, a menudo depurados de su filmografía (ya se sabe, pecadillos de juventud...). A la sazón, *The Wide Open Space* (1961), su debut, resultado de una operación de cambalache entre su cortometraje *The Peeper* (1960) y un añadido de escenas apuradamente naturistas, y *The Play Girls and the Beit Boy* (1962), remontaje del filme alemán en blanco y negro *Mit Eva Fing die Sünde an* (Fritz Umgelter, 1958), con bailables emporretados de Karin Dor y aderezado con escenas adicionales ¡en color y 3D! a cargo de la neumática jamona June Wilkinson. El plantel de protagonistas femeninas apela a granadas *stripteases*, rampantes *starlettes*, excluidas las actrices de carrera hollywoodiense, aunque toda norma computa excepciones: Mamie Van Doren, en *Three Nuts in Search of a Bolt* (Tommy Noonan, 1963) y Jayne Mansfield en *Promises, promises* (King Donovan, 1963), ambas de la facción mastosénica y galanamente desvestidas^[52a].

Hacia 1965 el *nudie* experimenta síntomas de agotamiento. ¿Solución inmediata? Aumentar la ración de hembras desnudas con el fin de incentivar el interés de un público ávido de mayores estímulos, abriéndose el grifo a filmes donde el sexo y la violencia adquieren rasgos más preponderantes, ampliando tanto su tipología normativa como sus techos de visibilidad. De esta manera se adentra en el *bizarre*, por mor de la evidenciación de contenidos, aunque algunos de los nacientes filmes, por su radicalización, sea abusivo inscribirlos dentro del estipulado magma genérico. Uséase, entre el *postnudie* y un *no man's land* genérico. Nos referimos a *ghouties*,

roughies y *kinkies* (e incluso otros investigadores añaden los *bloodies*, asimilados a las eméticas epifanías sanguinolentas puestas de moda por H. G. Lewis). Advirtamos que esta taxonomía dispone unas fronteras imprecisas, y el mestizaje de géneros — ¿cómo llamarles? ¿tendencias, modalidades o natalidades?— es moneda corriente. Su compartimentación no es artificial, aunque cierto es que funciona la teoría de los vasos comunicantes.

De un modo somero —y sumario—, los *ghoulies* hacen de la mezcla de un humor macabro y de un erotismo étlico (o viceversa) su razón de ser, destacando por la cantidad de violencia (sangre incluida) y horror (fruto de la sevicia derrochada en cantidades suficientes como para perder la patria potestad) puestos en acción, siendo las féminas las víctimas propiciatorias de maníacos preocupados en trocearlas (más), y desnudarlas (menos), con auténtica fruición. En primera instancia compite la personalidad de relumbrón de Herschell G. Lewis —compinchado con David F. Friedman, su capitalista benefactor—, con su telúrica trilogía *Blood Feast* (1963), *2000 Maniacs* (1964) y *Color Me Blood Red* (1964). Con posterioridad —pero no para la posterioridad— abraza nuevas aportaciones concienzudamente despendoladas y truculentas: de *Monster a Go Go* (1965) a *The Gore Gore Girls* (1972), con el «amable» intermedio de *She Devils on Wheels* (1968). A su estela de cine malo y barato pero lejos de la categorización de gorrón compite Andy Milligan, mamporrero de obras gomosas de las que el mejor y más presentable ejemplo es *Seeds* (1967). Y lo frecuentan un puñado de malcarados epígonos, de los cuales el más estentóreo representante sería el zafio Joel M. Reed. En su haber, la chocarrera y fetichista *Career Bed* (1969), su retardada obra maestra *Blood sucking Freaks* (1976), y en particular cruda amalgama de S/M escrofulosa y oleaginoso gore. Otro que se apunta al banderín de enganche es el estridente Al Adamson, con *Satan's Sadists* (1969) o *Hell's Bloody Devils* (1971), y también da un paso al frente William Rotsler con *Lila/Mantis in Lace* (1968), cuya resultona mezcla de sexo, drogas y casquería da como fruto uno de los ghouíes más memorablemente chacineros.

Si bien la visita al horror condimenta con alevosía esta (y otras) parcela(s) del *nudie*, más raro —por extravagante— es el recurso a la ciencia ficción que sobrepase el descalabrado pretexto a lo *Kiss Me Quick*. Abundemos, empero, en un par de hallazgos: *The Pleasure Machines* (Ron García, 1969), con su desencuadrado científico obsesionado con la guerra atómica, capaz de duplicar cualquier estructura molecular. A solas con su máquina, tras la hecatombe nuclear, crea clones de Adán y Eva, futuros miembros de una sociedad inactiva sexualmente, pero éstos se rebelarán...; y *The Curious Female* (Paul Rapp, 1969) y sus elementos: año 2000, una pareja de jóvenes, una gruta escenario de una orgía, escenas del pasado, robots humanizados y protagonismo de la robusta Angelique Pettijohn.

A su vera, los *roughies* se atracan de una violencia desasosegadora, más bien sombría y deprimente en su conjugación de psicopatología sexual airada y depravación igualmente psicopatológica. El tono de turbulencia moral es

generalizado, los hombres son degenerados y corruptos y las mujeres víctimas de sus ataques de misoginia galopante y brutalizadora. Confabulan el drama erótico, el brioso blanco y negro y hacen apelo con asiduidad al submundo de la prostitución. En su mayoría se sitúan a rebufo del tono voluntariosamente frustrante/do que insemina Russ Meyer, inaugurador de la veta en *Lorna* (1964) y *Mudhoney* (1965). En semejante *downtown* genérico, el filón de piezas como *The Defilers* (Robert Lee Frost, 1965), revisitación de la novela *The Collector*, de John Fowles —también adaptada en *El coleccionista* (*The Collector*, William Wyler, 1965)—, contubernio de la fructífera asociación Friedman-Frost, uno de sus cruces de erotismo insalubre, violencia malsana, personajes viciosos, decorados pulgosos y la droga como culpable de todo *Aroused* (Anton Holden, 1966), tonsurado pero fantasioso *nudie-roughie*, protagonizado por un asesino de chicas (faltaría más) con la mente dañada por la influyente personalidad materna (una furcia), que gasta imaginativa iluminación, clímax suculento... y que se emparenta con el orate sujeto de *Maniac* (*Maniac*, William Lustig, 1980), además de por su tono bizarro (¡esos maníquís!) y por su ambiente insano y estética sucia. También descollan títulos como *The Sex Perils of Paulette* (Doris Wishman, 1965), *The Agony of Love* (William Rotsler, 1965), *The Degenerates* (Andy Milligan, 1967), *The Animal, Scum of the Earth* (William Rotsler, 1965) o *The Seavengers* por su sulfúrico predicado de salvajismo y agresividad. Y, en fin, dar cuenta de los filmes de Joseph R Mawra (en su haber: *All Men Are Apes*, 1965, que cruza un argumento con chica desgraciada, huida del hogar materno, dedicación al *striptease*, encuentro del amor verdadero en su compañero de espectáculo, ¡un simio!...), bien avenido con su productor George Weiss, concretamente en el ciclo protagonizado por la torturadora Olga Petroff (*Olga's House of Shame*, 1964; *Olga's Girls*, 1964; *Olga at Lil's Place*, 1964; y *Madame Olga's Massage Parlor*, 1965), regente de un florido lupanar cuyo deporte favorito es apartar de la senda de la virtud y abocar al turbio lenocinio a un plantel de desventuradas, a la par que aprovecha para someterlas a su ley de látigo, fusta y sevicias *ad hoc* en un maridaje de *bondage*, fetichismo extremado y topless declinado con gran seriedad.

A su vez los *kinkies*, más interesantes *a priori*, ponen el acento en la variante (re)torcida tanto de las historias como de las imágenes. Hay una evidente intención de ir más allá de lo tolerable, romper moldes, recurriendo a lo perverso o a lo extraño. La sexualidad y la violencia cobran visos de mayor desatino. Lo mórbido y lo tórrido salpican las imágenes, a la vez que la parafernalia S/M es gustosa protagonista. En breve, perversión, lesbianismo, flagelación, notorio fetichismo y aberrante psicología. El erotismo deviene patológico y la atmósfera oscura, de pesadilla. Su filme fundacional es *White Slaves of Chinatown* (Joseph P. Mawra, 1964) y se adhieren a este departamento buena parte de los filmes de Robert L. Frost, algunos de David F. Friedman, tangencialmente las concretas aportaciones de Joe Sarno o de Bob Cresse y, en fin, la trilogía ribeteada de erotismo cruel, horror desmadrado y práctica

sadomasoquista compuesta por *The Touch of Her Flesh*, *The Carese of Her Flesh* y *The Kiss of Her Flesh* (1968-1969), filmes dirigidos por el matrimonio formado por Michael y Roberta Findlay bajo los seudónimos de Julián Marsh y Anna Riva (nombre de pantalla utilizado en sus episódicas incursiones como *hardeuse*), cuyo protagonista, Richard Jennings, es un asesino misógino que se divierte eliminando mujeres con las técnicas más inesperadas, naturalmente todo lo violentas que sea posible. Como en el caso de la *sexploitation*, su lema es ofrecer la máxima sensación con el mínimo desembolso.

2. SEXPLOITATION MOVIES (2): EL SOFT CORE

A) El yunque yanqui

El *nudie* fue quemando etapas con prontitud, en busca de una mayor explicitud a la hora de la representación sexual. Ante la inevitabilidad de sus modalidades postreras (*ghoulies*, *roughies* y *kinkies*), la emergencia de los *beaver films* (filmes con pelo, público ¡obviamente!) y la competencia europea en cuanto a franqueza y despechugue, la industria norteamericana independiente de las *majors* debía reaccionar. Y lo hizo. Como resume con autoridad Casto Escópico, «el clima de relativa tolerancia moral se tradujo en un incremento de sentencias judiciales a favor de los productores y exhibidores del circuito de cines de explotación erótica. Al amparo de este marco legal más benigno, los circuitos de cine erótico de Nueva York, Los Ángeles y San Francisco fueron emergiendo con cautela y discreción desde mediados de los sesenta. En las zonas más licenciosas de las grandes ciudades, donde se ubicaban las tradicionales *burlesque houses* y los locales de espectáculos eróticos en vivo, empezaron a abrirse *peep shows* y pequeñas salas especializadas en las que se ofrecía una programación de películas eróticas. En un principio tan sólo se proyectaban *beaver films* o su variante más atrevida, los *slipt beaver films*, en los que además del vello público se incluían primeros planos más explícitos del sexo femenino. Los *beaver films* serían pronto sustituidos por las escenas de sexo simulado del *soft core*» (Escopico, 1996, pág. 37). De nuevo el sexo, su representación en clave de *exploitation*, significó otro paisaje y paisanaje cinematográficos. Y, cómo no, es Russ Meyer, el emperador del *nudie*, quien da carta de ciudadanía al *soft core*, convirtiéndose en su estandarte con *Vixen*, el primer blandiporno con cara y ojos de la historia del cine. Es decir, el primer filme (relevante) donde se fusionan erotismo, desnudo divertido y sexo (di)simulado. Veintitrés procesos en un año, ataques por todos los flancos, incesantes polémicas...

pero consigue institucionalizar el *soft core*. Y los reyes (reyezuelos) de la *sexploitation* laboran de firme en la manufactura de calculadas perversidades, devotos de la máxima de que del roce nace el goce. Son filmes de estrangulado presupuesto que se apuntan a la floreciente legalidad, ejecutados en buena medida por los mismos cineastas que se atracaban de *nudies*. Harry Novak, David F. Friedman, A. C. Stephen, Robert L. Frost, Ted V. Mikels, Ray Dennis Steckler o Joe Sarno son los más reputados de un batallón de más o menos anónimos amanuenses que contribuirán a arrinconar el lado sexy del *nudie* para afrontar la (re)fríega del cuerpo a cuerpo.

Entre los cineastas no nominados hasta ahora, maniobrantes en este vector, es de ley citar al pionero Radley Metzger, importador de títulos europeos y amante de laborar en Europa. Su debut, *Dark Odyssey* (1958), de estrujado coste pero holgada ambición, lo rodó en Grecia. Su patria de adopción será Francia, París concretamente, desde *The Dirty Girls* (1965), una especie de seudodocumental intelectual que estudia la prostitución y un éxito inusitado, o *The Alley Cats* (1966), una severa y un punto ampulosa película que no duda en incidir en las prestaciones de una jovencita, sus devaneos lesbianeros y su difícil acomodo social, amparada en una revisitación de la iconografía instaurada en *La gata negra*. En su haber sobresalen piezas tan coloristas y estetizantes como *Carmen Baby* (1966), con Merimée por aliviado alibi y la maciza Barbara Valentín en plus, *Thérèse and Isabelle* (1967), con Essy Person y Anna Gaël, dos gráciles colegialas muy enamoradas y muy dadas al toqueteo lésbico, o *Camille 2000* (1969), inspirada en Alejandro Dumas, donde con la prostitución finisecular parisina como materia, las lozanas Danielle Gaubert y Silvana Venturelli reeditan las tiernas caricias de las precedentes ninfas en ardientes *tête á tête* sáficos de buen tono visual.

David F. Friedman, ave fénix irredenta, siempre activo en todos los saraos, sátrapa del cine *trash*, carga baterías y enlata mayoritariamente como productor un puñado de títulos asaz elocuentes: *The Ribald Tales of Robin Hood* (Richard Kanter, 1968), *Cochina, Sister of Cochise/The Ramroddeer, Trader Hornee, The Aduft Versión of Jekyll & Hyde* (Byron Mabe, alias de B. R. Elliot, 1971), a mayor gloria y prez de René Bond, vista en *Necromania* (Ed Wood Jr., 1971) y heroína de algunos salados pornetes setenteros en compañía del ilustre John Holmes, *The Long, Swift Sword of Siegfried* (David F. Friedman en la versión norteamericana, en la versión alemana comparece Adrian Hoven, 1971), carta de presentación en sociedad de una *fraulein* llamada Sybelle Danninger, más conocida ulteriormente como Sybil Danning, o *The Erotic Adventures of Zorro* (Robert Freeman, 1972).^[53]

Podríamos ampliar la lista nominativa con títulos como *The Stewardesses* (Alf Stillman, 1970), ¡en relieve!, *The Godson* (William Rotsler, 1969), blandiporno bien racionado en sexo, violencia y *bondage*, filmado en la casa de Harlan Ellison, ex *enfant terrible* de la SF yanqui, protagonizado por Uschi Digart y Debbie McGuire (a la sazón, esposa de Richard Pryor), *House of Thousand Delights* (Ted Roter, 1975) y muchísimos más filmes —todo está dicho en sus descriptivos títulos— que, en

cantidad incontrolada, proponían un surtido arco de elementos imprescindibles en todo riguroso *soft core*: simulacro de polvo heterosexual, masturbación femenina, escenas de lesbianismo, generosas duchas, agradecidos *stripteases*, violencia y violaciones, gusanera de cuerpos desnudos, incluso *trips* alucinógenos, sin olvidar el consabido castigo exigido por la moral (incluida la muerte) que tanta depravación merece.

B) La vieja europa

En Europa, la historia fue muy otra. La subsistencia del blandiporno no se agota en la oficialización del X. En Francia o Alemania se sigue facturando esta categoría de filmes, aunque serán Italia y España (entre 1977 y 1984) e, incidentalmente, Grecia quienes se convertirán en los máximos abastecedores de una producción con letra específica (y fatídica) en España (la sensible S de marras).

En Alemania, un lote de productores y directores encabezados por Hans Billian, Wolf C. Hartwig, Walter Boos, Ernst Hofbauer, Hubert Frank o Franz Marischka empaquetaron seborrea de parco interés. Un puñado de títulos sobran para eximir el comentario: *Los eróticos cuentos de Grimm* (*Grimms Marchen von lüsternen Pärchen*, Rolf Thiele, 1969), *El castillo de mete y saca* (*Liebesgrübe aus der Lederhose*, Franz Marischka, 1972), *Las calientes bolcheviques* (*Auch Ninotschka zieht ihr Höschen aus*, Claus Tinney, 1973), *Mi erótico Sigfrido* (*Siegfried und das sagenhafte liesbesleben der Nibelungen*, Adrian Hoven, 1971), *Cama, sexo y matrimonio* (*Bett, Geschlecht und Ehe*, Ilja von Anotroff, 1979), *Klitoris pecata mundi* (*Was treibt die Maus in Badehaus*, Siggie Gotz, 1975), *Las calientes chicas de Munich* (*Mädchen, die nacht München kommen*, Walter Boos, 1972), etcétera.

En Suiza, Erwin C. Dietrich, conchabado casi siempre con Alemania, cobijándose en sus habituales seudónimos de Michael Thomas en la dirección y Manfred Gregor en el guión, encabalgó una serie de *sexfilms* entre la parodia estrecha de miras y la presencia de una luminosa naturaleza, que enmarcaron la exhibición de totémicas te(u)tonas tipo Ingrid Steeger, Esther Studer o Nadine de Rangot de la serie *Blutjunge Verführerinnen* (1971-1973) en tres capítulos; o también su batallón de suecas despendoladas allende el mundo, llegando hasta Ibiza en *Las calientes suecas de Ibiza* (Red Mills, alias del actor Antonio Molino Rojo, 1980), por poner un ejemplo, presentadas «S» en cine y sin «afeites» en vídeo, compinchado con la factoría Balcázar, entre otras flores salidas de otra de sus provechosas ententes.

En Grecia, percherones como Ilya Mylonakos y Omiros Efstratiadis, entre otros aún más rupestres, apuran el (con)sabido y rutinario batido compuesto por un tercio de vistas turísticas (mar, folclore local, verde naturaleza, playas y ruinas), un tercio de

acción variada, mejor si la fórmula genérica usufructúa los modos del *thriller*, y otro tercio de prontuario sexual poco lucido y filmado a desgana, con aire apresurado y diletante. De *Lujurioso deseo, amor y éxtasis* (*Age of Love and Blood*, Ilya Mylonakos, 1978) hasta *Afrodita negra* (*Black Aphrodite*, Saul Filipstein, 1977), pasando por *La amante ambiciosa* (Omiros Efstratiadis, 1982), con María José Cantudo y Ajita Wilson en franca francachela!, o *Hembra erótica* (*Emanuelle Queen of Bitch*, Ilya Mylonakos, 1976), suma y sigue a la filmografía de la *Emanuelle negra* Laura Gemser (y su habitual adosado Gabriele Tinti), lejos de la batuta de Joe D'Amato.

En Francia, más de lo mismo. Prevalece la comedia erótica, llena de malentendidos, con cuerpos desnudos a mansalva, tan graciosa como una tuerca y un tornillo. Se multiplican los vodeviles erotizantes, farsas de poco octanaje, celuloideas de medio (o poco) pelo —salvo el público, ley del género—, con títulos que en buena medida ya pagan, del jaez de *La fiebre de los sentidos* (*La kermesse érotique*, Jean Levitte, alias de Raoul André, 1974), *La cama* (*Le lit*, Jacques Lem, alias de Michel Lemoine, 1973), *Serre moi contre toi, j'ai besoin de caresses* (Jean Levitte, 1974), *La vie sentimentale de Walter Petit/Hard Love* (John Thomas, alias de Serge Korber, 1974), *Bananas mecánicas* (*Bananes mécaniques*, Jean-François Davy, 1972), o *Hagan cola, señores* (*Preñez la queue comme tout le monde*, Jean-François Davy, 1972). Hubo ocasión asimismo de saborear algunos productos refinados: así, *Les onze mille verges* (Eric Lipman, 1975), con Apollinaire como (infra)texto, o *La orgía del sexo* (*La messe dorée*, Beni Montrésor, 1974), extraña, barroca para algunos, intelectual izada para otros, con incesto psicoanalizado y vocación (que no resultado) de transgredir.^[53a] Sin movernos de Francia, en este momento previo al *hard core*, es de ley recabar la cita de tres cineastas, dos ortodoxos y un heterodoxo. Michel Lemoine, actor asiduo de las trochas del cine de (sub)género en los sesenta, de villanía característica en recomendables perlas del *cinéma bis* europeo (véase *Necronomicon*, Jess Franco, 1967, *El caso de las dos bellezas*, Jess Franco, 1968, o *Le seuil du vide*, Jean-François Davy, 1971), antes de verse abocado, y descalabrarse, a la confección de pornos bellos y rutinarios a beneficio de la carnal Olinka Hardiman con el alias de Michel Leblanc, prohió algunos blandipornos de consumo menos rápido de lo usual, resultando el percutor de un erotismo cultivado pero amerengadamente petulante al enlatar pesadas reflexiones sobre el sexo y la violencia, la literatura, el placer, la sublimación del amor (o la relación de cama) en *Les désaxées* (1972) o *Les chiennes* (1972). Recala en el ligero vodevil, de humor *polisson* (véase *Confidencias eróticas de una cama* [*Les confidences érotiques d'un lit trop accueillant*, 1973], o *Les petites saintes y touchent*, 1974), sólo redimido por la fulgurante presencia de Janine Reynaud, su esposa, de elegancia y sensualidad innatas (inolvidable su imagen desnuda, a lomos de un caballo, en *Les chiennes*). Es empero su flirteo con el fantástico su oferta más tentadora, pretenciosa pero inspirada, esto es, su libérrima recreación de *El malvado Zaroff* (*The Most Dangerous*

Game, Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel, 1932) que es *Les week end maléfiques du comte Zaroff* (1975), con la feérica Joelle Coeur y Howard Vernon, punto de enlace con *La comtesse perverse/Les croqueuses* (Jess Franco, 1973)... autocanibalizado en *Tender Flesh* (Jess Franco, 1997), su traidor inconfeso y mártir remake.

Max Pécas, pionero del cine erótico francés, mal llamado «el Iquino de las Galias» por algunos historiadores estrábicos, comparte empero con el tarraconense intransigencia moral, afición por el lesbianismo, condena taxativa del libre placer y sanción del sexo alternativo, como atestiguan *Claude y Greta* (Claude et Greta, 1969), *Soy ninfómana (Je suis une nymphomane)*, 1971), *Yo soy frígida... ¿por qué? (Je suis frigide... pourquoi?)*, 1972) o *Sexuellement vôtre* (1974). Sin embargo, el Pécas más visitable y recomendable es el que disfruta con José Bénazéraf la condición de precursor de un acervo erotismo, un paralelismo de géneros (él, no obstante, más volcado a lo ligero o a la comedia), hermanados por el policíaco, aunque ambos terminen ejerciendo de desustanciados directores-funcionarios. Su prosaica puesta en escena personaliza filmes como *La baie du désir* (1965), *La prisonnière du désir* (1966), *La nuit la plus chaude* (1967) o *La main noire* (1968), donde Pécas demuestra fehacientemente estar más cerca del mundo de Charles Willeford que del turbulento universo de Jim Thompson (él estima lo contrario). He ahí una de las cruciales diferencias con Bénazéraf y a la vez un (¿el?) punto de engarce con Iquino. Él también leyó a Vernon Sullivan sin entender a Boris Vian...

El herético es José Bénazéraf, figura del cine francés de los sesenta pre *soft core*, más influyente que Max Pécas por mor de la incidencia de una serie de *polars sexys*, *thrillers* calientes, iconoclastas e idiosincráticos como *Le cri de la chair* (1962), *Le concerto de la peur* (1963), *La nuit la plus longue/L'enfer dans la peau* (1965), con música de Chet Baker (¡!), *L'enfer sur la plage* (1965) o Joe Caligula (1966), en propuestas cada vez más eméticas y eróticas, ideologizadas y surrealistas, enfangado en disertaciones filosófico-ácratas como marca de fábrica. La dialéctica de sexo y política vivifica sus productos. Ama con deleite a las señoras y gusta de fustigar a la burguesía... sin llegar en estos filmes al remoquete del intercambio de roles entre clases, recurso muy empleado en sus venideros pornos. Su discurso (más firme en el propósito que ufano en la plasmación) confirma al eros (su espectacularización) como la (única) forma de atacar al sistema, de violar sus normas y su estructura. Un aspecto que se acentuará —y explotará— en el abrir de los años setenta. Así, la explícita masturbación de Béatrice Harnois en *Les deux goUines* (1975) o secuencias *hard core* reservadas para la exportación en títulos como *Black Love* (1973), con la soberbia Joëlle Coeur. Todo un referente ineludible del *cinéma bis* europeo, un Bénazéraf ácrata consentidor, surrealista meditabundo... antes de que un ataque de pasotismo fulero malbaratara sus propuestas, convirtiéndole en interesante más por sus estertores patafísicos que por su rigor en el ánimo coyundatorio.

¿Qué opinión merece el cine erótico, *soft* o no *soft*, británico? Escuetamente, su

irrenunciable inconsistencia. Constatar de entrada que su olvido, merecido es. De su congénita pobreza no lo redime la existencia de realizadores como Stanley Long o Derek Ford, conspicuos *filmmakers* que no han hecho caso omiso al coqueteo con el porno duro —de lo más rijoso, por cierto—, adjetivo avalado por obras como *Sexplorers* (1975) y *Sexexpress* (1975), ambas de Ford, sin descuidar su infumable colaboración con la ebonita Ajita Wilson: *Sex Music (Sinfonía sexual) (Symphony of Love)*, 1978), codirigida con Paul Selwyn, una ripaldiana y delirante fantasía erótico-musical. Long fue productor y director (a veces al alimón con Arnold Louis Miller) de una reata de *skinflicks* por mediación de su sociedad Stag Films Productions Ltd., a menudo protagonizados por Pamela Green, amén de perdigonadas como *Con el sexo en los colchones (Sex and the Other Woman)*, 1972) o *La cama tiene un precio (On the Game)*, 1973); y recordar que en 1975 rodó *Los peligros del sexo (It Could Happen to You)*, pastoso celuloide sobre las enfermedades venéreas destinado al público adolescente. La producción especializada manosea la comedia más o menos sexy, más que menos ramplona. Su punto de fricción subraya un humor paleta, una ironía recalentada y un eros daltónico, alcanzando su período álgido entre 1969 y 1974. Antes, empero, dar fe de *Love Variations* (Terry Gould, alias del (ex)fotógrafo David Grant, 1969), por simple capricho histórico —o anecdótico—: un *canevás* de una fragancia irrisoriamente educacional autoriza el primer desnudo frontal (femenino, *of course*) del cine del Reino Unido. Por un lado, florece la reumática e interminable serie *Carry On...*, de tan achacosos resultados. Dicho queda. Por el otro, satisface otras obras convergentes en su machaqueo del sexo ingenuo —inseguro—, humor obvio, lento e inexpresivo timbre. Consignemos títulos del jaez de *Can you Keep it up for a Week?* (Tom Atkinson, 1974) o *I'm not Feeling Myself Tonight* (Joseph McGrath, 1975). Otra variable de la *sexploitation* insular alinea la veta del terror, en solitario, o alambicado con el *thriller* más cansino o contaminado de ramalazos cómicos... siempre con la inscripción del desnudo por los pelos y mostrado con bastantes dioptrías. Sitúese *The Friend* (Robert Hartford-Davis, 1971) o *Virgin Witch* (Ray Dustin, 1971), de mínimo plot, cuya única significancia la reviste el compacto cuerpo bien *naked* de Ann Michelle. En este rincón, perseveran dos reputados cineastas de espíritu alicaído y obra *nasty*, entre lo barriobajero y lo subarrendado, sin escalar mayores cumbres que les separen del escalofrío: el insidioso Pete Walker, (ir)responsable de *School for Sex* (1968) y el contumaz Norman J. Warren, firmante de *Loving Feeling* (1969), *Her Private Hell* (1968), original historia «realista» de chica provinciana que desembarca en Londres en pos de fama y fortuna y tropieza con el mundo del sexo y la depravación, rodada con su insalvable impericia congénita, y *Satan's Slave* (1976), posiblemente su filme más presentable, hasta inquietante. Siempre hay, empero, alguna flor exótica que brota en el lodazal de la abisal monotonía, casi bíblica, que en materia erótica es el reino de la *sexploitation* británica: nos encomendamos a la pistonuda *The Sex Thief* (Martin Campbell, 1973), por jocunda y jaleosa, y a la sicalíptica y siderosa *Zeta One*

(Michael Cort, 1969), un delectable aunque irregular blandiporno habitado por amazonas dedicadas a la busca y captura de terrícolas con el fin de conculcar su extinción. Más bisutería que verdadera gema, pero regurgita felizmente los ecos de *Barbarella*.

¿Y las actrices? Pocas y voluntariosas. A la insípida precursora Claire Gordon sucedió la *sex bomb* Fiona Richmond, heroína del esmerilado *thriller* *La casa de la colina de paja* (*Exposé*, James K. Clarke, 1975), un debut tan recordado como el negociado sobre zonas erógenas que sostiene con Linda Hayden, la *pornostar* proveniente del sector del *striptease* más renombrada de las islas, que prosiguió su carrera de la leal mano de Clarke, ex documentalista de la BBC, que le regaló algunos vehículos estelares como *Hard Core* (1976) o *Let's Gef Laid* (1977) y también presente en *Paul Raymond's Erótica* (Brian Smedley Aston, 1979), un documental sobre Paul Raymond, el gran Manítú de la industria del sexo británica. Su último filme es *Eat the Rich* (Peter Richardson, 1988). Su más firme concurrente fue Mary Millington, protagonista de algunos filmes de sexo más avezado y erotismo más entusiasta como *Come Play With Me* (George Harrison Marks, 1977) y *The Playbirds* (Willy Roe, 1978). Al interesado en proveerse de mayor documentación sobre estos y otros avatares de la *sexploitation* británica remitimos con gusto a McGillivray (1992), que conoce desde dentro el intríngulis del sector, pues ha oficiado como guionista en filmes como *I'm not Feeling Myself Tonight* y ha laborado con directores como Pete Walker o Norman J. Warren, entre otros.

C) España cañí

1. Al panal de rica miel...

En España, con la democracia aún gateando por recién estrenada, el gobierno ucedista de Adolfo Suárez organizó un apaño de compromiso. A falta de un porno homologable, se dio bula al cine erótico, facción blandiporno, al instaurar el anagrama S, un distintivo asaz pinturero y único en su especie. Un cine que, en palabras de José Luis Guarner, supuso «una de las manifestaciones más *camp* de nuestra bendita democracia», que no es género sino recipiente de la confrontación sistemática de distintos subgéneros, en cuanto la infamante letra comprendía «aquellas películas que por su temática o contenido pueden herir la sensibilidad del espectador». Su viabilidad proviene del decreto ley 3071, del 11 de noviembre de 1977, que también promulgó la abolición de la censura administrativa. Su réquiem se entonó en 1983, cuando la «libertadora» Pilar Miró eliminó —también por decreto—

dicha clasificación, tocando a degüello para la producción especializada, a la espera del futuro esplendor del *hard core* autóctono, que fue más bien un presente de «a perro flaco, todo son pulgas».

De todos cuantos se adentraron en tan frustrante como concurrida provincia (en cifra de unos 130 títulos, arriba o abajo), conviene valorar (y revalorizar) a Jess Franco e Ignacio F. Iquino, dos tronantes y disímiles personalidades que reinaron y singularizaron (más por cantidad que por calidad, dicho sea entre nosotros, aunque tampoco podía hacerse mucho más con aquellos presupuestos) una S carpetovetónica, ligera de equipaje y de ropa, entre el marasmo y la hojarasca. Antes, empero, es de recibo iniciar un somero recorrido onomástico y satisfacer un puntual elenco nominativo de cuantos transitaron por este itinerario de secano.

En el chileno Enrique Guevara recae el «honor» de inaugurar la clasificación —el 6 de marzo de 1978, en Barcelona—, con *Una loca extravagancia sexy* (1977), un modoso producto escuchimizadamente erótico al albur de las correrías de tres escolares (una de ellas, Raquel Evans, todo un mito del subgénero, de la mano de Guevara, su hermano, a cuya sombra prosperó en el cine español especializado). Cuenta, no obstante, la intención y la cronología. El cierre corresponde, sin plena seguridad, a Jess Franco, usual iniciador de tendencias y también su consuetudinario liquidador —no por propia voluntad y sí forzado por las circunstancias, legales o no—, con *Furia en el trópico* y *Lilian, la virgen pervertida* (1983), que por mor de la tesitura legal fueron «violentados» con el expediente X, o sea, con el inserto de duras morcillas porno.

El futuro cuerno de la abundancia se intuye en 1981, como expone el hecho de que directores reacios, productores antes reticentes e intérpretes otrora remisos perciban diáfananamente dónde está la divisa... y las divisas. 1982 y 1983 se perfilan como anualidades generosamente fructíferas, con 33 y 41 filmes de atributo S respectivamente. Su correlato: un puñado de (despistados) guerrilleros se aplican con prestancia al encerado del pavimento S, escasos de medios pero pródigos en jóvenes —y no tanto— bellezas, sin acceso a premios ni importarles la falta de reconocimiento a su labor de apostolado. Manuel Esteba, Enrique Guevara, Ismael González (un hombre orquesta como Iquino o Franco, aunque no de su calado), Carlos Aured, Julio Pérez Tabernero, Zacarías Urbiola, Jaime J. Puig (parapetado como Jacob Most), Ricard Reguant (Richard Vogue para despistar), el garbancero Justo Pastor, los hermanos Jaime Jesús y Alfonso Balcázar^[54] y hasta un Juan Xiol Marchal, que cabalgó después de muerto (1977) con el *hit* *Señora casada necesita joven bien dotado* (1978), remontaje de *Los farsantes del amor* (Juan Xiol Marchal, 1972), oséase, la antañona doble versión con los insertos bien puestos; a no confundir con otro *score* del género como es *Sueca bisexual necesita semental* (Richard Vogue, probablemente Andrea Bianchi, 1982), todo un recital de Marina Frajese.

La historia del cine erótico español dispone de piezas de cabecera, por espíritu *nasty* o letra *trash*, por su desopilante desfachatez, por su insania o por su inequívoca

condición atípica, lo cual no implica la legitimidad —y dificultad— de su defensa. Retengamos, de entrada, un bodrio sin eximentes, pasmosamente plomizo y exitoso, *El maravilloso mundo del sexo* (Mariano García, en verdad Gil Carretero, 1978), arrojadamente subtitulada *Los kamasutras de Susana Estrada*, con la susodicha, en pleno ataque de delirio, intentando ¡follarse a la cámara! ¡¡Olé!! *Pasión prohibida* (Amando de Ossorio, 1980), impávido/atroz meló sin temor al ridículo (en el que cae para no levantarse); *Al sur del Edén/Orgasmo caliente sobre la arena caliente* (Ismael González, 1981), impecable demostración del espíritu culterano/ leído de su fabricante (ya puesto en solfa en Gamiani, 1981, con Alfred de Musset como testafarro, donde perdura la aceitunada Sara Mora y sus habilidades con un cantor — o no cantor— periquito, aunque en *Evaman, la máquina del amor* [Antonio D’Agostino, 1980] un virtual ejemplo, o con mayor esmero, el ejemplo virtual del mejor cine basura ibérico, no de pata negra, sus milimetradas aproximaciones al rabo de Eva Robins/Roberto Coatti, rozaban lo flamígero); *La frígida y la viciosa* (Carlos Aured, 1980), donde entre Sara Mora y Andrea Guzón, fogosa una, tímida más que frígida la otra y, eso sí, bien sumisa, funden los plomos al personal a pesar de la monótona e inexpresiva presencia (que ni a interpretación llega) de Alfredo Calles; *Objetivo: sexo* (Octavi Martí, Doménec Font, Ramón Sala y Jordi Cadena, 1980), asilvestrada y marrana (buenooooo, una cosa es intentarlo y otra conseguirlo) respuesta al erotismo finolis capitalino conjurado en *Cuentos eróticos*, de *parvo pecunio* pero mayor enjundia, con el voyeurismo como axioma, definitivamente garrula, zarandeada entre la teoría y la praxis, con connotaciones surrealistas, fetichistas y culeras, por orden de entrada de los firmantes; y, en fin, *El fontanero, su mujer y otras cosas de meter* (Carlos Aured, 1981), ¡qué título, pardiez!,^[55] un zarrapastroso vodevil, entre un Alfonso Paso (aún más) de rebajas y las delicias de un «Todo a 100». Pero ¿quién no ha retenido los arrechuchos de Lina Romay y Montserrat Prous, dadas al fornicio lesbianero más promiscuo?

La nómina de intérpretes en el candelero S, de cuerpos en que se inscriben las credenciales del sexo hispánico, recurre a la ambivalencia: de la esforzada a la convencida, de la indolente al esperpento; en suma, de peones de brega a personal cualificado (que trabaja por cuatro duros y se descualifica). Y hablamos de ellas...; ellos, aparte de Emilio Linder, Ricardo Díaz, Antonio Mayans y algún otro en estado de gracia, carecen de relevancia. En el primer grupo se alinean Elena Álvarez, Alicia Príncipe, Eva Lybarten o las mismísimas Raquel Evans y Andrea Albani (y demás Iquino *girls*, salvo Concha Valero, luego reciclada como dobladora, amén de hacer sus pinitos teatrales), pese a su estatuto de mitos del género; y en estadio superior se posicionan Lina Romay y Lynn Enderson, compañera de recorrido y musa de Xiol Marchal y Enrique Guevara, cuyo erotismo cañí refulge en el encuentro a tres (con Raquel Evans y David Rocha) de *El último pecado de la burguesía* (Enrique Guevara, 1978); con el refuerzo foráneo de Ajita Wilson, como bastiones más señeros de la producción, casi todas engullidas en la pleamar de la desaparición de la categoría.

2. Ignacio F. Iquino: con las mujeres no hay manera

Ignacio Ferrés Iquino y Jess Franco comprimen casi una tercera parte de la copiosa filmografía S carpetovetónica. *Self made man*, hollador de todos los estratos, sustratos y nitratos del cine español —su debut en el largometraje se retrotrae a 1935, con *Al margen de la ley*—, sumergido en todas las tendencias —o pionero de las mismas—, activo en todos los frentes genéricos, Iquino (Valls, 1910 – Barcelona, 1994), que ha acumulado (*grosso modo*) unos 120 filmes en su haber (87 como realizador), productor, director, guionista y hasta fotógrafo (su espíritu artesano es acendrado), adalid de la firma IFI España S.A. (continuación de su labor en la empresa Emisora en el decenio de los cuarenta), no podía —habría sido una renuncia a su credo profesional de fustigador de lacras sociales, como aireaba su ciclo pre S, con *Aborto criminal* (1973) y *Chicas de alquiler* (ambas, literalmente, inenarrables) como rechinantes paradigmas— dejar escapar la oportunidad de contribuir a la causa del blandiporno hispano. Su aportación no es novedosa, pero sí conforme (conformista) a su ideario ideológico, catequista y amigo (¿demasiado?) de sermonear a propósito de educandas aputonadas y petardonas (*Las que empiezan a los quince años*, 1978, título de una de sus ejemplares ficciones, resume el pensamiento único, débil, del cineasta), cuya moral a media asta se concilia con su entrepierna guerrera, tan atildadas como exentas de remilgos, muy dadas por tanto al pendoneo, a besuquearse con amiguitas de idéntico *penchant* (por gusto, sí, pero el mayor y mejor motivo del mutuo consuelo femenino es causa directa de la desmayada virilidad de los varones a concurso), sustentado por el plantel de Iquino *girls* de guardia (Vicky Palma, Concha Valero, Diana Conca, Carla Dey, Emma Quer y, entre todas, Andrea Albani). Y cuando los machos se achantan... el que no lo es (gay) de entrada, lo será de salida (o por interés crematístico): del protagonista de *¿Podrías con cinco chicas a la vez?* (1979), que relega a sus amantes femeninas por un ricachón, a la parejita de abandonados maridos (por sus tribádicas cónyuges) de *La caliente niña Julieta* (1980), que terminan descubriendo los gozos de la homosexualidad, siempre chocarreramente expuesta. ¡Y eso cuando los hombres en acción no refutan la heterosexualidad como en *Los sueños húmedos de Patrizia* (1981), donde a los varios homosexuales se añade un travestí!

El eros, según Iquino, se abastece de epifanías lésbicas (preferiblemente con postulantes de cabello corto), atavismo travestí y varones bajos de testosterona. Siempre ladeado (y maleado) hacia la comedia costrosa, el vodevil sarnoso —aunque sama con gusto no pique—, la risotada zafia... lo cual no obsta para que, despistada e involuntariamente, florezca entre sus planos el acónito de un humor disolvente y hasta sandunguero. Y es que no se para en barras a la hora de ridiculizar al macho man, pues en su obra, el que no es maricón (así, con estas palabras), es un bruto sin maneras. Por no reiterar su predilección por los travestís, machacona presencia en su

cine, y aún más en este segmento, inaugurada con *La basura está en el ático* (1978), donde Pepe Martín y Raquel Evans alivian el muermo marital con el picante concurso de Christine.^[55a]

En Iquino, todo un campeón a la hora de rodar tanto sus fantasías como sus frustraciones, el mensaje (mensague, más bien) es prístino: las chicas con las chicas, los sarasas (insistimos, sin avalar su condición de gays comprometidos) para los chistes y los hombres, de adorno. Su cine, toda una ósmosis entre erotismo y represión, «desarrolla una “moral” pequeño burguesa aparentemente tolerante pero en realidad profundamente asqueada, jugando siempre con el “escándalo” visto a la sombra de la doctrina del nada añorado monseñor Guerra Campos» (Bassa y Freixas, 1996, pág. 158). En definitiva, pese a las apariencias, diferencia claramente entre el «orden» y el «caos», lo moral y lo pecaminoso, fichando sin rubor por la caverna en sus conclusiones, pero llegando a ellas mostrando el vicio con el paladar de un buen experto.

3. Jess Franco: con las mujeres sí hay manera

Otro cantar confiere la *démarche* de Jesús (Jess) Franco (Madrid, 1930), un estilista de acendrado acervo artesanal, vocacional *globe trotter* y autor sin recompensa, aunque sin pausa: unos 160 títulos, aproximadamente, excluidos los filmes acabados pero sin administrativa legalidad, contemplan la bulliciosa carrera del cineasta más hiperactivo, internacional e insumergible de cuantos aquí son y han sido. La ociosidad, para él, es un pecado, y fue capaz, en 1982, de batir su récord de aportaciones al rubricar ¡¡¡nueve filmes!!! Un Franco verdadero hombre orquesta: productor (a veces), director, guionista, fotógrafo (en ocasiones), intérprete, compositor, experto manitas en el montaje y voz imprescindible en el doblaje. Su talento —y desenvoltura— bebe en la espuma de los días (y las noches). Su amor por el cine (caníbal o, seamos suaves, cinéfago) se trasluce no sólo en su obra, sino también en su vida (aquel legendario «ya estás localizando» que le espetó Fernando Fernán-Gómez cuando paseaban por la calle; y es verdad). Su bulimia cinematográfica es brutal, pues ante todo hay otros mundos, y encima están en éste. El afán (sanamente) desmitificador (con mala leche, como ha de ser) posee todas sus ficciones, sin tropezar en la rijosa panoplia de lo paródico, recorriéndolas con un humor de los que disuelven, aparente en su punto y socarrón por debajo, fruto de una vida pasándoselo bien —no es tan frecuente— en su trabajo. Un ejemplar cineasta —uno de los últimos, si no el último— capaz de sacarle un brioso lustre al casi siempre opaco *cinéma bis*. Su vitalidad y ganas de hacer cosas le impulsa a torear productores para llevarlos al huerto y colocarles lo que quiere, vendiendo como eróticos filmes

que lo son todo menos eróticos (véase la inclasificable *El sexo está loco*, 1979) y erotizar sin que se dé cuenta —enterarse, sí que se entera, claro— hasta al más obtuso de los cebollos (véase en *El hotel de los ligues* [1981] algunas escenas teóricamente eróticas parecen resueltas entre bostezos siesteros y, sin embargo, a Lina Romay le es suficiente con abrir un bolso de viaje ante Antonio Mayans para que...). Y nos olvidamos de la neura de determinado crítico —un degenerado, le conocemos— que habla y no calla de su excitación ante la paliza que la criatura de Frankenstein le propina a Mary Francis en *Drácula contra Frankenstein* (1971).

En su regreso a España tras sus periplos foráneos, la doble contribución de Franco diseña sus más queridas líneas de actuación (o polución de la buena): la veta sadoerótica que puntea toda su filmografía, con o sin Sade en la rebotica, en la mustia *Sinfonía erótica* (1978); un ejemplo de su inveterado pasotismo, canalla inverosimilitud y ardor (sub)tropical como es la anoréxica *Ópalo de fuego* (1978), con sus espías cañón a la búsqueda de algo entre *striptease* y *striptease* jazzístico en un club donde la única buena nota es la musical. En su etapa de (za)heridor de sensibilidades, la instauración de la S patria será el pie nada forzado del que Franco se valdrá para ajustar una sinfonía de cócteles espolvoreados a su gusto, rodeado de un equipo más que de cómplices, casi de devotos, para presentar un nutrido catálogo de filmes que, más allá —o acá— de su filiación genérica están anexionados por la *grappa* del erotismo más rampante. No importa el pretexto —o es nimio— en pro de su denuedo fabril (sí Iquino es una *factory*, Franco una fábrica) y febril: el *thriller* erógeno y abigarradamente nocturno (*La noche de los sexos abiertos*, 1981), el terror desvergonzado y escuálido (*La mansión de los muertos vivientes*, 1982), el sainete autonómico (*El hotel de los ligues*), la descacharrante parapsicología más escalena (*Mil sexos tiene la noche*, 1982), los discretos y escandalosos —a la vez— ambientes diplomáticos pletóricos de vicio y disipación (*Las orgías inconfesables de Emmanuelle*), las chocantes aventuras selváticas y carcelarias (*Sadomam'a, el infierno de la pasión*), el sadomasoquismo de espátula y uniforme (*Botas negras, látigo de cuero*, 1982), la comedia petardera, precedente de los desvaríos modernos, hoy tan cotidianos (*Las chicas del tanga*, 1983), el divertimento para uso de fieles y acólitos, trabajando en libertad y riéndose hasta de su sombra (*Los blues de la calle Pop*, 1983), el submundo de los hechizos y las posesiones brujeriles (la estupenda y bizarra *Macumba sexual*, 1981). Y un largo, largo etcétera, facturado con una ingente ristra de seudónimos,^[56] en una obra dispersa pero coherente, homogénea por temas, desnivelada en resultados, de personalizada y recurrente cosmogonía. Y en sus bajos fondos, pulularán incontrolados los buenos y los malos, las buenas y las malas, todos deambulando a la búsqueda y encuentro los unos de los otros —y otras—, pegándose y (o) besándose, fregando sus cuerpos o disparándose, barrocos e impíos, entre el alucine y el desparrame.

La patente de su impronta, hecha con la unción de sexo y muerte, fetichismo, obsesión, perversión... y la loa al voyeurismo más exaltado, logra que un filme suyo

se reconozca *ipso facto* por sus imágenes personales e intransferibles, por esa tan característica forma de mirar. Un privilegio al alcance de escasos (y elegidos) cineastas. En el trance de la repetición, la autocita se impone en la hora de la sintética síntesis de su obra: «Su cine es una mística de cuero, cadenas, botas altas, ligueros, medias negras, fustas, látigos, dominación y sumisión, cárceles... mostrando mujeres sojuzgadas, felices o infortunadas, aunque casi siempre vencedoras, porque la mujer es superior al hombre. Franco adora a la mujer, es su obsesión, su perdición tal vez, pues es siempre el centro de sus fantasías, de sus filmes, en todas las situaciones y posturas posibles e imaginables, pero de preferencia eróticas. En ningún otro cineasta cobra la mujer tanta importancia; ella y su sexo, su placer, son los ejes de sus películas vía tres socorridas manifestaciones: la masturbación, el coito y el intercambio lésbico» (Bassa y Freixas, 1996, págs. 158-159).

Registrador de delirios sexuales, embajador de los cuerpos entregados al frenesí amoroso, Franco tiene en Lina Romay (alias de Rosa María Almirall) a su musa/compañera/cómplice, inseparable de su cine, prolongación ideal y expresión no sólo epidérmica de sus ideas, fantasías y desvaríos. Sin ella (y sin la llorada Soledad Miranda —que no pudo llegar a la S—), su cine sería diferente, pues su asociación es mucho más que un trabajo en común. De la retardada de Bahía Blanca (1984) o el hada madrina más o menos porno de El hotel de los ligues, hasta la fresca y regalada folclórica de *Las chicas del tanga* o la mujer-perro de *Eugénie, historia de una perversión* (1980). Su presencia indispensable completa las idas y venidas de un realizador atípico en sus ideas, en su cinefilia y hasta en su cinefagia. Y que no se rinde. Jess Franco sigue activo, limando su presencia, no tan prolífico como antaño, pero sin renunciar a entregar regularmente sus nuevas aportaciones, dispuesto al terror y a la aventura en los últimos años, pero sin desdeñar jamás sus apuntes eróticos, pues el genio y la figura no hay quien pueda discutirseles.

D) Italia, a su aire

Italia constituye por sí misma un mundo aparte en la provincia de la *sexploitation*, ilustrando este epifenómeno mejor que cualquier otro país. La tenacidad e instantaneidad con que los curtidos productores transalpinos realizan precipitados de fórmulas foráneas es asombrosa. Un éxito genera calcomanías, imitaciones a porrillo en actos reflejos como los del perro de Pavlov. Acontece que las copias de una copia arrastran una indudable corrupción genética. La propuesta es simple: la idea consiste en abolir el pedigrí cultural, mimetizar géneros particularmente codificados y proponer la fabricación de sucedáneos con una cierta apariencia de autenticidad. Si esta praxis se masificó, en los años sesenta, en diversos subgéneros que alcanzaron un

grado telúrico, esta densidad se convierte en costrosidad, la huera apariencia de realidad revierte en nula apropiación realista y los productos exhiben descaradamente su condición de Ersatz.

El prototipo más «famoso» es el (mini) mito de *Emanuelle*, con una sola «m», la respuesta transalpina a la *Emmanuelle* original, incorporada por la vestal holandesa Sylvia Kristel. Una declinación negra de la heroína creada por Emmanuelle Arsan^[56a], cuerpo de gacela, que responde por Laura Gemser, coronada como reina de un género erótico y exótico. Curiosamente, su presentación en sociedad con *Emanuelle negra* (*Emanuelle nera*, Albert Thomas, alias Bitto Albertini, 1975), ya gozó de la Gemser, pero no lleva aparejada la firma del paladín de la serie, Joe D'Amato, que sintetiza todo el cine de (sub)género italiano (no tanto por su tratamiento variado, sino por aglutinar en su persona diversas funciones, de productor a director, de fotógrafo a guionista). Su primera aproximación, *Venganza de mujer* (*Emanuelle e Françoise, le sorelline*, Joe D'Amato, 1975), carece del protagonismo de Laura Gemser, circunstancia prontamente subsanada con posterioridad. Y Laura Gemser se convierte de paso en un mito del *cinéma bis*. No es el caso, ahora y aquí, de inventariar las discrepancias entre el personaje de la Arsan y el de Joe D'Amato. Contentémonos con reseñar que Jean (y su esposo) se proponían la instauración (ideal y utópica) de la pareja abierta (y perfecta), mientras que la libertina Mary Johnson (nombre de Emanuelle negra), en síntesis, vive un sinfín de aventuras sexuales en pos del orgasmo definitivo, partícipe del sexo libre (lo cual no obstará para que, a lo largo y ancho de sus epopeyas, sea conculcada esta idea en más de una ocasión, por mor de la agresividad de los machos, satisfaciendo incluso la violación con tácticas guerrilleras), como preclaramente se expone en *Emanuelle negra se va al Oriente* (*Emanuelle nera, Orient reportage*, Joe D'Amato, 1976). Emanuelle, intrépida reportera (o así), salvaje africana, hetaira thailandesa, monja de la caridad entre otros menesteres (¿disfraces?), más turista que viajera, visitando de Kenia al Caribe, de Bangkok a Nueva York, confraternizando con beduinos (en la ya citada *Emanuelle negra se va al Oriente*), se lo hace con indígenas hambrientos de carne (en *Emanuelle y los últimos caníbales* [*Emanuelle e gli ultimi cannibali*, Joe D'Amato, 1977]), frecuenta harenes orientales y conventos monjiles (uséase, la desinhibida Monica Zanchi de *Sor Emanuelle* [*Suor Emanuelle*, Joseph Warren, alias de Giuseppe Vari, 1978]), es sodomizada por una pandilla de criminales (en *Emanuelle alrededor del mundo* [*Emanuelle, perche violenza alie donne?*, Joe D'Amato, 1977]), se lo hace sola, en dúplex lésbico, en tríada o en actos multitudinarios (así, gratificando a una panda de deportistas en un autobús...) y siempre con su fiel escudero Gabriele Tinti como carabina amiga o vesánico enemigo, según las ocasiones. Si D'Amato despide su colaboración en la serie con *Emanuelle y el imperio de las pasiones* (*La via della prostituzione*) en 1978, la saga engorda con otros firmantes, idéntica temática y un espíritu cada vez más alejado del no muy denso inicial, con su personaje fetiche más desorientado y, también, cansado: del inauténtico flirteo con las *mondo movies* en

Emanuelle en las noches porno del mundo (*Emanuelle e le porno notti nel mondo n° 2*, Jimmy Mattheus, alias de Bruno Mattei, 1978),^[57] hasta el adiós de Laura Gemser al personaje, en *Blade Violent. I violenti* (Gilbert Roussel, alias de Claudio Fragasso, 1983).

Con todo —es evidente—, la *sexploitation* no se agota con *Emanuelle negra*. Conviene citar y olvidar *ipso facto* la progenie de la comedia sexy italiana, de humor garbancero, estentórea pedorreta, lenguaje refinadamente soez y un punto de escatológico furor, desarrollado por una serie de profesionales liberadas, un malicioso y calentorro contingente de *dottorresse*, *I ice ale*, *poliziotte*, *infermere*, *cameriere*, *insegnante* y *proffesoresse*, idóneo pretexto para el destapado desfile de beldades *pronte a tutto* como Edwige Fenech, Gloria Guida, Anna Maria Rizzoli, Lilli Carati, Nadia Cassini, Carmen Russo y, *last but not least*, el inquietante Alvaro Vitali (Jaimito/Pierino). Uséase *La profesora enseña en casa* (*L'insegnante vieni a casa*, Michele Massimo Tarantini, 1978), *La estudiante en la clase de los suspensos* (*La liceale nel la classe dei ripenti*, Mariano Laurenti, 1978), *Enfermera para todo* (*L'infermiera di notte*, Mariano Laurenti, 1979), *Policías con faldas* (*La poliziotta della squadra del buon costume*, Michele Massimo Tarantini, 1979), *La doctora seduce al coronel* (*La dottoressa ci sta col colonnello*, Michele Massimo Tarantini, 1980), *La camarera viola a los turistas* (*La cameriera seduce i villeggianti*, Aldo Grimaldi, 1980), y un triste, solitario y final etcétera.

Desvestir la Historia (la que lleva mayúscula) es un pasatiempo practicado con poco rigor y mucho celo en el cine de *sexploitation*: el medioevo, la prehistoria, los romanos y sus imperiales vicios son, entre otros, sus períodos de referencia.

Pier Paolo Pasolini y su «Trilogía de la Vida», y hasta *La armada Brancaleone* (*L'Armata Brancaleone*, Mario Monicelli, 1966) y sus epígonos, suministraron el pretexto para un chorreo de filmes decapendones que se toman a Chaucer, Boccaccio o Pietro Aretino a pitorreo, con desnudos a mansalva, humor jubilable y ninguna indulgencia jubilar. Fue una fiebre efímera: tres años de destajista himeneo, de 1972 a 1975, con floripondios como *Decamerón prohibido* (*Decamerone proibito*, Carlo Infascelli, 1972) o *Cuentos prohibidos y nada vestidos* (*Racconte proibite... de niente vestite*, Brunello Rondi, 1972). Y más, muchos más, esto es Italia: *Canterbury proibito* (Italo Alfaro, 1972), *Canterbury n° 2: nuove storie d'amore* (John Shadow, 1973), *Il decamerone nero* (Piero Vivarelli, 1972), *Decameroticus* (Pier Giorgio Ferretti, 1972), *Decamerone proibitissimo/Boccaccio mió state zitto* (Franco Martinelli, alias de Marino Girolami, 1972) y, finalmente, *Le notti peccaminose di Pietro l'Aretino* (Manlio Scarpelli, 1972).

Si los WIP filmes pergeñados a rebufo del estruendo cosechado por *Portero de noche* y *Salón Kitty* ya han sido tratados (y ajusticiados) en el departamento correspondiente, el otro filón bien repleto de vetas áureas (de dinero), que siempre ha gozado de (in)nato favoritismo como sumidero de refrigeradas incursiones, es la antigua Roma, siempre licenciosa, siempre decadente —del tiempo de los césares a la

época de los Borgia, tanto da—, siempre igual, pero siempre renovada. ¿Retratos desmitificadores?, ¿biografías revisionistas? Sí, a lo Rasputín el más putón. Así, pues, el cine especializado garrapatea en las esquilgadas estampas «clásicas» del orate Nerón, el desnortado Calígula, de Popea, prostituta —dicen— al servicio del imperio, de Mesalina, la más tragona, de la Lucrecia Borgia de capa y veneno. De esta guisa, los productores italianos van saqueando la Historia, convirtiéndola en un colorido saldo. Un ramillete de títulos ilustra fehacientemente el (mostrenco) muestreo y nos exime de insistir en gastar más saliva inútil. Desde *Le calde notti di Poppea* (James Reed, alias de Guido Malatesta, 1969) o *Mesalina (Messalina, Messalina)*, Bruno Corbucci, 1977) hasta *La noche secreta de Lucrecia Borgia* (Roberto B. Montero, 1982); desde *Le caldi notti di Caligula* (Roberto B. Montero, 1977) hasta *Caligula e Messalina* (Anthony Pass, seudónimo de Antonio Passaglia, o Bruno Mattei, 1982); desde *La vera storia della monaca de Monza* (Stefan Oblowsky, otro alias de Bruno Mattei, 1980) hasta *Caligula III. La historia jamás contada (Caligula... La storia mai raccontata)*, David Hills, es decir, Aristide Massaccesi, 1982), etc., etc., etc.

¿Y después? En los años ochenta —y noventa—, aún más mísero y menos avalado por nombres de pedigrí, la marcha del *soft core* contemporáneo sigue su curso. La serie B, de empaque más esmerado, de factura más cultivada, de puntual sombra de morbo, fluctuante entre la comedia inteligente (o así la venden) y la vivencia dramática, persiste con bríos, si no renovados, sí impertérritos, acogidos de la mano de Joe D'Amato, Bruno Gaburro (atentos a *Malombra*, 1984, con una desacomplejada y fondona Paola Senatore, primera parte de un dueto completado con *Maladonna*, 1985), Gabriele Lavia (en su haber la intensa *Scandalosamente Gilda*, 1985, interpretada con corrección y convicción por su actriz fetiche Monica Guerritore, siempre muy atento a la pulsación melodramática; reciente es su revisitación de un clásico, Giovanni Verga, en *La loba [La lupa]*, 1995], siempre con la catalítica Guerritore como musa, de nuevo en un rol a su amoral medida: obsesión de los hombres y rival de las mujeres) y otros Mario Gariazzo del montón. Su carne de cultivo preferente son nuevas y bien construidas *starlettes*, generalmente del género gomoso, con todopoderoso pectoral, de Eva Grimaldi a Florence Guerin, de Debora Caprioglio a Serena Grandi (amén de una serie de peliculitas de eros más subido de tono, más jamón y menos servilletas, protagonizadas por Moana Pozzi y Milly D'Abraccio, futuras o ya en ejercicio *pornostars*). Por su parte, Salvatore Samperi y Tinto Brass prosiguen su (elegido) camino a su aire, firme el paso y despejada la mente. Dar fe del boom de *La llave secreta*, que permitió apresar la sensualidad rotundamente mediterránea de Stefania Sandrelli, una real señora, reactivando su carrera, elevando su cotización y reforzando su carisma de diva erótica: del simplón *exploit* del filme de Brass que es *Una mujer frente al espejo (Una donna alio specchio)*, Paolo Quaregna, 1984) al mustio caligrafismo de *D'Annunzio* (Sergio Nasca, 1987), pasando por la fantasista y tomatera *Atracción letal* (L'attenzione, Giovanni Soldati, 1985), con, de nuevo, Alberto Lattuada como

excusa literaria; todas, empero, picantonadas por su luminosa voluptuosidad. Ni un atisbo de reelaboración textual, más allá de las convenidas conjunciones astrales de tiempo, moda y actualidad. Mas el cine erótico italiano persevera y persevera. Y en el decenio de los ochenta abastece la pantalla con tratamientos supuestamente más «modernos», realmente escasos de novedad pero avituallados por firmas de relumbrón (prestigiosos literatos, cineastas intrépidos e intérpretes... interpretados, no siempre profesionalizados), que por su génesis, ambiciosas propuestas y lujoso envoltorio están más próximos a la pátina cultural, pero que por sus resultados convergen en los parámetros de la especialización erótica más acrisolada. En corto, pueden bordear lo subgenérico, pero la mona vestida de seda... en *sexploitation* se queda. No tan breve: una cierta tendencia del cine (erótico) italiano está en contigüidad, antes de argumentos que de tratamientos, con la *sexploitation* transalpina más tradicional. Enlazados por su gusto de enhebrar pasiones obsesivas, heterodoxas tramas que combinan la crueldad y el galopante deseo, cuerpos que se quieren fríos y se consumen en ardores ocultos, decorados de aguda claustrofobia, calderilla S/M, juegos de sumisión y dominación, escabrosidad, intelectualismo acervo y agraz populismo... No en todas las obras concurre la suma de idénticos factores, pero... Considérense cineastas y películas como Alberto Lattuada y *La chicharra* (La cicala, 1980),^[57a] Mauro Bolognini y *La veneciana* (*La venexiana*, 1986) y *La villa de los viernes* (*La villa dei venerdì*, 1991), Liliana Cavani y *Detrás de la puerta* (*Oltre la porte*, 1982) y *Berlín interior* (*Interno berlinese*, 1985), Carlo Lizzani y *Una respetable dama burguesa* (Kleinhoff Hotel, 1977), Marco Bellocchio y *El diablo en el cuerpo*, Aldo Lado y *La di subbidenza* (1981), Gianfranco Mingozzi y *L'iniziazione* (1987), Giuseppe Patroni Griffi y *La jaula* (1985). Y siempre con Alberto Moravia, por activa o por pasiva, como padre espiritual (¿putativo?) de la tendencia.



Stefania Sandrelli en *La llave secreta* (1983)

V. El sexo como género (II): en el nombre del autor

1. RUSS MEYER: ROTUNDO Y JOCUNDO

Los hay que cardan la lana y otros se llevan la fama, y aún más en el terreno de la *sexploitation*. No es éste el caso de Russel Albion Meyer, nombre completo de Russ Meyer, que se constituye en ineludible cita, por cantidad y por calidad, a la hora de abordar un período crucial de la historia cinematográfica estadounidense. Diremos mejor: Meyer es una entrada imprescindible en todo diccionario, especialmente cuando es cuestión de erotismo y/o reivindicación de cuotas de libertad. Hasta el extremo de que cuando cualquier advenedizo pretende dárselas de entendido, acude inevitablemente a sobar su nombre. Un clásico, un tópico y, cómo no, un eterno objetivo de las pullas y capones feministas. Haciendo omisión del *hard core*, género que le aburre soberanamente, su figura es inseparable de las manifestaciones más señeras de la *sexploitation*, padre fundador del *nudie* con *The Immoral Mr. Teas* y presentador en sociedad del *soft core* con *Vixen*. Este californiano cosecha de 1922, forofo del poder de la imagen y cultor de la imagen del sexo por encima de explicativas mil palabras, no diremos que estaba predestinado a hacer historia en el erotismo cinematográfico (no sólo norteamericano), pero casi. Sus inicios nos lo sitúan como operador de noticiarios durante la Segunda Guerra Mundial y, ¡ojo!, como reputado fotógrafo de la revista *Playboy*, ya portador de unos presupuestos estéticos que irá pulimentando a lo largo de los años, fiel y coherente con ellos, desde sus inicios a las últimas de sus ficciones.

Su filmografía permite conocer el ajustado retrato de una América muy específica —en sus carencias, obsesiones, pasiones— y, a la vez, bien amplia, desde el sur con sus Mississippis hasta el verde Canadá, sin descuidar el Caribe o el desierto, instrumentalizándolo con arreglo al desarrollo de las plantillas —ideal recipiente de sus ideas, un tanto enclenques pero de resultado asegurado— de los géneros cinematográficos. En un sucinto recorrido por su gráfica obra, distinguimos unos títulos primerizos, entre epidérmicos y minimalistas, carentes de ambición pero, eso sí, lúdicos y coloristas (y no lo decimos sólo por el uso del color) como *The Immoral West* (1962), comedia «desmadrada» y paródica, o *Europe in the Raw* (1963), un destemplado tour por los rincones más pecaminosos del viejo continente,

prontamente arrinconados por un período «socialmente» más «comprometido», donde presenta escarpados, asfixiantes y broncos melodramas en blanco y negro, ambientados en los estados sureños y que le permiten, en su sordidez, la exhibición de muslo y pechuga, sin orillar que, independientemente de la miseria —moral, económica, hasta intelectual— de sus personajes —sobre todo, los masculinos—, percibimos entre líneas un soterrado y discreto humor sardónico que facilita al director un cómodo y agradecido distanciamiento respecto a los acontecimientos mostrados. Es el caso del célebre díptico *Lorna y Mudhoney*. Tan singular crónica de la América rural y provinciana, más primaria que primitiva, tiene su esquivia prolongación en un par de películas, auténtico punto de inflexión en su trayectoria al significar el asentamiento de las características que, a partir de ellas, definirán su estilo, moldeadas ya de modo que nos permiten ver, con la perspectiva del resto de su producción, que ya aparecen los rasgos y perfiles no tanto del cineasía como del autor. En *Motorpsycho* (1965) y *Faster Pussycat Kill! Kill!* (1966), la paroxística alianza de sexo y violencia deviene el eje ventral de la trama, pero en su exageración da lugar a un revelador «toque» Meyer. Las féminas han dejado de ser víctimas y sufridoras. Para la nueva mujer Meyer, suyo es el poder, suya la fuerza, suyos unos cuerpos imposibles y, sin embargo, reales. Su personalidad es polisémicamente arrolladora. A partir de *Motorpsycho*, se instala en el imaginario del director el prototipo de mujeres guerreras y depredadoras, con la voracidad sexual como rasgo de insumisión. Es el auténtico nacimiento del modelo de hipermujer *made in Meyer*, un dibujo bien lejano de las barbie-lampiñas tan en sazón, cuya mejor expresión son las cimbreantes *gogo girls* de *Mondo Topless* (1966). Una vez encontrado el camino, Meyer rompe moldes sacando provecho de los burladeros legales con su nuevo film *Vixen*, considerado el primer *soft core*. Un filme ya histórico, «agasajado» por múltiples procesos y un completo éxito de taquilla. La vida profesional del cineasta cambió, hasta el extremo de llamar la atención de Hollywood y ser contratado por la 20th Century Fox, rodando así dos de sus películas menos estimulantes: *Beyond the Valley of the Dolls* (1970), desopilante melodrama con unas desteñidas roqueras paseando por un Hollywood chillón y babiloniano, pretendidamente parodiado aunque definitivamente imposible, y *Seven Minutes* (1971), un intento de hacer algo «serio», además alrededor de un tema —la censura— que el director conocía al dedillo, pero que desemboca en el aburrimiento y, para algunos, hasta en el sopor. El fracaso de esta última permitió a Russ Meyer experimentar la delicadeza de las *majors* (vamos, cómo las gastan) cuando no se cumplen sus expectativas: descubrió que estaba despedido cuando su plaza de aparcamiento «desapareció» del estudio.

Pero no hay mal que por bien no venga. Empiezan los años más difíciles, con multitud de proyectos que no llegan a cuajar, con la irrupción del *hard core* que cambiará —y revolucionará— los hábitos de los *sexploiters*, y Meyer sigue adelante, proponiendo una de sus piezas más exóticas e insólitas: *Blacksnake* (1972), síntoma tanto de cierta búsqueda como también de desorientación personal. Una época que

concluirá cuando la libertad e independencia recuperadas con este filme ciertamente sombrío fructifiquen en la alegría de la que es su trilogía más vitoreada por los «meyerianos» de nueva abducción, esa saga «vulgarizadora» de su obra, respuesta a los nuevos tiempos (sexuales), constituida por *Supervixens* (*Supervixens*, 1975), *Megavixens* (*Up!*, 1976) y *Beneath the Valley of the Ultravixens* (1979).

Sus personajes no por tópicos son menos atractivos. Ellos suelen ser desplazados —y hasta marginados: preguntad por Martin Bormann—, de escasa altura intelectual, no mucha soltura económica y, eso sí, cuadrados de mentón, con bíceps redondeados y una sola idea en la cabeza: follar. En acertada fórmula de Woody Allen: «Nunca pienso en el sexo, pero cuando pienso sólo lo hago en el sexo». Engalanan con parcas variantes el grasiento prototipo del paleta lento y espeso, del gárrulo vocinglero que acabará víctima de su propio, desmedido deseo... pues nadie se enfrenta impunemente a la voracidad de las hembras meyerianas. Ellas son siempre superiores en todo, empezando por la musculatura, fruto de una arquitectura que atenta contra todas las leyes de la naturaleza, incluida la de la gravedad. Pero ¡cuidado!, su corazón atesora un romanticismo infantil de novela rosa. Ahí es nada la contundencia expositiva —y expeditiva— de la Raven de la Croix de *Megavixens*, en su respuesta a la agresión de un pueblerino ganapán tras su «modesto» *striptease*; unas hembras exentas, eso sí, del poso de melancolía que rebosaban las heroínas de sus primeros melos sureños, encabezadas por la Lorna Maitland de *Lorna*, aunque ya entonces, independientemente de la plenitud de formas, es recurrente en el cineasta la presencia de señoras insatisfechas que resuelven sus necesidades, a menudo imperiosas, fuera del matrimonio. Además, suya siempre será la iniciativa, controlando y manipulando adecuadamente los deseos masculinos para terminar... con más hambre. Insaciables, querrán más y más. Incluso cuando el machito decide que ya es suficiente y las asesina —caso de *Supervixens*—, deberá recurrir a todo tipo de métodos, incluyendo el calambrazo electrocutador, para que dejen de respirar. Y aun así, su espíritu (en el sentido literal) permanece. Unas mujeres entre tigresas y panteras, abrasivas y letales, todas con perímetros torácicos de infarto, cinturas imposibles, culos respingones y escotes abisales. Una nómina en la que medran la superlativa Ushi Digart, la volcánica Shari Eubank, la contundente Erica Gavin, la imperial (con gas) Raven de la Croix, la sensual morenaza Haji, la mercurial Tura Satana, la vistosa Edy Williams, la pelirroja Sharon Kelly (reconvertida en Colleen Brennan en sus posteriores incursiones en el *hard core*) y Francesca «Kitten» Natividad, la última de las elegidas, una mexicana entre Rubens y Botero, puro chile... que lejos de las manos de Meyer accedió, entrada la cuarentena —más mojama que jamona— plenamente rasurada, a algunos pornetes (a la sazón: *The Hard Way*, Giovanni, 1991, *Fresh Tits of Bel Air*, Giovanni, 1992, o *Honeymooned*, Ellie Phant, 1992).

Llegado el momento de yacer con varón placentero (eufemística exposición del estruje cárnico en que se convierten sus restregones), la mujer meyeriana exige que sus encuentros sean taquicárdicos y sicalípticos, haciendo bailar los muebles,

desencadenando tifones en las bañeras, achatarrando los automóviles o destrozando las camas, prescindiendo incluso del colchón; el somier basta y sobra. ¿Qué macho puede sobrevivir a tal furor, a semejante hipérbole de sexualidad hipertrofiada? A un paso del *cartoon* —y del cómic; y casi dentro por momentos: caso de Cherry, *Harry and Raquel*, 1969, tórrido y polvoriento *thriller*; y es que la influencia de Al Capp y Tex Avery es fundamental en su obra—, tanto por su violencia llevada más allá de toda lógica como por lo irreal de los personajes, situaciones y hasta paisajes, sin olvidar una planificación trabajada hasta el último detalle. Russ Meyer lo deja muy claro: «Lo que yo hago es escribir guiones de *cartoon* y rodarlos con personajes de carne y hueso». Y lo más importante, el «toque» Meyer. Sus películas, incluso en sus apuestas más melodramáticas, apuran siempre un contrapunto irónico y distanciador que busca fa carcajada cómplice del espectador avisado mediante combinaciones, a veces acústicas, a veces visuales, que se introducen en el surrealismo de buen cuño, equidistantes —parece imposible, pero lo consigue— entre la elegancia de Lubitsch y la virulencia expresiva de la familia Marx.

Un «toque» levantado sobre el crujiente eje de sexo y violencia, un tándem de comodines que dinamiza muchas obras pero que, en el caso de Meyer, se convierte en único e intransferible desde el instante en que el sexo es violencia y la violencia sensual (sin llegar al extremo de filmar los crímenes como escenas de amor, y viceversa, como expuso François Truffaut del cine de Alfred Hitchcock... pero algo hay de ello). La obra de este proxeneta de la mirada y rehén gozoso del estatuto del voyeur que es Meyer, a partir de su peculiar visión del mundo, su mundo, habitado por sus fantasías y obsesiones, dinamita el palpable sueño americano (una variante, que no es la imagen de Martin Scorsese precisamente), y no deja de ser una viva crónica de América, un sabroso vistazo, una incitante —y excitante— reflexión que convierte a la realidad en ficción y viceversa.

2. TINTO BRASS: UN CULO, DOS CULOS, TRES CULOS

Si hay alguien que acredite una cosmogonía tan o más reconocible que Russ Meyer, éste es sin duda Tinto Brass, un cineasta monotemático —no debe considerarse un defecto, pensemos en Woody Allen— que ha entronizado su particular concepto de los culos en el altar de su cámara. Se le conoce —y reconoce— por un determinado abrazo del erotismo, desculpabilizado y luminoso, solar que no lunar, aunque sus inicios no parecían presagiar una tan briosa vocación hacia el cultivo del huerto —que no jardín— erótico. Milanés de nacimiento —en 1933— y veneciano de adopción, sus primeras películas le alojaron en la militancia izquierdista con volutas de franca denuncia sociopolítica y de la moral burguesa, un poco en la onda de casi

toda la producción «avanzada» de la Italia del período, no tanto en los filmes de sus inicios (véase *Il disco volante*, 1960, o *La mia signora*, 1964) como en los tributados pasada la mitad del decenio; esto es, *Col cuore in gola* (1967), *Curio* (1968) o *Nerosubianco* (1968), donde se realza la rebeldía más o menos airada contra la autoridad, el poder establecido, las instituciones y la familia, cercenadoras de la libertad personal.^[58]

¿Quién diría hoy que el autor de *Los burdeles de Paprika* (*Paprika*, 1990) era en sus comienzos un feroz enrabiado de un rojo subido de gama —dentro de un comercial y burguesillo orden, eso sí—. Como espíritu gamberro, antes de devenir un espíritu marrano, Tinto Brass acometió diversas películas, hoy un plumín desfasadas, coyunturales en su momento, siempre con un soplo ácrata a punto de caramelo, politizando el sexo; entre ellas *Dropout* (1970) y *La vacanza* (1971), ésta a mayor gloria del perejil *feeling* parejil desprendido por los airados Vanessa Redgrave y Franco Nero. Con la especialización erótica, el bucle genérico se estrecha, pierde gas —al fin y al cabo, los diferentes períodos cronológicos y/o políticos visitados casi nunca trascienden lo anecdótico o lo artístico—, concentrándose su práctica en el ámbito del melodrama, cauce propicio para la expansión de los batidos de testosterona que, de un modo u otro, son sus filmes.

Antes de conseguir con *La llave secreta* lo más parecido a un consenso crítico y reconocimiento de taquilla —a lo cual no fue ajeno el concurso de una excepcional Stefania Sandrelli—, Brass inscribe su obra en el espacio de la ficción histórica con filmes de notoria influencia y no desprovistos de ambición artística como *Salón Kitty* y *Calígula* (*Caligula*, 1979)^[58a] e inaugura una nueva dimensión en su cine, donde el sexo (no instrumento, sí inspirado artífice) asegura un protagonismo tan absoluto como multiforme, lo cual no obsta para constatar que su magnificación devora otros considerandos. Un aspecto que predeterminará en el futuro cualquier acercamiento al referente historicista: ora la contemporaneidad de *El hombre que mira* (*L'uomo che guarda*, 1993), ora la Italia de los años cincuenta de *Miranda* (*Miranda*, 1985), ora la posguerra italiana de *Los burdeles de Paprika*, ora el interesado pero a la postre aleatorio cambio de escenario de *La llave secreta*, que sustituye el Japón de los años veinte por la Venecia prefascista. En el fondo, un simple telón de fondo que ampara los juegos eróticos, la pregnante exhibición y el protagonismo de una sexualidad a la vez implosiva y explosiva, que impregna las imágenes de principio a fin, acorde al laborioso panteísmo vindicado (y oreado) por el director. En Brass, su poética de la provocación se articula en la presencia siempre constante de un eros expansivo, sanguíneo, aliento indispensable para escapar de las trampas del mundo interior y de la sociedad. El sexo se pretende una experiencia épica y festiva cual epifanía, y en sus más óptimos momentos, su praxis suscribe este pensamiento, solar y terrenal, de madame de Châtelet: «Empecemos diciéndonos para nuestro fuero interno, y convenciéndonos bien, que no tenemos nada que hacer en este mundo, sino procurarnos sensaciones y sentimientos agradables. Los moralistas que dicen a los

hombres: reprimid vuestras pasiones y domeñad vuestros deseos si queréis ser felices no conocen el camino de la felicidad. Sólo somos felices gracias a las inclinaciones y las pasiones satisfechas; digo inclinaciones porque no siempre somos lo bastante felices como para tener pasiones, y a falta de pasiones, bien está contentarse con las inclinaciones. Pasiones tendríamos que pedirle a Dios si nos atreviéramos a pedirle alguna cosa, y Le Nótre tenía mucha razón al pedirle al Papa tentaciones en lugar de indulgencias».

Pero no siempre encontramos la liberación en el sexo. Dos de las recreaciones históricas del milanés pivotan precisamente alrededor de su rostro más sombrío, en la depravación y en la humillación. *Salón Kitty*, con los desmanes nazis por divisa, recorre la vía desangrada por Luchino Visconti en *La caída de los dioses*, suficientemente próxima en el tiempo como para ser tildada de oportunista y adecuadamente precursora para considerarla el modelo de tantos y tantos subproductos engendrados tras ella. Con todo, este filme inaugura el pulso contra la «moral» de la censura, fiel compañera del viaje de Brass a partir de ahora. En *Calígula*, Brass se planteó una perspectiva propia (¿distinta?) del emperador demente, con los referentes históricos de Suetonio pasados por la batidora de Albert Camus y hasta con un (pretendido) deje sartriano. Sin embargo, los propósitos del director se fueron al garete cuando el productor —Bob Guccione, *factótum* de la revista *Penthouse*— decidió confeccionar su propio montaje e introducir insertos pornográficos rodados sin la aquiescencia de Tinto Brass, suscitando una sonora bronca del cineasta —que no quiso firmar como realizador— y una devaluación de las intenciones del filme... lo cual no fue óbice —todo lo contrario— para que se convirtiera en carne de alquiler —y todo un *bestseller*— de los videoclubes, precisamente por sus proteínicos insertos.

La borla de Brass como autor es inatacable. Más allá de asegurar el guión, el montaje, la dirección —y, en ocasiones, la producción—, un filme suyo se distingue inmediatamente por su ética y por su estética, por sus filias y por sus fobias, por sus planos y hasta por sus contraplanos. Es exagerado decir que su filmografía —desde *La llave secreta*— consiste en hacer una y otra vez el mismo filme, aunque bien es cierto que reitera sus estilemas con idéntica contumacia y sus obras se asemejan sin remisión. A vuelapluma, y para deleite del aficionado, un prontuario de urgencia de su cine, satisface desde la pulsión incestuosa de *Calígula* hasta la convocatoria de la micción inaugurada por Vanessa Redgrave en *Dropout*,^[59] de los dedos (incluidos los de los pies) que se hacen huéspedes del propio monte de Venus en *Amor y pasión* hasta los descomunales —y falsos— miembros viriles que se enseñorean de su cine a partir de *Los burdeles de Paprika*, pero ya firmes, en formato de repostería, en *Calígula*.

En un modo cuasimodernista, Tinto Brass es un apasionado de las líneas curvas, y no nos referimos (únicamente) a las muy generosas de sus actrices, pues también en los muebles, en las formas, hasta en los encuadres, los óvalos y las concavidades —y

hasta convexidades— imponen su dictado. Una doctrina que impulsa sus más constitucionales artículos en el canto a la mujer libre. Y a su culo, mimado con cariño y a veces exhibido con la gallardía del tremolar de una bandera. Como ya hemos expresado en otro lugar, «la figura arquitectónica dominante del filme (extrapolable a todo su cine a partir de *La llave secreta* prácticamente sin excepciones) es la línea curva, abominador Brass de las líneas rectas: senos redondeados, traseros abovedados, imágenes de la luna, ventanales ovoides que reflejan los cuerpos desnudos».^[60] Para Tinto Brass el cuerpo femenino no deja de ser un cofre por abrir, un secreto por desvelar, y esa revelación de la privacidad que nos enseña película tras película una glorificación del estatuto del observador ante la magnitud de lo exhibido gracias a su privilegiado punto de mira. Al respecto, su formulación más dislocada, elevada a la enésima potencia, se concita en *El hombre que mira*, donde se vale de la carabina más textual que literaria de Alberto Moravia para hacer de la escotofilia un tratado (supuestamente) perverso y todo un manifiesto de su cine. Deificado tótem, porque a Brass se le va el ojo hacia canalillos, bustos munificentes, culos de arte... Las preocupaciones voyeurísticas del cineasta redundan en el regodeo de una planificación masturbatoria, muy atenta a las intimidades de alcoba y al (des)nudismo cotidiano, a ¡os bajos femeninos, que van ganando terreno a partir de *Miranda*. Una retina, la del director, que busca la complicidad de los espectadores para juntos examinar e incluso encontrar aquello que, aun desnuda, una mujer sigue ocultando. Y no nos referimos a los pelos —ora púbicos, ora axilares—,^[61] sino aun misterio íntimo e incógnito, jamás revelado tal vez porque nunca ha existido, lo que no puede —ni debe— ser obstáculo para seguir persiguiéndolo. Una (po)ética que no acaba de ser comprendida por el «feministazgo» italiano, que ha cubierto de diatribas todas las películas del director y a éste de literales sopapos para alborozo de la presunta víctima, encantada de la promoción (y autopromoción... anda que no le gusta) regalada por estos sectores. Y en un aspecto le asiste la razón: lo importante es que hablen de uno aunque sea (muy) mal. Claro que el tipo de mujer con el que sueña no es precisamente el espejo donde se contemplan ni las feministas ni la Santa Madre Iglesia, tanto por su rotundez de formas, (re) encarnación de las *maggioratte*, como por su forma de pensar. No en vano, al ensalzar la prostitución como trascendente iniciación al placer, choca de frente con los dictados normalmente usados al respecto —en público— por la ciudadanía bienpensante. Como se dice en *Los burdeles de Paprika*, «las mujeres intelectuales son más zorras que las putas», lo cual también puede interpretarse, *a sensu contrario*, en el sentido de que las mujeres no intelectuales son un muermo de cuidado.

Los personajes femeninos de sus películas rara vez aspiran a una condición universitaria ni al debate filosófico (pese a que, a menudo, provienen de libros con denominación de origen cultural, de Alberto Moravia a Carlo Goldoni, pasando por Junichiro Tanizaki o Mario Soldati), pero desenvuelven una vitalidad existencial y una alegría (cuasi) espiritual y mediterránea, que las aleja de la ñoñería o de la

siempre temible «objetualización». Lo que no obsta para que en su machacona fijación especular tropiece con un fangoso exhibicionismo, una ociosa gratuidad que le aconseja rebajar sus planteamientos al nivel de la raspa de sardina, caso de *Fermo Posta Tinto Brass* (1995), que canibaliza el fenómeno de los vídeos caseros para hilvanar una anoréxica (no por las nutritivas señoras) ficción, pura hipoxía, puro sofoco alveolar, donde Brass —que comparece *himself*, fálico cigarro en boca— pretende dar gato por liebre, en aguda reflexión —narcisista— biselada en las confesiones de mujeres recibidas como representación de la sexualidad femenina, a modo de espejo de la sociedad italiana. Su bagaje literario no suele ser percibido por la crítica ni por el público, más atentos a la bajada de bragas de sus heroínas de impecable academia, a los ubérrimos y delatores contrapicados, a los primeros planos de frondosos coños (¡viva el *zoom!*), a las melosas posaderas, a los allí subidos revoloteos de faldas que a tamañas sutilezas. Pero ahí están, y no olvidemos que ésas, y no otras, son sus señas de identidad, y no la aspiración a generar una polémica que el director —sospechamos— se pasa ufano por el arco del triunfo.

3. WALERIAN BOROWCZYK: CALIGRAFÍA Y ORTOGRAFÍA

A mediados de los años setenta, *Cuentos inmorales* (*Contes immoraux*, 1974) y *La bestia* (*La bête*, 1975) avalaron la reputación de maestro del erotismo refinado, caligráfico y participante de una poética de la provocación —o sea, anti *Emmanuelle*— del polaco Walerian Borowczyk (Kwilcz, Polonia, 1923); de hecho, sendas «fantasías eróticas», ramas procedentes del mismo tronco, pues la segunda (un sueño erótico dentro de una ficción) era originariamente el amputado quinto cuento inmoral que voló por su cuenta. A partir de entonces, excepto breves fulgores, expresados en fragmentos de *¿Tres mujeres inmorales?* (*Les heroines du mal*, 1979), algún momento con magia de *Una mujer de la vida* (*La marge*, 1975) y en el controvertido episodio, por mor de sus devaneos *hard core*, titulado «Love Express» de la penitente *Emmanuelle 5* (1985), donde refulge el innato talento surreal, el humor bizarro y el erotismo guerrero, el agotamiento creativo, el ensimismamiento erótico se apoderan inexcusablemente de sus aportaciones, enrocadas en la reiteración de motivos e imágenes. Una obra ciertamente singular, de iconografía cuidada, tal que un grabado de época, de lenguaje sensual pero que deviene prisionera de la fatiga imaginativa, incapaz Borowczyk de sacudirse con prestancia la etiqueta de cineasta encastillado, copiándose, sin cesar y sin rubor. Y el delicado orfebre, el preci(o)so miniaturista es engullido por su talento decorativista, activando la categoría de escarparatista de lujo, antes que la de cineasta bullicioso; precisamente el reproche con que más le han castigado sus detractores. La figuración es metonímica/fetichista: parcelados cuerpos

desnudos de mujeres, escrutados en grandes planos anatómicos de detalle: sexo, boca, nalgas, pezones... En Borowczyk es detectable un desequilibrio, majestuoso en sus álgidos momentos, desarraigado en los bajos, con desinterés por las historias a desplegar en beneficio de sus fantasías, obsesiones e intereses más comunes. Así lo expresa el propio realizador: «Considero que el tema es un pretexto nada más. Cuando se comparan las *madonnas* pintadas durante siglos por cientos de artistas, todas son distintas. No obstante, el sujeto —el pretexto— es siempre el mismo pues lo que cuenta es su forma. Cada pretexto es bueno para hacer un filme y para elegirlo existen infinitas posibilidades. La forma es lo más importante: es tan evidente que el tema no merece la pena en la mayoría de los casos... Si fuera al contrario sería periodismo o naturalismo exclusivamente».^[61a] Para él, en el erotismo la importancia de las formas prevalece por encima de las acciones mismas, como recoge en frase de La Rochefoucauld a modo de exergo en *Cuentos inmorales*. Y, de este modo, Borowczyk siempre se ha significado por diferenciar lo estético de la función de la forma... a raíz de los continuados ataques que le han propinado. En sus postreros filmes esa desgana, ya conculcado cualquier atisbo de originalidad, ya sumido en su triste sino de fagocitador de sus ideas, avanza propuestas pese a ampararse en su persistente preciosismo erótico, en tramas afiligranadas, revela una desazón harto despistada: del folletín superficial, revisteril, en que convierte la obra de Franz Wedekind (que confirió entidad a *La caja de Pandora*), en *Los amantes de Lulú* (*Lulu*, 1980), al tedioso almanaque de impostadas posturitas con que Marina Pierro alecciona a su inocentón estudiante, y con que pretende rebañar las mecánicas del amor, en *El arte de amar* (*Ars amandi*, 1984), nebulosamente inspirado en Ovidio, pasando por la decolorada y sin atisbo de perversión del texto canónico de Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll et les femmes* (1981), una metamorfosis que sólo es una excusa para orquestar una orgía de sexo y sangre. Su adiós al cine llegará con *Cérémonie d'amour* (1988), de la mano amiga de Mandiargues, redundando sin gloria y sí con pena en lo expuesto. (Su pista se desvanece a partir de entonces, A falta de otra información más actualizada, retener que figura como coguionista en la pesarosa *Nefertiti, la hija del sol* [*Nefertiti*, Guy Gilles, 1993].)

Borowczyk, empero, es poseedor de una cosmogonía propia regida por reglas particulares, es un autor que hizo del placer y de la transgresión, del quiebro del tabú y de los ritos de la sexualidad, su preferido campo de actuación... aunque el artista inofensivo post *La bestia*, adepto al celofán, a los colorines y a las cenefas, augure lo contrario. Las iniciales inquietudes de sus cortometrajes (quince años dedicados al cine de animación), la tintura pansexual que explota en *La bestia*, parecen olvidados a tenor de productos híbridos y sonsorrones como los convocados, que relegan nociones como pasión o subversión, tan esclarecedoras al considerar la esencia del erotismo cinematográfico. *Cuentos inmorales* y *La bestia*, comunión jubilosa de Sade, Bataille (y Mandiargues), retoman más domesticada y menos fieramente esta pulsión, satisfecha sobre todo en *Goto, isla del amor* (*Goto, l'île*

d'amour, 1968), concentrado de transgresión y aliento poético, y ya más mesurada en *Blanche* (*Blanche*, 1971), un román courtois, un cuento gélidamente romántico, irónicamente distanciado, acerca de los ritos de la sexualidad femenina. Sin embargo, e inopinadamente, reaparece de nuevo poderosamente en *Historia de un pecado* (*Dzieje grzechu*, 1975), un melodrama de barroquismo pictórico, exégesis de lo extraño y de admirable tono en la historia de la joven puritana a quien el amor reconduce (¡otra vez!, pero en tono distinto al de *Blanche*), para calibrar las desdichas de la virtud y los acicates de la pasión.

El cine, inmediatamente identificable, incluso en sus más hueros artefactos, casi multidisciplinar, preñado de referentes musicales, literarios, pictóricos, arquitectónicos, de este demiurgo lúdico, de este voyeur intelectualizado, abraza una elegía del privilegio de mirar, sufragando la noción vivificante de observar como placer último de la existencia. Su concepto de excitación vital se extrae del protagonismo del ojo adulto que le permite revivir sus propios deseos y recuerdos, ¿ya saldados?; de la simbología litúrgica, fálica; de la importancia otorgada a objetos, engranajes mecánicos, trampas y andamiajes, sinfonías objetuales (hasta el punto de que *Historia de un pecado* puede reducirse a la condición de epopeya objetual).^[62] De la apelación a la poética del surrealismo, cruel y fantástica, muy zarandeada en sus cortometrajes, esencialmente inscrita en *Blanche* y *Goto, isla del amor*, pero en el fragante perfume con que la educada cortes/a disimula el hedor de la descomposición (entre Kafka y Buñuel) o las lacras familiares recubiertas con el velo de las buenas maneras (también, de nuevo, muy Buñuel) en *La bestia* o... Y su sentido del humor, sutil y destructivo, disolvente, definitivamente larvado.

Deplorar que su pervertido romanticismo, su agrado por hilvanar historias desdichadas de amor que transitan hacia la destrucción, destrucción por amor, devastadora y total, auténtico *leitmotiv* de su obra (para lo mejor: *Historia de un pecado*; para lo peor: *Una mujer de la vida*, con André Pieyre de Mandiargues como báculo literario) se vayan deteriorando, apuntando hacia el asmático cromo, prisionero de su imagen. O el arborescente motivo desplegado por *La bestia*, más que inspirado en el mito de Gévaudan, una versión libre del cuento «Lokis» de Prosper Mérimée, cuya anécdota es el romance, hecho de repulsa y atracción, que une a la mujer y a la bestia,^[62a] esto es, a la doncella que cautiva al hombre monstruoso en sus sueños (en la sombra de su sueño). Una nueva historia de amor arrebatado. Y el descenso a los infiernos del erotismo, el hundimiento en lo escabroso se troca en epifanía y en una temible inclinación a la cursilería, ejemplificada en su *penchant* por las féminas (desnudas) cubiertas de flores: así, la heroína de *Historia de un pecado* tendida en la cama y un lecho de pétalos de rosas esparcidos sobre su cuerpo desnudo; así, un expediente similar se utiliza en *La bestia*, la tan evocada masturbación con la rosa; así, las flores de mimosa que se prenden del vello púbico de la oficiante de *Una mujer de la vida*, imagen literal, no metafórica, pero fiel a la frase de Mandiargues que reza «golpeada por las flores». Imágenes insólitas como el

celo de La bestia, su descomunal pene erecto chorreando esperma, manipulado por los pies de Sirpa Lane, su postrer orgasmo, su muerte gozosa, la imagen de la muchacha tapando su cuerpo con hojas secas y su huida desnuda son difícilmente olvidables.

4. MISCELÁNEA INTERNACIONAL

Son legión, a la vista queda, los directores que han perseverado en el marasmo de la *sexploitation*, muchos con la puntual —y testimonial— citación onomástica, el requiebro adjetivados la escueta verificación filmográfica, van que arden. Pero con otros, los venideros, el comentario más detallado es de justicia, siempre según nuestro —subjetivo— criterio.

El dual José Juan Bigas Luna (Barcelona, 1946), el más periférico al orden de la *sexploitation*, es un caso que debe estudiarse. Sus comienzos oficiales no hacían presagiar su carrera posterior.^[63] *Bilbao* es un completo almanaque de obsesiones y oscuridad, fetichismo, ambición de posesión, sinrazón y muerte. Una película considerada por muchos —nosotros entre ellos— como la obra maestra del director, que presenta un triángulo escaleno compuesto por Ángel Jové, un desquiciado niño bien ya talludito, cuidado —vigilado— por María Martín (esplendorosa en su *rentrée* cinematográfica), a medio camino entre ama y amante, y prendado de una prostituta, Isabel Pisano, un vértice que ignora tal condición y a la que secuestrará para, narcotizada, convertirla en pasivo objeto de sus manipulaciones... hasta que se le va la mano («*Bilbao* tiene un no sé qué que no tienen las otras cosas que me gustan»). Casi una continuación de *Bilbao*, *Caniche* incide en la disección de la familia —núcleo cerrado— que se pervierte unida, aunando el incesto entre dos hermanos con la canina zoofilia y con una impactante transformación en los personajes cuando la herencia recibida modifica el ruinoso escenario de sus vidas en una mansión con piscina, sublimado —el cambio— en el aspecto del caniche, al cual se le pintan las (pez)uñas de rojo carmesí.

Sería injusto exigirle a nadie que untara eternamente la misma tostada con la misma mermelada. Bigas Luna ha ido mutando los argumentos con el tiempo, incluso el modo de enfocar personajes y situaciones, un proceso paulatino que empezamos a vislumbrar en *Lola* (1985), donde Ángela Molina vive su particular Gólgota en el cielo y viceversa —o sea, paraíso en el infierno— sin otra salida a sus contradicciones que la muerte. Raro es el momento en que no se come o no se folla, potenciando esa visión tan particular del cineasta sobre el erotismo de la nutrición o

la digestión del sexo, arropada por una subyugación por los objetos; en palabras del director, un «fetichismo tecnológica de aparatos» que comprende desde el calzado de Ángela Molina con los dedos al descubierto (otra constante del director), a ras de hormiga, hasta la fijación por los electrodomésticos o los coches.

Tras el paréntesis —o respiro— que supuso *Angustia* (1986), Bigas Luna se inyecta una ración de sexo (pretendidamente) duro, versionando con espíritu florido una pieza de Almudena Grandes, la homónima *Las edades de Lulú* (1990), con la desembozada pretensión de componer un tratado del gran transgresor, en puridad anestesiante en su alianza de procacidad sensual y mendaz libertinaje (con afeitados públicos, sensibles transexuales y celtibéricas orgías).^[64] Su siguiente paso es la trilogía calificada de «ibérica» sobre una España asilvestrada y canalla, compuesta por *Jamón, jamón* (1992) *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994). Un triunvirato donde la voz personal de Luna deviene afónica y su cine, un infeliz facsímil de su propia idiosincrasia al canibalizar su estilo. Particularizando, Jamón, jamón sería la historia «de una madre que es una gran puta, de una puta que es una gran madre y de una entrañable hija de puta» (Luna dixit), ambientada en la aridez de los Monegros, ese mar de tierra, con un codicioso —faltaría más— Javier Bardem y con un previsible duelo final a jamonazos, que se quiere simbólico y sublime —hasta goyesco— para quedar en garganchón y patafísico. Huevos de oro retrata la biografía de un gañán según las cuatro mujeres de su vida. Un cachalote sexual al que gustan los huevos con chorizo y hace ostentación de los Rolex de oro a pares, ama el olor a sudor de las mujeres mezclado con perfume barato y cuyo sueño es construir la torre más alta de los alrededores; igual que Penélope Cruz deseaba un armario lleno de zapatos y acaba víctima de su ambición en la más negra de las miserias. A su vez, *La teta y la luna* (des)monta la historia de una mujer y tres hombres (de hecho dos y medio), expuesta desde la perspectiva de Biel Durán, un anxaneta toda una glosa del mestizaje cultural desparramado (o deteriorado cruce de géneros) en símbolos culturales —y no tanto— catalanes y franceses, aderezados con el imprescindible toque charnego.^[65]

En Bigas Luna es siempre atractivo el contraste de tópicos, pasando de los desérticos Monegros a la salvaje selva de Benidorm, tan bien recreada por J. G. Ballard en su novela *Rascacielos*, que invita a no poner los pies en semejante villa —o la más exótica de Miami—, rebotando en Catalunya con el mundo casteller como pretexto, pero la resolución es cada vez más misérrima, su hambre de taquilla —sobre todo, extranjera—, palmaria y los resultados, anémicos. La idea es ofrecer un retrato irónico de la España contemporánea, ajoarriera, de puticlubs y *topless*, barata más que pobre, folclórica por mal modernizada, ruin y mediocre, completada por la visión de una Catatonia rica y plena donde la tradición ancestral convive y se mezcla con el mestizaje más charnego, en una evidente, sí, pero mentirosa pérdida de las señas de identidad de todos sus habitantes. La posesión es un *leitmotiv* en su cine y se manifiesta en todos los órdenes, situando en idéntico rasero los bienes, las ganancias

y los cuerpos. La pasión por poseer en lo social y en lo sexual, el ego desbordado y concéntrico, devalúan al ser humano al rango de objeto, y un personaje, el trepador Javier Bardem de Jamón, jamón, puede hacer el amor... pensando en una moto, del mismo modo que en Huevos de oro el protagonista sólo quiere acaparar bienes muebles e inmuebles. Podemos sintetizarlo en tres colores: rojo de sexo, negro de humor y verde de Luna, aunque la vocación chillona de su colorido se transmute en algo parecido a un cartel turístico pasado de moda. Una imagen (otra) que podría simbolizar semejante evolución la encontramos en *Jamón, jamón*, cuando el coito protagonizado por Javier Bardem y la siempre excitante Stefania Sandrelli nos es mostrado con vocación realista, pero eludiendo el detalle de quitarle, o al menos bajarle, los pantis a la mujer. El resultado es no tanto el *épater le bourgeois* pretendido cuanto una confesión pública de que el director ha llegado a un punto en que sigue queriendo... pero (al menos por ahora) no puede, hundido en la contradicción de estar cada día más estreñado pero más suelto de vientre.

Armando Bo (1914-1981) e Isabel Sarli conforman la pareja más internacional, controvertida y censurada del cine argentino, esforzados adalides del erotismo porteño. Bo fue el descubridor, pigmalión, marido y máximo valedor del carisma de Isabel «Coca» Sarli, Miss Argentina 1955, carnosa, exhuberante diva local, una celebridad que embrujó como mito erótico a un par de generaciones sudamericanas, compulsando una mezcla sin igual de ingenuidad y perfidia, depredación sentimental y voracidad sexual. Desestimó los cantos de sirena de Hollywood (secundaria en un filme de Robert Aldrich y poco más), para labrar su imagen erótica a lo largo (y ancho) de casi una treintena de títulos; aquilatemos ese piropo criollo de *Carne* (*Carne*, Armando Bo, 1968): «Sos la ternera más linda y jugosa...». Su itinerario se abre con *El trueno entre las hojas* (Armando Bo, 1956) —con libreto de Augusto Roa Bastos ¡ahí es nada!— y se cierra con la desopilante *Una viuda descocada* (Armando Bo, 1980). Su cine es de atención preferente, no sólo de interés sociológico. Un Bo del que convendría explorar sus analogías con Russ Meyer; de hecho, la historia que expresan, en coordenadas muy diferentes, no deja de ser la misma... y no únicamente por mor de su (re)gusto por la opulencia, las señoras de estirpe *plantureuse*, la insurrecta resurrección de la carne. Una obra que fluctúa entre portentosos colores charol *couché* y el arbolado calado de lo *camp*, perseverante en su deificación del mito —ígneo— de Isabel Sarli, terrenal y maciza, que enloquece a los hombres (véase *La mujer de mi padre*, Armando Bo, 1967), externamente volcánica, interiormente insatisfecha (véase *Fuego*, Armando Bo, 1968), pirómana carnal, aplacada por la colectiva violación en una cámara frigorífica al grito de «carne sobre carne» en *Carne*, no siempre correspondida su voluptuosidad por cuanto asediada por varones débiles, mirones babeantes, homosexuales, incluso violadores encallecidos, pero menos. Y es que hasta los galanes son de gutapercha... como aduce *Fuego*. En

la filmografía de Bo/Sarli^[65a] «nos adentramos en el reino del exceso, del desmadre puro, del encanto de lo cutre, de la ingenuidad más descacharrante, de la afirmación de un erotismo casi telúrico, primitivo y jocoso, basto y popular»,^[65b] a mayor prez del físico redundante de la Sarli, más concretamente de la manipulación de sus senos, uno de los fetiches más extravagantes del cine, elogio definitivo del onanismo a ultranza.^[66]

Intransferible, «zetoso», delirante... Ésta es una frugal relación de la lluvia de adjetivos que ocupan a José Mojica Marins (Sao Paulo, 1929) y por extensión a su personaje estrella, Zé do Caixao, al que permanece más que unido, irremediamente atado. Su filmografía, amplia, irregular, generosa en rarezas —no por ello defendibles—, despunta en todos los bancales de la *sexploitation*: el western cangaseiro, el *thriller* (gay o heterosexual), la ciencia ficción pinturera/sexy, la porno chanchada (ergo, la comedia de tetas y culos y el blandiporno doméstico con toques exóticos), el *hard core* más marciano y repugnante (en consonancia con su odio por el género, al trufar escenas de bestialismo en filmes como *24 horas de sexo ardente*, 1984, o *48 horas de sexo alucinante*, 1986...), pero es el magma del «fantástico», la punzante cópula de horror y sexo, la elaboración de un universo enrarecido, la convocatoria de lo bizarro y lo espasmódico, la crueldad y la religión, lo que (le) ha elevado a los altares. Venerado por sus adeptos, demonizado por sus detractores, su obra, a menudo inclasificable, también incalificable, es una incubación de inhibiciones, fantasmas y represiones. José Mojica Marins es una celebridad en Brasil, pero poco o mal conocido allende sus fronteras, lo cual revierte en el riesgo de avalar un mito a partir de dos filmes —y cuando se accede a una panorámica más completa de su obra... abundan las decepciones—. La autofagia, como en el caso de otros cineastas reinantes en este ámbito (de Jess Franco a Jean Rollin) es sagrada divisa para Mojica Marins. Un Marins, discípulo de Aleister Crowley, organizador de orgías satánicas (dicen, igual son pacíficos candomblés), actor, productor, director de cine y televisión, dramaturgo, autor de cómics y fotonovelas, incluso candidato a la presidencia de Brasil, que tras un puñado de películas amateurs en 16 mm debuta en el largometraje en 1959 con *A sina do aventureiro*. Alcanza la gloria al engendrar una mitología propia, cuyo personaje emblemático es Zé do Caixao (igual a José Ataúd), nacido —reza la leyenda— en una noche de delirio propiciada por la enfermedad. Es un individuo barbudo y macabro, de mirada torva, vestido de enterrador, con sombrero de copa, capa de Drácula y largas y afiladas uñas. En su trilogía fundacional (*A meia noite levarei su alma*, 1963, *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, 1966, y *O estranho mundo de Zé do Caixao*, 1968) se encarga de dar vida —o algo parecido— al criminal personaje, que se afirma como neurótico, necromaniaco y fetichista, un tipo blasfemo y sacrílego, irreverente y asesino y un montón de lindezas más (su meta es la búsqueda de la mujer perfecta para

inseminarla y perpetuar su estirpe). El éxito le encadenó, obligándole a esporádicos resurgimientos; así, la abracadabrante *Ritual dos sádicos* (1969), con el LSD como objeto de tesis, o *Delirios de un anormal* (1977), en perversa paráfrasis de la anterior y feroz ataque al oficio de psiquiatra. Una obra proteica, de astroso lirismo, capaz de crear alquímicos momentos de aberrante poesía insólita e ingenua... (¡esa imagen de un infierno helado como jardín de los suplicios en *Esta noite encarnarei no teu cadáver*!), pero también capaz de lo bufo(nesco) y lo grotesco (honrosamente *kitsch*) en sus excursiones a los confines de la brutalidad más pringosa, al gore más extenuado, al sexo más chocarrero y nunca venial, y al espasmo del escalofrío anudado a una trapisondista outrance. Un cine antipoético, misógino y herético, con estética de pústula y cochambre. Más allá, empero, de los furibundos halagos o de las crispadas abominaciones, José Mojica Marins, primo de Buñuel y sobrino de Pasolini, es el responsable de una obra viciada y extravagante, heterodoxa y regocijante (en variados grados de alcoholemia), políticamente incorrecta y... en trance de rehabilitación.^[67]

Un sujeto casi tan estrafalario, pero con más cabeza que José Mojica Marins, es el chileno Alejandro Jodorowsky (Tacopilla, Chile, 1930), de origen ruso, tan polifacético como polifónica es su obra. Toca las teclas del teatro (fundador del grupo Pánico, con Fernando Arrabal y Roland Topor), la literatura, el cómic y el cine. En su formación hallamos peldaños como payaso de circo, mimo (con Marcel Marceau), pintor, marionetista. Ama presentarse a sí mismo como un experto en psicomagia y tarot. A una personalidad de este relieve le corresponde un cine graciosamente subversivo e impertinente provocativo, que a nadie deja impertérito: visionario, a veces irritante, en ocasiones salvaje. Su obra, que logra casar psicodelia y budismo tántrico, está confeccionada con materiales de derribo, es un turmix de referencias más que de influencias culteranas, pero su capacidad de derrumbar falaces convenciones y tópicos le permite instalarse en los márgenes, periféricos si se quiere, de la *sexploitation* más rumbosa. Que el sexo y la violencia (también la religión, el surrealismo...) sean elementos nutrientes del lúdico guiso de Jodorowsky lo acercan más al ideario paranoico-científico (¿crítico?), en una amalgama de sexo místico y humor volatinero. Entresaquemos *El topo* (*El topo*, 1971), western lisérgico sonorizado con músicas tibetanas sobre un pistolero iluminado que hace brotar agua de las piedras, que busca en el desierto a los cuatro maestros y cae abatido por sus amantes lesbianas, o *La montaña sagrada* (*The Holy Mountain*, 1973) y su condición de parábola visionaria, de *happening* sexualmente liberador, diletantemente divertida y contaminada de la *démarche* del Dusan Makavejev de *Sweet Movie*. Pujantes conceptos, «codificados estereotipos como la inocencia y la perversidad, la pureza y el vicio [...], el costroso materialismo y el acrisolado espiritualismo sirven a la perfección a los intereses, intenciones dinamitadoras, devastadoras de

Jodorowsky.»^[68] ítem más, el astillado sarcasmo y la levadura de lo grotesco, las turbulencias morales y los impulsos eróticos densifican su impronta. Un corpus cinematográfico arropado por un catálogo de mujeres desnudas (entre cráneos de vacas), pájaros que emergen de las vísceras humanas, cuerpos cubiertos de arañas, asesinatos rituales, un gran surtido de mutilaciones, antropofagia, sangre viva que brota a borbotones, viscosa o no, un bestiario inagotable. A Jodorowsky le place potenciar la colisión de los clichés más azucarosos, como sucede en *Santa Sangre* (*Santa Sangre*, 1989), su filme más acorde con las coordenadas de la *sexploitation*, por ética y estética, personajes e historias, amén de remitirse a sí mismo, devenir un prontuario de sus obsesiones. Una pieza que aúna la fenomenología *freak* y el delirio místico en una orgía de sangre y violencia... que sirve para que el protagonista nazca a la auténtica libertad. Un abrazo de la ternura y la crueldad, donde la psicopatología se enfrenta a la redención amorosa.

El cine erótico-porno japonés, ese desconocido en Occidente, atesora una notable energía. Son legión las tendencias y autores escamoteados en Europa. La gran proveedora de obras es la productora Nikkatsu (pero también se involucran, aparte, naturalmente, de las firmas independientes, *majors* como Shochiku y Toei), siendo los decenios de los sesenta y setenta la etapa álgida de facturación, período de crisis para el cine nipón, férreamente estructurado al modo de los estudios de Hollywood. Será entonces cuando una serie de filmes de tinte erótico irrumpirán en el mercado y facultarán el retorno del público a las salas cinematográficas. Una cifra estimativa: en 1969, de 495 filmes producidos, 240 se codifican como *sex movies*. Sus dos máximos valedores (y maestros) son el estilista Tetsuji Takechi, responsable de *Hakujitsumu* (más conocida como *Daydream*, 1981), según una novela de Junichiro Tanizaki, y revisión de su propio filme de 1964, de idéntico título, escenificación de los ultrajes prodigados a sus pacientes por un vesánico dentista, uno de los mejores títulos del ignorado cine especializado japonés, macerado en los fantasmas/deseos de tres personajes, (re)elaborador de un universo de pesadilla, inmerso en un mundo de sueños y sensaciones táctiles, un cruce entre el porno más inquietante y el fantástico más hermético; y el prolífico Koji Wakamatsu, afincado en eroproducciones *bon marché*, de presupuesto irrisorio y salvadas por la implicación del cineasta. Cabe considerar que la corriente es consecuencia última, que no extrema, de determinadas propuestas de los primeros sesenta, como las manufacturadas por Shohei Imamura, pero descargadas de sus audacias eróticas, aunque su realismo sexual y su puesta en imágenes de un Japón oculto en la sombra implican un avance social más que considerable. Dos son los títulos más renombrados. Uno pertenece a Seijun Suzuki, *Nikkutai no mon* (1964), adscribible al román porno, la historia de cuatro izas en la posguerra que (mal)viven entre escombros. Sus escenas S/M, el delirio del color, el ambiente lacerante, un número musical demencial a lo Minnelli, hacen del resultado

un espectáculo inigualable. El otro corresponde a Susumu Hani, *Hatsukoi Jigokuken* (1968), según un guión de Shuji Terayama, todo un clásico del *blue movie*, que pivota en torno a la relación de una pareja en un hotel, la exploración de sus (diferentes) mundos y ópticas personales, unida por el sexo, que visualiza elementos de sadomasoquismo, el infierno de los sentimientos y el amor exacerbado.

Al *pink-eiga* de los años sesenta le sustituye el román porno, suerte de porno «blando» del decenio de los setenta, activado por la *major* Nikkatsu a partir de 1971, cuyo brutal éxito la salvó de la bancarrota. Ambas modalidades son sendas canteras de películas a menudo prescindibles, incluso evitables, pero cuyas mejores piezas y señeros practicantes, sin dejar de acentuar la frustración sexual de espectadores inhibidos, convocan una picante mixtura de *sado sex* e izquierdismo ideológico. En el román porno de los setenta, los filmes más sexualmente *cheap*, auténticos antídotos a la corriente sentimental y/o melodramática del cine comercial dominante, que despiertan la atención de los críticos, portan la firma del inteligente Noboru Tanaka o del avisado Tatsumi Kumashiro. Entre las coronadas perlas a destacar, es prioritario paladear *El abismo de los sentidos* (*Abe Sada*, Noboru Tanaka, 1977), por taimada y cruel.^[68a] A Tanaka se le deben un par de estupendas contribuciones: *Maruhi: shikijo mesu fihiba* (1974), que retrata una prostitución regida por las reglas del fatalismo y la resignación que animan a sus protagonistas, expuesto con un estilo despojado, cuya vena de realismo social es heredera más que nunca de Inamura, de quien fue asistente; y *Edogawa Rawpo ryokikan: yaneura no sanposha* (1976), sinuosa recreación del voyeurismo levantada a partir de un mecanismo de muñecas rusas con toques de vodevil, donde la función de Eros y Thanatos se desliza entre el fantástico y el surrealismo. La ambivalencia esencial de la franquicia erótica jugada por la producción de la Nikkatsu, y también por otras empresas, ese compromiso entre la tolerancia del desnudo y la prohibición de la mostración del sexo (penetraciones, falos y pilosidades de los actantes), es compensada por el atrevido simbolismo (y la sugerencia) sexual, al tiempo que impone la sustitución de la representación sexual «normal», y el erotismo se vuelca en el cultivo de la violencia y la crueldad, en la praxis sadomasoquista, el *bondage*, la aludida masturbación, el elogio de la flagelación y la agresión sexual en todas sus formas (violación, estragos, torturas, secuestro...; en suma, la mujer como esclava sexual): todo un acaudalado (consensuado) catálogo de perversiones. La manipulación del sexo, el erotismo sanguinario, el cuerpo ultrajado y maniatado de la mujer, siempre dócil y resignada, aunque en algunos filmes de Koji Wakamatsu se alza rebelde contra esta situación, es el cañamazo que se reitera una y otra vez en el que se mueven estos filmes, con más o menos calidad estética y cívica. Como bien indica el realizador Akira Kato: «es cierto que existen límites, pero en el interior de estos límites se hace lo que se quiere».^[69]

Límites limitados y libertad... condicional. Una provincia no sólo frecuentada por los directores de género, sino también hollada por cineastas con pedigrí. Sólo dos ejemplos: *Etsuraku* (Nagisa Oshima, 1965), tal que un *nudie* intelectualizado, en su

seguimiento de un joven hambriento sexualmente que posee mujer tras mujer; o la obra de Kaneto Shindo, sea *Onibaba* (1964), en su aleación de vampirismo y fantasmas, sea *Kuroneko* (*Kuroneko*, 1967) y su densa atmósfera de crueldad y eros. En ambos casos el binomio sexo y violencia es legible en clave política. En esta órbita, la personalidad del prolífico Koji Wakamatsu (Miyagi, 1936), antiguo gángster, debutante en 1963 con *Ami wana*, probablemente el primer cineasta japonés especializado en erotismo, es primordial. Es un director independiente, ajeno a las grandes compañías (curiosamente, no ha laborado nunca para la Nikkatsu). Su inabarcable obra se inscribe en el filón del pink-eiga, aunque también merodea en la esfera —insoslayable— del román porno. En interiores opresivos o en exteriores,^[69a] apoyado en el poder de la imagen antes que en el de los diálogos, su cine también reposa sobre los pares sexo y violencia, sadismo y masoquismo, ternura y crueldad, erotismo y vida, muy en sintonía con el slogan que expresaba que la reivindicación del culo era inseparable de la idea de revolución política, señalado por un impulso anarquizante tan escasamente operativo como ingenuista en su exposición.^[70] La controversia suscitada le reportó airadas reacciones políticas, persecuciones policiales e injerencia de la censura. Lo importante, al menos a tenor de los escasos títulos que hemos podido contemplar, reside en esa inveterada pulsión que ambiciona aprisionar el placer, en el irregular lirismo de la carne que se conjuga en poesía del instante (y que no evacua el marchamo *kitsch*, con ojos de hoy, de algunos de sus filmes), en el rechazo de un marchito pudor que salpicó el cine japonés popular de los años ochenta, en una insurrección erótica, a veces soterrada, en ocasiones directa, muy presente en la dermis de sus historias, en la amalgama de poder y violencia (de la violencia de los sentimientos y de la sexualidad más voraz), en la denuncia de los abusos de la autoridad, que enmarca un profundo resentimiento social, en una feroz crítica a todo lo que representa el poder y una pintura radical de las relaciones —sádicas— que vinculan a hombre y mujer, en la constante presencia de la iconografía S/M (mujeres atadas, encadenadas, vejadas, azotadas...), acompañante sumisa del cine nipón, especializado o no. De la ingente producción de Wakamatsu destacamos: *Kabe no naka no himegoto* (1965), combinación ígnea de masturbación, voyeurismo y extrema violencia, *Taiji ga Mitsuryo suru toki* (1966), *Okasareta byakui* (alias *Violated Angels*, 1967), *Kin Pel Bel/ Chin P'ing Mei* (1968), *Gomon Hyakunenshi* (1975), y especialmente *Sei Zoku* (también conocida como *Sex Jack*, 1970), todas miradas tan vitales como ingeniosas, tan maliciosas como inquietantes, en su descarado flirteo con/sobre género tan sobreexplotado/codificado como es el blandiporno... del sol naciente.^[71]



El confesor y Consultorio de señoras (1918-1925) de los hermanos Baños.

VI. El sexo clandestino

1. LA PREHISTORIA

El cine porno es compañero de viaje —o de cama— del cine comercial. Puede afirmarse que el porno —clandestino— nace con los Lumière y Edison. Es, en cualquier caso, una producción paralela y diversificada del cine oficial. Es cine, pero ¿es algo más? ¿Tiene —o puede llegar a tener— algún asomo de calidad artística? Una de las preguntas cuya respuesta, tal vez por obvia, resulta más difícil es la de llegar a sintetizar una definición de arte. Mediante las enciclopedias podemos arañar conceptos divertidos, perfectamente aplicables a nuestro campo de estudio, como el ofrendado por la *Gran Enciclopèdia Catalana* que reza: «Habilidad, destreza en hacer ciertas cosas, realizada con el estudio, la experiencia, la abnegación». Evidentemente no pensaban en la pornografía al redactar una noción de arte tan cercana al concepto de la obra (¿qué obra?) bien hecha, como tampoco pensaban los marxistas en semejantes alegrías cuando lo apostillaban como la «realización plena del trabajo y de sus categorías de la vida cotidiana»; de la misma forma que se nos antoja improbable que Schopenhauer o Nietzsche pensarán en la estricta jodienda al discurrir sobre el «vitalismo», lo apolíneo o lo dionisiaco (aunque por ahí van los tiros); y hasta la proyección afectiva del arte en el psicologismo de Freud tendría su entrada o, al menos, deja el resquicio para ensalzar (por omisión más que por enunciación) la consideración de la pornografía como arte. Ahora bien, si dentro de la pornografía podemos (¡y debemos!) atrincherarnos para defender el rango artístico de algunas —sólo algunas— de sus piezas, la cuestión es mucho más peliaguda en relación con la producción prohibida, de la clandestinidad, al ser resultado del empleo de pobres medios, pobres actores, pobres ideas y pobres realizadores. Y, sin embargo... hay una energía, un candor, una magia procedente precisamente de lo espontáneo, de la reivindicación implícita de la libertad en esos cuerpos no por gomosos menos galanes, que nos hacen mirar tales sombras recobradas con la sonrisa cómplice del que ve «pecar» a sus abuelos, del que comprueba que, sin importar el paso del tiempo, el ser humano permanece... humano. Logrando, en fin, si no superar, por lo menos eludir las dificultades que tanto la ley como la técnica y la economía pusieron en su camino (sin olvidar la tradicional hipocresía de la sociedad),

para conseguir que revistan interés por lo que son, independientemente de una categoría artística a la que nunca quisieron aspirar (aunque si el arte imita a la vida...).

De todos modos, habría que matizar, una vez más, a qué tipo de clandestinidad nos referimos, pues las leyes cambian y lo que ayer era delito hoy ni siquiera nos inmuta. Así, consideramos clandestino cuanto fue filmado antes de la despenalización de la pornografía, partiendo de la base de que todas aquellas escenas registradas sin el consentimiento de una y, a veces, ninguna de las partes (si no tienen capacidad para ello, aún peor) no constituyen pornografía sino, en el menor (y mejor) de los casos, violación de la intimidad. En tal segmento, la clandestinidad está lejos de haber desaparecido, aunque tampoco puede considerarse pornografía lo que circula por las alcantarillas sea con menores, sea con violencia aplicada sin tapujos, sea... Corren rumores sobre la existencia de vídeos rodados *in situ* durante la guerra en Bosnia, horripilantes en todos y cada uno de los sentidos del término, y el ser humano es capaz de cualquier tipo de salvajismo... acumulable. Quede, pues, bien claro que la producción clandestina todavía existe, aunque para bien de todos esperamos que jamás sea legalizada.

Nada es nuevo bajo el sol, y menos aún si de sexo nos ocupamos. Desde el Renacimiento (por no remontarnos más allá en el tiempo), los poderosos pudieron jugar al «destape» con la coartada del arte. Grandes sumas desembolsadas para pagar a artistas no menos grandes permitieron que, incluso en la asfixiante y archicatólica corte de Felipe IV, al amparo de la censura gracias al cobijo de los potentados, Velázquez pintara, entre otros cuadros, su «Venus del espejo»,^[72] por poner un ejemplo entre los ejemplos, un artista entre los artistas; arte y técnica, pues, conjugados con poder y dinero. Con el correr de los tiempos los avances técnicos permiten que, gracias a la imprenta, se puedan generar infinidad de copias a partir de un único grabado. Y otra vez la enumeración requeriría un grueso conjunto de volúmenes (aunque no podamos resistirnos a recordar la mezcla de política y pornografía que los Bécquer dedicaron a Isabel II). Así, cuando en 1832 aparecen los daguerrotipos (no lo olvidemos, ya son fotografías, aunque cada obra sea única pues no hay negativos), no tardaron en circular representaciones naturalistas de «modernas» Evas. La estadística puede ser abrumadora, pues en 1853 el New York Tribune estimaba que se tomaban anualmente y sólo en Estados Unidos unos ¡tres millones! de daguerrotipos.^[73] Y con la técnica fotográfica en mantillas, en 1879, Fernand Drujon ya «catalogó» en Francia a 68 sujetos convictos de vender «fotografías obscenas o prohibidas».



Daguerrotipo anónimo de 1860

Con el realismo al alcance de la mano y a precios asequibles, es natural que el cine pronto captara la atención de los espíritus marranos, decididos a enguarrar cada encuadre de celuloide. No vamos a discutir sobre la paternidad del invento: en 1891, Thomas A. Edison patentó su kinetoscope empleando película de 35 mm; en 1895, Louis Lumière hace lo propio con su cinématographe. El cine ha nacido, y esta doble paternidad influirá también en las primeras producciones. Debemos tener presente que la cámara propuesta por Edison pesaba sus buenos cien kilos... ¿Quién mueve aquello? ¿Cómo realizar tomas íntimas o discretas con tan monstruoso artefacto? En cambio, la cámara de Lumière no pesaba más de cinco kilos. Resultado lógico, pues, es que los primeros filmes eróticos ondeen la tricolor bandera francesa y Lo Duca (Lo Duca, 1979-1980) ya señala en *Le bain* (1906) la desnudez (inundada) de Louise Willy. Que el cine nació con una clara voluntad escoptofílica es de cajón. La atracción por el erotismo está vinculada a esa pulsión o ansia de/por mirar. Así, tan sólo un año después de su primera proyección pública parisina, Charles Pathé, que aliado con Léon Gaumont sentaría las bases industriales del cine francés, disponía en su catálogo de diversas películas/cortometrajes interpretados por la actriz y *vedette* de teatro Olympia Louise Willy, protagonista de variados y pudorosos desvestimientos ¡que no *stripteases*! (*Le coucher de la mariée*, 1896), o imágenes de aseo personal (*Le bain de la parisienne*, 1897). Por cierto que ambos filmes se atribuyen a Eugène Pirou, afamado fotógrafo parisiense y uno de los primeros en presentar trabajos salpimentados. Ya puestos, y aunque sean ajenas a la dirección de Pirou, es menester citar en tan higiénico catálogo *Une femme au bain* (Henri Joseph July, 1896), o la muy curiosa *Peeping Tom* (Anónimo, 1900), donde un fisgón ojea la cerradura de diversas puertas, descubriendo, entre otras, la transformación de una mujer... en

hombre, constituyéndose en la primera documentación del travestismo. Sin embargo, a partir de 1905 se conjugan la presión de la censura y el deseo de ofrecer una imagen de mayor respetabilidad, abandonándose la producción de cortos eróticos desde la legalidad.



Le coucher de la mariee, 1896

Del mismo modo, la Biograph, fabricante del Mutoscope, a imagen y semejanza del Kinetoscope de Edison, pergeñó un montón de filmes de un minuto de duración con un erotismo blanco que le reportó sustanciosos beneficios, con señoras que se prueban y desprueban corsés y vestidos, facilitando la más recatada exhibición de extremidades en el más óptimo de los casos, (c)alentando la frustración del protagonista/mirón. Para memoria, anótense títulos como *Pull Down the Curtains, Suzie* (1904), *A Busy Day for the Corset Model* (1904), *Trouble of a Manager of a Burlesque show* (1904) o *A Fire in a Burlesque Theatre* (1904).

Precisamente por culpa de su clandestinidad, desconocemos absolutamente cuál fue la primera película pornográfica. Es seguro que en los primeros años del cine ya debió rodarse alguna cosa, pero no es hasta 1907 cuando Lo Duca fecha *Le voyeur*, con un mirón que abandona su rol pasivo y pasa a beneficiarse a la dama espiada, y le adjudica tal puesto de preeminencia (también un *stag* de filiación alemana como *Am Abend*, 1910, ultima un esquema semejante a *Le voyeur*), que otro estudioso, Ado Kyrou,^[74] otorga a *A L'Ecu d'Or ou la bonne auberge*, finalmente datada en 1908, una obra ya «completa», con un mosquetero muy bien atendido en la posada, verga en ristre, para degustar sabrosas vaginas con una satisfacción tal que querrá repetir «menú».

Insistimos, es seguro que tales experiencias no son las primeras. Hollis Alpert y Artbur Knight localizan en Buenos Aires todo un mercado de pornografía cinematográfica a partir de 1904, y ahí está *El Sátario* (1910) como aval. Por lo tanto, es sólo cuestión de paciencia el esperar su descubrimiento en los polvorientos

anaqueles de váyase a saber qué filmoteca. O, tal vez, alguna de las obras conocidas tenga una fecha más antigua de la que se le atribuye, pues, al fin y al cabo, un viejo rollo de nitrato de plata con unos cuerpos desnudos no da demasiadas facilidades a la hora de pesquisar su partida de nacimiento.

2. LA MUDEZ Y LA AFONÍA

La ausencia de sonido se prolonga en el cine pornográfico, en muchas ocasiones, hasta su legalización, debido a que los «productores» no solían disponer de los capitales necesarios para tales lujos ni los «distribuidores», un circuito equipado para semejante derroche de tecnología, empleándose también el blanco y negro hasta fechas avanzadas. Además, el público tampoco tenía una especial hambre de diálogos, y, en un género de características tan definidas, el ruido puede ser el «delator» del delito. Incluso ahora, en nuestros días, los vídeos pornográficos, siendo legales, son mayoritariamente consumidos por multitud de espectadores en silencio; unos usuarios que, como mucho, se permiten el lujo de acceder a la columna sonora empleando auriculares.

Durante la clandestinidad, sobre todo hasta bien entrados los años cincuenta o principios de los sesenta, las proyecciones se desarrollaban en determinadas sesiones «golfas» de salas que no publicitaban semejantes performances o en algunos burdeles (en numerosos países incluso estuvo tolerado, sobre todo antes de la Segunda Guerra Mundial) para animar a la clientela. Sea como fuere, un proyector exigía una inversión —y un espacio de exhibición— fuera del alcance de los bolsillos medios. Por eso, para allanar tal dificultad, en cuanto fue posible se pasó a la película de 16 mm como soporte, y de ahí a los 8 mm, y de ahí al súper 8, y de ahí, ya contemporáneamente, al vídeo.

En el mundo de los primeros pornos el silencio ayuda a crear una atmósfera que acoge los coitos como si de la ejecución de un ritual se tratara (no los imaginamos acompañados por la música de un piano, aunque también pudo hacerse... ¿con qué partitura?), concentrando los sentidos del espectador en el de la vista. ¡Y qué vista! Las señoras rebosan carnes y michelines y los atletas difícilmente superarían los diez metros lisos (cero vallas), sin contar con que no suelen ser jóvenes sino más bien, unos y otras, pasan a menudo de los treinta y hasta de los cuarenta y más años de edad. Películas como *Making Love in a Hammock* (1903-1908), *College Boys First Love* (1903-1908) o *If You Had a Wife Like This* (1903-1908) son un completo documental sobre los mitos —y hasta tabús— eróticos de los albores del siglo. Siendo todos los títulos norteamericanos, son perfectamente extrapolables a las producciones del resto de países, tal vez con la excepción de Francia, que contaba

con una mayor calidad en sus obras. Pero es aventurado acometer juicios de valor taxativos, pues la cantidad de títulos perdidos supera en mucho a los conservados. Lo podemos deducir perfectamente a partir de *A Free Ride* (1915), una película suficientemente redonda como para pensar que forzosamente debía formar parte de una «escuela» ya consolidada, donde la planificación, el montaje o la dirección estaban en manos de gente que conocía el oficio. *A Free Ride* cuenta una historia con todos los ingredientes de una obra pornográfica: un hombre en coche (el automóvil usado y mirado ya como elemento de poder con un fuerte atractivo erótico) acompañado por dos mujeres en un paseo por el campo se detiene y empieza un juego de espionaje, de ellas a él, de él a ellas, donde no falta (a micción y desemboca en un alegre yacer con tan placenteras hembras. El sexo es fácil, la seducción rauda, los pretextos o coartadas, inexistentes. Una pieza, en suma, cuyo esquema no difiere en absoluto de toda la producción posterior, al igual que *Strictly Union* (1919), que de paso «desvela» el gran secreto de Hollywood: lo que una actriz debe manipular para alcanzar el triunfo. O *Three Merry Widows* (1917), un cunnilingus a tres bandas de poco más de un minuto de duración. O... entre otras aportaciones de interés de la *intelligentsia* artística en la cresta de la ola, descubridores nada frugales y sí gozosos del universo *cochon* hecho cine, retenemos la experiencia del dramaturgo Eugene O'Neill, narrada en su libro *Bound East of Cardiff* (1916), a partir de la oportunidad de visionar determinados filmes clandestinos durante su estancia en Buenos Aires en 1910. Por su parte, la reacción de Paul Éluard ante idéntico evento, expuesta en carta escrita a Gala, todavía su esposa, en 1929, es apasionada: «¡Qué espléndido el cine obsceno! Es exaltante. Un descubrimiento. La vida increíble de los sexos inmensos y magníficos en la pantalla, el esperma que brota. Y la vida de la carne enamorada, todas las contorsiones. Es admirable. Y muy bien hecho, de un erotismo loco. ¡Cómo me gustaría que lo vieras! [...] El cine me ha tenido una hora empalmado como un desesperado. De milagro no me he corrido sólo con el espectáculo. Si llegas a estar tú no habría podido aguantarme. Y es un espectáculo muy puro, sin teatro. Los actores no abren la boca, al menos para hablar. Es un “arte mudo”, un “arte salvaje”, la pasión contra la muerte y la idiotez. Deberían proyectarla en todas las salas y en las escuelas. Terminaría habiendo matrimonios posibles, los primeros, uniones sagradas, multiformes. ¡Por desgracia, la poesía no ha nacido!». [75]

Una elegía tan gozosa, embargada por tan profunda emoción, nos lleva a pensar en los albores del cine y en los espectadores asustados por la aparición de una locomotora en pantalla. Para aquel público, la visión de falos y vaginas de tan enormes magnitudes debió ser impactante hasta niveles de *shock* irreversible. Y lo cierto es que los intelectuales del período, mayormente surrealistas (de André Bretón a René Char) ensalzaban el rupturismo contracultural del cine porno, alabando tanto su virtualidad ereccional como su dimensión artística. Como bien dice —en distendida chanza— Vicente Muñoz Puelles: «Que Elouard se entusiasmara ante filmes en apariencia tan distintos es comprensible: es un canto al *amour fou* que en

Peter Ibbetson [*Sueño de amor eterno*, Henry Hathaway, 1935] y en los sexos inmensos y magníficos del *cinéma polisson*, que actuaban como estímulos superlativos, encontraba un mismo sentido poético, la misma exaltación furibunda».
[76]

Sin embargo, los condicionantes de producción, las trabas legales, la persecución policial, la clandestinidad en suma, implicarán que el modelo de *stag movie* no progrese narrativamente. Una sola bobina, penuria de actores, insistencia en la cortedad del metraje, escasez de preámbulos/ pórticos (la seducción, el espionaje, el más sencillo *striptease* como introito hasta sustanciar la intimidad sexual), poco repertorio, menor variedad de planos, con mayoritario recurso al plano general (y eso cuando no se recurría al plano fijo) y con el plano medio para registrar la entronizada eyaculación, no siempre verificada en los primeros tiempos, reducida al fugaz inserto, como sistema que sólo se modificaría con el correr de los filmes y los años a partir, generalizando excesivamente, de ya entrado el decenio de los treinta.^[77]

Hasta la Segunda Guerra Mundial, asistimos a la «maduración» del género en el conjunto del globo, especialmente en Francia, una de las naciones que toleran (el eterno problema de la alegalidad, del no puedes, pero no miro lo que miras) la exhibición de películas en los prostíbulos, dando lugar a lo que Ado Kyrrou califica como «age d'or du film érotique» (entre 1930 y 1938), resaltándose por ejemplo el hecho de que uno de los más prolíficos autores, escondido tras el seudónimo de Henri Dominique, jamás fue molestado por las autoridades, al vender siempre su obra en exclusiva a los «antros de perdición». Y si de Francia hablamos, debe también citarse al hiperactivo Bernard Natan Nathan (alias de Natan Tanenzapf), que solía además interpretar —y disfrutar— los papeles masculinos de sus filmes, mayoritariamente ambientados en escenarios históricos más o menos exóticos, como la mismísima Biblia en *Les filies de Loth* (1920) o la bien nutrida —en picante erótico— historia de Francia, sobre todo con una visión muy particular del carácter de la Pompadour en *Musique de chambre* (1922); y hasta se dejó seducir por el «exotismo» de un harén árabe en *Mecktoub* (1925), la historia de un fotógrafo occidental que se cuele en uno de rondón y que, descubierto, será castigado y expulsado. En cuanto a Henri Dominique, sus preferencias cinematográficas se revelan atraídas por las variedades «profesionales», es decir, la jodienda según los distintos tipos de oficios. Los títulos son tan explícitos que sobran comentarios: *Chez le peintre* (1926), *Á la cuisine* (1922), *Le coiffeur* (1926), *Le prince et le groom* (1924), *La nouvelle bonne a tout faire* (1924), *Après la classe* (1925), *Les modistes* (1923), etc. Además, un país tan católico como Francia no podía olvidar alguna que otra incursión por la escatología religiosa. Monjas, frailes, sacerdotes y demás, en lúbrica concurrencia, resultan atractivos por su (pretendida) renuncia al sexo. Así, *Le moine* (Bernard Natan, 1922) o *Messe noire* (Anónimo, 1928), sin dejar de apreciar también la vitola frescachonamente anticlerical de *Les mystères du couvent* (1928) o *L'abbé Bitt au couvent* (1928), ambas con la paternidad otorgada bajo sospecha a Henri Dominique.

O, finalmente, reténgase la bien ponderada por Luis Buñuel *Soeur Vaseline* (1927), atribuida a Bernard Nathan y citada como el único título pornográfico que vio en su vida. Así evoca la historia: «Salía una monjita en el jardín del convento que se tiraba al jardinero, el cual era a su vez sodomizado por un fraile y acababan los tres formando una figura de conjunto». Y añadía más adelante: «Aún me parece estar viendo las medias negras de algodón de la monja, unas medias que terminaban por encima de la rodilla».^[78] Un sentimiento fervientemente antirreligioso dinamiza un pequeño clásico de una tendencia muy en candelera en Francia, pero escasamente manoseada en Estados Unidos: nos referimos a *Story of a Nun* (1954), de patente yanqui, al igual que *Nun's Story* (indeterminados años cuarenta), de la que, en cierto modo, prosigue su privilegiado trazo, con un entroncado sendero de fetichismo contrastado y efectividad garantizada —por mucho que la generación de una tumescencia erótica en la línea de flotación del espectador/a no sea, no debe ser, el único baremo de juicio—, que trabaja a «conciencia» los estilemas que la producción industrializada aportará al género en la década de los setenta. En la revista *Fascination*, nº 2 (4º trimestre de 1978), se reproduce una entrevista de 1933, cuando tanto Natan como Dominique atravesaban todavía su período de álgida actividad, con un realizador anónimo que indica que los actores cobraban unos 250 francos franceses (de entonces) como emolumentos, y que las películas con más solera se cotizaban alrededor de 12.000 francos la copia.

Hay que ponderar la condición poco falocrática del porno europeo, francés en mayor medida, sobre todo si lo comparamos con el *hard core* ya constituido, la tendencia dominante o *mainstream*. No se puede, empero, opinar lo mismo de los *stag movies* estadounidenses, donde la misoginia campa a sus anchas, la sumisión femenina es más perceptible, así como también la tendencia a la bestialidad erótica (también literal, zoofilia mediante). En el porno francés, el fornicio tiene un punto lúdico que le asimila al pasatiempo, al jolgorio *per se*, normalmente desculpabilizado. Una producción donde las «perversiones» prácticamente estaban ausentes salvo alguna diéresis urológica o un sesgo más frecuente de sadomaso, pero siempre desde una impronta paródica, «limitado a algunos cómicos azotes, a algunos toques de martinete más cercanos a la caricia que al correctivo» (Bouyxou, 1994e, pág. 350). A este respecto, considérense con todas las reservas una serie de estadísticas aplicables a los *stags* estadounidenses: la felación es práctica usual en el 37% de los filmes del decenio de los veinte, y pasa al 48'5% en los treinta y cuarenta, aumenta al 68% en el curso de los cincuenta y se afinca en el 77'3% en los años sesenta. Paralelamente, el progreso del cunnilingus va del 11'1% en los años veinte al 12'6% en los treinta, 16% en los cuarenta, 32% en los cincuenta, y 64% en los sesenta. Prosigamos. El índice de señoras blancas folladas por negros es del 1%, mientras que el de las negras penetradas por blancos alcanza el 6'8% en los años veinte, en tanto que en los sesenta la primera cifra ha aumentado al 4'4%, mientras que la segunda variable permanece estancada. Apuntemos que la homosexualidad masculina está presente en un 4'9% de

títulos (sólo 1'4% de exclusividad homoerótica), mientras que el safismo acaricia la cota del 19'2% (siendo 6'8% el porcentaje de obras sin ningún varón), y a su vez, la cópula mujer-perro oscila alrededor del 2'1%; y el 1'4% frecuenta la pederastia... En los Estados Unidos, Al Di Lauro y Gerald Rabkin evocan las características del mercado y de su público de una forma casi conmovedora: «Como los burdeles estaban irregularmente tolerados y precariamente organizados en Estados Unidos, no pudieron proveer los recursos necesarios para la exhibición de películas pornográficas. Durante al menos cuatro décadas —desde los veinte hasta los cincuenta— el mayor mercado para filmes porno en América se mantuvo en los encuentros de sólo— hombres, *smokers* o *stag parties* y la audiencia solía proceder de dos categorías masculinas: los pertenecientes al segmento más alto de la clase baja y los del más bajo de la clase media, y miembros voluntarios de organizaciones sociales (*legionnaires*, *shriners*, *elks*, etc.) y estudiantes internos en colegios, normalmente los organizados en fraternidades. Aunque oficialmente ilegales, estos espectáculos fueron invariablemente tolerados en las pequeñas comunidades como un necesario ritual para los apuros masculinos (en Bloomington, Indiana, incluso se llegó a anunciar las próximas proyecciones porno en el periódico local). La ley no solo cerraba los ojos en tales ocasiones sino que incluso participaba» (Lauro y Rabkin, 1976, pág. 54). Tales películas (*stag movies* en Estados Unidos, *blue movies* en Gran Bretaña) tuvieron su lógica evolución. Desde la sencillez de las primeras piezas, fueron complicando situaciones y posiciones —no sólo de los actores, también de la cámara— y paulatinamente empezaron a cultivarse también algunas especialidades o platos más “exquisitos”. Así, desde la explotación del automóvil como máquina erótica (sin olvidar *A Free Ride*) en *The Pick Up* (1923), afeitados de vello púbico en *Bare Interlude* (1930), los cuartetos de *Hot Party* (¿1929?), las “salidas” no siempre deontológicas de algunos profesionales liberales, como el odontólogo de *Slow-Fire Dentist* (1923) o el recurso al mundo del cine y a lo que una aspirante a actriz debe hacer para triunfar, como es el caso de las chicas de *The Casting Couch* (1924) o la *starlette* de *The Casting Director* (1929), sin orillar argumentos más crudos como el de *An English Tragedy* (¿1920?), donde un despedido pretendiente culminará su venganza violando a su casquivana ex novia después de haberla atado a la cama y contando incluso —vanidad de vanidades— con la coartada de una novela victoriana. El referente literario se aprecia en los títulos (el celuloide es mudo, no lo olvidemos) de algunos diálogos: «Tú te divertiste con mi corazón, yo voy a divertirme con tu cuerpo».

La depresión de 1929 no afectó en absoluto a los *stag films*, que siguieron, en términos generales, la misma tónica, mejorando tanto el físico de actores y actrices, cada vez más estilizados, como sus dotes interpretativas, amén de la capacidad del equipo de rodaje, conocedor de su oficio y de las características y necesidades tanto del género como del público, al que el simple fornicio entre un hombre y una mujer empezaba a resultar insuficiente. De ahí que encontremos propuestas como

Confidential Circus (1930-1935), con vocación de proponer no sólo un trío, sino posturas más originales, *Hycocks Dancing School* (1938) o *Trip to Pleasure Island* (1938), cuyos títulos evocan ya su contenido, *Matinée Idol* (¿1933?), proponiendo la versión yanqui del salto del tigre o *The hypnotist* (¿1934?), donde el protagonista logra realizar sus sueños eróticos gracias a otro sueño, el hipnótico, de sus pacientes. En un tono más festivo se movía *The Modern Magician* (¿1931?), capaz de extraer conejos... de los «conejos» femeninos. Pero en un país como Estados Unidos, con su variedad racial, era también inevitable que los encuentros sexuales empezaran a adquirir variedad cromática. En *The Handy Man* (1931), un apuesto hombre de color satisface los ardores vaginales de una blanca, al igual que sucedía en *Saturday Night in Harlem* (1936) y, *last but not least*, *A Stiff Game* (1932) propone las juergas de un señorito cuyo fiel criado negro le cuida hasta el extremo de «prepararlo» para el trabajo con una felación, aparte de incluir la ingestión de orina masculina por parte de una actante, aunque la deglución sucedía en dos planos distintos. Un caso homónimo se aventaba en *Farmer's Daughter* (1930), donde la monta de un semental al cubrir a su yegua excita tan sobremanera la lubricidad de una granjera que, además, utiliza su orina como afrodisíaco y termina cabalgada por un *cowboy* que la doma, sombrero en mano, como a un équido. Este interés por los animales es evidente en una producción mexicana, *El perro masajista* (1930), distribuida en Estados Unidos como *Mexican Dog*, que tiene como estrella a un feliz can visitado por cinco jóvenes mestizas. No está de más recordar que tanto México como Cuba eran importantes centros de realización y consumo de *stag movies*. Y México, por añadidura, se «especializó» en el bestialísimo, como prueban *Rintin-tin mexicano* (1930), *Rascal Rex* (1930) o *A Hunter And His Dog* (1935). Y al decir de Jean-Pierre Bouyxou incluso Estados Unidos financió algún título zoofílico. Así, *Rin-tin-tin and His Master Grace* (por otro título, *One Sunday Morn*, 193X) que propone a tres mujeres, un hombre y un perro, todos enmascarados a excepción del chuchó.

Los años treinta señalan también la gloria y apogeo de los dibujos animados, y si desde su nacimiento parecían destinados al público infantil, también desde sus albores tuvieron un contenido adulto: la serie de la picarona y coqueta Betty Boop, rodada entre 1930 y 1939 por Max y Dave Fleischer, es un feliz ejemplo de ello. Pronto empezaron a aparecer *cartoons* pornográficos, y si tenemos en cuenta que su realización requiere un considerable esfuerzo artístico, es natural que algunos atribuyan a personalidades de la talla de Tex Avery y hasta Walter Lantz, sin olvidar a Pat Sullivan y Otto Mesmer, la paternidad de las anónimas películas que iban apareciendo aunque, naturalmente, sus autores se guardaron muy mucho, a fin de no ser reconocidos, de firmar tales producciones o incluir en ellas sus más características «marcas» de estilo. El ejemplo más interesante y desopilante es *Buried Treasure* (probablemente, 1930), protagonizado por Everready, un personaje dotado de un enorme falo que vivirá diversas peripecias (incluyendo la emancipación de su pene o un duelo a vergazos con un mejicano al que Everready interrumpe cuando está

tirándose a su burrita) que sugieren no sólo el placer, sino también los inconvenientes que las priápicas dimensiones de determinados atributos pueden llegar a acarrear a sus poseedores. La intervención, no ya la dirección, de Gregory La Cava en esta obra maestra del dibujo pornográfico, si bien fechada en 1930, parece que fue empezada a mediados del decenio de los veinte, así como otro par de añejas —que no rancias— y breves muestras/muestras del género, una de las cuales, *Out of Order* (192X), se ocuparía de avizorar las prácticas sexuales de Krazy Cat y el ratón Ignatz, no se ha podido calibrar documentalmente. Las hipótesis y especulaciones no han remitido con el fluir del tiempo, pero las firmes opiniones de los exégetas de La Cava, así como las de los especialistas en dibujos animados, no permiten transformar la leyenda en realidad.

Pero el humor, siempre presente desde los inicios del *stag*, herencia del *slapstick* de los primeros tiempos del cine, se manifestaba tanto en las situaciones como en los títulos, fueran de crédito (seudónimos inspirados) o de diálogo (la voz seguía sin llegar), como prueba *On the Beach* (hacia 1925), a la altura de Mack Sennett, un hilarante —y moral— corto donde un trío de guapas bañistas le toman el pelo a un excitado jovenzuelo, aceptando sus favores sólo a través del orificio de una empalizada. Las chicas pondrán una cabra en su lugar, aunque eso no impida al gañán proclamar que es la mejor chica que ha conocido. El humor, no obstante, irá perdiendo fuelle —aunque nunca desaparecerá del todo— en favor de escenas sexuales cada vez más prolongadas, hilvanadas en las películas con el mayor de los desprecios hacia cualquier asomo de argumento. La tolerancia que hasta entonces permitió el desarrollo del género, sin desaparecer totalmente, va a cerrar numerosas puertas y las producciones eróticas toleradas se inclinarán hacia las *burlesque pictures*. Ello no presupone que el sexo explícito desaparezca, ¡faltaría más!, pero descienden los niveles de calidad y guión en favor de obras más «documentales» o «médicas».

Del período comprendido entre los años cuarenta y primeros cincuenta debe recordarse que la Segunda Guerra Mundial —y la victoria— marcaron un contundente cambio en las costumbres, al triunfar el puritanismo asociado a la guerra fría. Y para completar el panorama, los productores montaban las películas de cualquier forma, con los hombres (sobre todo) disfrazados o irreconocibles y rodando en habitaciones de hotel o más bien de motel de carretera, en ocasiones, con ideas tan originales como introducir una bombilla en una vagina... y encenderla (*Playmates*, 1956-1958). Sólo se salvaron —parcialmente— de la catástrofe las series «Merry-go-round» y «Emergency Clinic», compuestas por una treintena de películas... que más que otra cosa son supervivientes del período anterior, con su atención a los gremios más privilegiados, los doctores los primeros, pero sin olvidar una variada galería profesional que puede ir desde los fontaneros hasta los lecheros, cerrajeros... y que ha sobrevivido también en la legalidad. ¿Títulos? Hablan por sí mismos: *The Dentist* (1947), *Dr. Long Peter* (1948), *Oh, Dr. Penis!* (1948), *The Psychiatrist* (1948),

Doctor's Prescription for Love (1950)...

En el decenio de los cincuenta la gran batalla de la industria oficial(ista) se planteó al intentar obtener mayores cotas de epidermis dentro de la legalidad —ahí combatía construyendo su prestigio Russ Meyer—, mientras la producción pornográfica se iba hundiendo en el aburrimiento por falta de ideas y de cuerpos. En esta época las actrices suelen ser prostitutas, y no precisamente de las más jóvenes aunque, evidentemente, podamos citar excepciones a la regla. La más relevante fue *Smart Aleck* (1951), protagonizada por una chica de dieciséis años llamada Juanita Slusher, que más tarde se haría famosa como *stripper* con el nombre de Candy Barr, probablemente la única actriz/participante en estos filmes que alcanzara notoriedad y que sería, de hecho, la modelo de algún cortometraje *hard core* falsamente atribuido a Marilyn Monroe (no precisamente el de la botella de Coca-Cola). Señalemos que en *Smart Aleck*, si bien Juanita Slusher/Candy Barr se acerca ya a la imagen de las modernas *pornostars* en el sentido de aunar un excelente cuerpo y una expresión de ingenuidad bien lejos del estereotipo de las prostitutas, su juventud hizo que en las escenas más comprometidas fuera sustituida por una «amiga».

En los años sesenta la decadencia del *stag* americano es palpable. A pesar de innovaciones técnicas como el uso del color, en raras ocasiones el sonido o, sobre todo, la aparición del *zoom*, que permite cambiar de encuadre dentro de la misma toma (algo fundamental cuando tantas cosas dependen de la duración de la erección), el nivel medio baja todavía más, supeditándose la producción a las exigencias de los primeros *peep shows*. La contrapartida a esta astenia de montaje y anorexia narrativa es el refuerzo de la genitalidad activa y la ganancia de esbeltez y lozanía de las actrices, que arrinconan a las veteranas más fondonas, así como la ruptura de tabús como la mezcla de razas. El *leitmotiv* es la acción sexual *non stop*. Señalar también que la polaridad entre el Este y el Oeste de Estados Unidos se decantó mayoritariamente por el segundo, aunque si Nueva York cedía, aparecieron otros centros productores como Detroit (cuna de *The Best Generation*, 196X, o *How Deep Is My Valley*, 196X), Dallas o la rural Indiana.

Es de cajón, ante el imperio de los *peep shows*, que si sólo se precisan secuencias de unos pocos minutos pero, eso sí, muy jaleosas, se rodaran infinidad de loops, películas de unos diez minutos de duración destinadas a los mirones de tales espectáculos (una tendencia nefasta que ha reaparecido en los años noventa), pero sin otras ideas que las derivadas de la gimnasia sexual. Una gimnasia, además, si se nos permite el mal chiste, confundida con la magnesina, de factura rudimentaria, exclusión del montaje y, por supuesto, inexistencia absoluta de una historia o asomo de guión, completamente anónimas, destinadas a las cabinas de los *sex shops* norteamericanos e incluso proyectadas ininterrumpidamente, sin solución de continuidad en algunas pantallas cinematográficas,^[79] asumidas por directores que serán más adelante primeros espadas del legal *hard core* como Alex de Renzy, Jim y Artie Mitchell o el mismísimo Ed Wood Jr. en los estertores de su carrera.

La legalización y/o mayor permisividad en los países europeos, sobre todo escandinavos, hizo que se importara todo de las zonas «legales», hasta que, finalmente, el porno americano recibió su libertad de acción. Y no partió de cero. Actores como John Holmes habían comenzado su carrera en la clandestinidad, y existe una tupida leyenda sobre sólidos valores que empezaron desde el principio, aunque sea difícil encontrar las películas con sus apariciones o, incluso, reconocerlas con una peluca y algunos años de menos. Así y todo, sin pruebas fehacientes, se susurra que Greta Garbo, Joan Crawford, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield o Barbra Streisand entre muchas otras, pudieron, en algún momento, actuar ante las cámaras en obras pornográficas.^[80]

3. EN TODAS PARTES CUECEN HABAS

En el resto del planeta la evolución sigue pasos más o menos parecidos, aunque no tan documentados. Es posible que algunos productos censados como *made in USA* fueran manufacturados en Cuba (la Cuba de Batista, no la de Fidel), México o Argentina (es mítica —en buena medida por invisionable— la producción bonaerense), pero el rastro de la nación de origen se pierde al adoptar título inglés para su distribución, aunque en determinados casos podemos rastrear aquellas que conservan un «recuerdo» de su nacionalidad, como la escatológica *Mexican Honeymoon* (1935) o los perros espabilados anteriormente mencionados. En Cuba se localizan *Entre dos fuegos* (1948) y *Un accidente afortunado* (1952), y el desmadre en la isla debía ser sonado si atendemos a cómo lo cuenta Román Gubern: «Néstor Almendros me señaló que en La Habana de los años cincuenta existían ya cines especializados en el género, como el Shangai o el París. La verdad es que Kenneth Anger en la primera edición de su *Hollywood Babylone* (1959), se había referido a una versión de *Tierra de pasión* (*Red Dust*, Victor Fleming, 1932) con Clark Gable y Jean Harlow, con insertos pornográficos de los actores añadidos a la cinta original, que pudo ver en el teatro Shangai de La Habana en época de Batista. No había dado mucho crédito a este testimonio hasta el día en que Néstor Almendros me lo confirmó en fecha reciente».^[81]

En Europa ya hemos referenciado a Francia como nación pionera, pero la Segunda Guerra Mundial y la censura del general De Gaulle estrangulaban su producción, descendida también al nivel más bajo de ideas, aunque con impactantes excepciones como *Petit conté de Noël* (1950), con un complaciente Papá Noel que regala un sofisticado consolador a pedales y no se para en barras a la hora de violar a un ángel; o *La temme du portrait* (1952), obra cuasi surrealista donde una airosa flamenca pintada se escapa del lienzo para joder con alegría y salero, sin desdeñar el

papel jugado por un cornudo cráneo que permite el toque feminista. En ambos casos es interesante destacar la atención prestada a la importancia del placer femenino, toda una marca si tenemos en cuenta el machismo imperante en el género. Y en los años sesenta también algunas futuras celebridades (Claudine Beccarie, sin ir más lejos) empezaron su carrera en la clandestinidad. Pero también aquí hay un *impasse*, a la espera de la legalización y de una producción desarrollada a la luz del día. Y es que el ocaso del cine clandestino, *stag*, *blue* o *dirty*, no supone otra cosa que la mayoría de edad del género, obtenida con el *hard core*, aunque a veces los modos de la legalidad se confunden con las maneras del sexo clandestino, si más no por lo furtivo de la filmación.

En España debe tenerse presente (y mucho) la sombra del general Franco y el nacional-catolicismo. Poco se hizo, y la única opción de los pecadores era el viaje turístico al extranjero; aunque antes de la Guerra Civil sí hubo un cierto movimiento, se trata de una producción de la que escasea celuloide y sobra leyenda. En cualquier caso, y si no con plena garantía sí con notable seguridad, podemos referirnos a los pioneros Ramón y Ricardo de Baños, que por intermedio de la firma barcelonesa Royal Films, fundada por ellos en 1916, suministraron una cantidad indeterminada de material pornográfico a Alfonso XIII, soberano adicto a tan picante afición y cinéfilo de ley, detalle ya puesto de relieve por Anita Loos en su libro de memorias, y era el conde de Romanones, siempre presuntamente, quien financiaba el «negocio». Lamentablemente, la información es exigua y a veces torticera, siendo más que parca la fiabilidad de los testimonios.^[82] Con todo, no es arriesgado considerar que la recuperación y posterior restauración de tres de esos filmes pornográficos por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, en 1990, fechados en la mitad del decenio de los veinte, permite considerar que son la punta del iceberg de una copiosa producción, mayormente desaparecida. El arco cronológico de su realización se ubica entre los años 1918 y 1925, computando aproximadamente una treintena de títulos como *El impotente*, *Los secretos de una casa*, *Cuando los padres se van* o *Los polvos de la madre Celestina*, éste con una duración casi de largometraje. Un material fílmico que prácticamente se ha volatilizado, destruido en primera instancia por el propio Ricardo de Baños pocos meses antes de su fallecimiento en 1939 y posteriormente lo que quedaba en los años setenta por su hijo Ricardo de Baños Jr... para salvaguardar la memoria de su progenitor. Deberemos, pues, consolarnos con *El confesor*, *Consultorio de señoras* y *El ministro*, de 29, 56 y 27 minutos respectivamente. De su visionado cabe inferir que fueron rodados en Barcelona por mor de la arquitectura de los edificios y concretamente, según puntualización de Joan Francesc de Lasa, biógrafo oficial de los hermanos Baños, los interiores se localizaron casi íntegramente en los estudios de la Sociedad Anónima Sanz, sitios en el nº 39 del Passeig de les Camélies; que por la coincidencia de algunos intérpretes y por la repetición de determinados decorados pertenecen a idéntica productora y están realizados en cercanas fechas. Eluden todo ejercicio transgresor, evacúan lo lúdico,

muestran abundante torpeza y desidia sexual. Nadie presume de nada. Ni ellos de hombría ni ellas de esbeltez, pues el culto al cuerpo de hogaño era inexistente o, en todo caso, otro. Su imagen de marca (de los Baños, aunque el realizador era Ricardo) es la inseparable (e irreparable) camiseta que lucían unos varones de talla mequetréfica, amén de los calcetines con sus indispensables ligas. En ellas se enseñoreaba la celulitis, bien constituidas en grasas y muslamen, aunque sean ellos quienes dirijan la matemática sexual. Al decir de un ruboroso (y escandalizado) Joan Francesc de Lasa, aquellos pornos «son unas cochinas cinematográficas». Su estética es feísta, gorrina, funciona como inesperada agresión al buen gusto (tal vez no para la aristocracia «rubensera» de la época) al que nos acostumbró el canon helénico. En fin, como bien dice Lasa, «su estética es la falta de estética». No estuvieron aislados, pues otros anónimos postulantes debieron contribuir a engrosar la cuantía de filmes *grivoises*, aunque sin la continuidad de los hermanos Baños, como prueban, a propósito de la actividad y prosperidad del porno barcelonés, las palabras —y hechos— que nos relata Román Gubern: «Explicaba (Carlos Boué, veterano jefe de producción de *Brillante porvenir*, Vicente Aranda, 1964, por ejemplo) que en los rodajes había una especie de confesionario, en donde la actriz entraba con el actor para ayudarle a mantener la erección antes del rodaje de cada plano. Barcelona superó largamente a Madrid en la producción de cine porno desde la época del cine mudo, aunque las crónicas han retenido el caso del actor Arturo Buxeus, que fue expulsado de la Asociación de Actores, tras la denuncia de una actriz despechada, por actuar en una película pornográfica».^[83]

En los países de lengua alemana también hubo abundante producción, pero lo ignoramos casi todo al respecto. Podemos mencionar *Cabinet particulier/Private Room* (1928) como obra austríaca gracias a la feliz circunstancia de su exportación a Francia e Inglaterra, pero poco más nos es posible añadir. Las películas no se han visto, faltan estudiosos y los que hay no se ponen de acuerdo. Existe una (otra) leyenda envolviendo la pornografía del III Reich, pero en eso se queda, al menos por ahora. Idéntica precisión conviene efectuar de la producción *ad hoc* italiana. Recordemos *Safo e Priapo* (1914) y empecemos la polémica, pues algunos historiadores la atribuyen a Gabriele D'Annunzio y sí, ya lo sabemos, se rodó en su casa (pero no se responsabilizó de ella Piero Fosco, alias de Giovanne Pastroni, director de *Cabiria*, 1913). De inspiración louisiana (por Pierre Louys) es sólo moderadamente pornográfica, pues lo esencial de los actos sexuales se desarrolla fuera de campo y se interesa sobre todo por los amores sáficos, finalizando en *farce paillarde* con el castigo de un sacerdote que ha violado una doncella, sodomizado a la fuerza «avec un olisbos» (Bouyxou, 1994e, pág. 351).

El estado de desorientación, de falta de datos y visionado, se percibe también a la hora de situar en el espacio y el tiempo los dibujos animados europeos. *Blancanieves*, sujeto, cierto es, de múltiples tratamientos, ve cómo le censan sus películas atribuyéndolas a diversos países y años. ¿Se trata de los mismos dibujos? Los

distintos eruditos tampoco lo saben. Es el problema, el gran problema, de este tipo de trabajos de investigación: son casi tan clandestinos como las películas que estudian y, nos tememos, aún peor pagados. Habrá que estar al tanto de lo que vaya apareciendo en los rincones descatalogados de las filmotecas^[84] a lo largo de los años... si es que a alguien no se le ocurre antes arrojarlo todo a la basura.



John Holmes, la leyenda

VII. Cine de sexo (I): Estados Unidos

A pesar de la legalidad, de haber generado una poderosa industria que gestiona enormes sumas de dinero —*star system* incluido—, el cine pornográfico norteamericano arrastra una serie de condicionantes que dificultan su estudio, y el menor de ellos no es la calidad media de los productos. La progresión es geométrica: los 150 filmes distribuidos en 1979 crecieron a 2.475 títulos registrados en 1993, a 7.825 en 1995, y se esperan 10.000 para el año 1999. La inmensa mayoría son infumables, aburridos, monocordes, rutinarios... No pretendemos disculparnos, pero todo ello se dejará sentir al considerar el cine pornográfico. Citaremos menos obras que en los capítulos precedentes, y es seguro que algunas de las silueteadas sean conocidas con otra(s) denominación(es), sin contar con que la parva bibliografía, aquí y ahora, está justamente desperezándose. En caso de duda, se indica sólo el título original. La multiplicidad de seudónimos es norma, de ahí que la primera cita de cada director venga acompañada de su identidad real (si ha sido posible averiguarla) y las nuevas referencias de un mismo cineasta se presentarán con el nombre que aparezca en los títulos de crédito... si no nos confundimos —engañados y humillados— con otro seudónimo, que bien pudiera ser... Y no es el menor inconveniente que muchos filmes europeos carezcan de fecha de realización. No está de más recordar que si la producción en Alemania o en Francia adquiere idéntico rango industrial —aunque ni tan potente ni tan organizada— como en Estados Unidos, la abundancia —incluso de categoría universitaria— de textos editados en el Nuevo Mundo sobre el adult cinema tiene su correlato en la anorexia que domina en el Viejo Continente —si acaso con la galana excepción de Francia—, con palma de honor para los italianos, maestros del revoltillo y que, obvio es decirlo, provocan el trabucamiento de fechas o la fiabilidad de los títulos. Para describir la situación, nos quedamos cortos usando términos como «caos» o «marasmo».

1. TEORÍA DE LA PRÁCTICA

Implantada la legalidad y asumiendo las películas una condición de completa normalidad, pronto revisten la suficiente consistencia para considerar que el porno ha alcanzado la madurez y se ha consolidado como otro género más, tanto por su particular lenguaje como por las características de la industria que lo sustenta. Un género que detenta sus propios estilemas, manifestados no sólo en el hecho de que sea la pública intimidad de los sexos su primera y última razón de ser. De hecho, en la pornografía llegan a convivir, y podríamos decir que hasta en armonía, dos elementos tan contradictorios como lo real y lo fantástico. El marco en que la ficción se desenvuelve es un universo soñado donde la disponibilidad es —casi— absoluta. Sabido es que las apetencias sentimentales son naturales e inducen a la exclusividad, mientras que las sexuales, igual de naturales, tienden a la variedad. En el porno se elude la disyuntiva, al menos en la mayoría de realizaciones, confiscando los sentimientos. Es suficiente acercarse a otro/a para que brote el desnudo y empiece sin enmienda la jodienda. Un mundo psicológicamente plano, sentimentalmente avaro, donde los tabús se convierten en ejercicio cotidiano. Llegados al punto de la praxis, cambiamos de tercio y nos asomamos a un territorio no muy lejano del documental, con la mostración hiperrealista de la coyunda hasta el extremo de que, para recalcar que no hay ficción en la ficción —o en la fricción—, el varón eyaculará siempre a la vista de la cámara, explicitando que su orgasmo no es simulado sino real, que su satisfacción no es fingida sino sentida, con la verificación empírica de la lluvia espermática como tótem inamovible, glorificación del despilfarro seminal. Éste es un género machista, falócrata y es suficiente el placer masculino para que ellas queden colmadas y vean saciado su apetito. El porno se erige sobre el fetichismo del pene, sin olvidar otra fascinación característica: los genitales femeninos, «vacío y nada sobre la cual se abren los labios de la vulva y que debe ser recubierto de signos, de detalles para borrar y proscribir su amenazador vaciado de sentido» (Company, 1995, pág. 102). No encontramos (¿y quién lo buscaría?) un discurso elevado sobre el amor. Es más, raramente un personaje le dirá te quiero a otro.

Todos los géneros cinematográficos se sirven de convenciones que, asumidas tanto por el espectador como por los responsables de la película, conforman un producto creíble en sí mismo, aunque sea irrealizable. Es este verosímil fílmico lo que nos impide bostezar cuando en un filme de ciencia ficción se nos habla de los rayos gamma lobulados de proyección tangencial como arma letal definitiva, logrando que no consideremos ridículo que alguien baile —y cante, orquesta incluida— bajo la lluvia. En el cine pornográfico, el verosímil fuerza que todos los cuerpos estén no solo dispuestos, sino también ansiosos. Y esos cuerpos lo saben, sometidos, erectos y/o lubricados, a tan implacable ley. La iconografía del porno se sustenta en dos ¿mitos?: la resistencia masculina (en tanto que especialistas, se puede decir que los *hardeurs* son *cascadeurs*) y la insaciabilidad femenina. Lo crucial no es el argumento, simple pretexto que sitúa el tiempo y el lugar de la acción, sino la actividad de los cuerpos, casi siempre reducidos a un trajín de genitales en acción, a

un movimiento de émbolo, mera sístole y diástole. Nos hallamos frente «a un cuerpo vaciado de sexo, sexo desencarnado, la identificación y la circunscripción del sexo a la positividad de los órganos genitales neutraliza no sólo el sexo, también el cuerpo».

[85] Pivotamos de la abstracción, del cuento de hadas, a la plasmación de la realidad en forma de sexo —uno, dos, tres, diez... más— hasta que el sexo se convierte en el protagonista, con toda su carga de hiperrealismo, de praxis concreta de una realidad concreta. Sin embargo, este viaje de la fantasía a la realidad origina un curioso fenómeno: es tal la acumulación de *close-ups*, encuadres de la vulva pelo a pelo, que el espectador puede llegar a olvidar el resto de la anatomía que se exhibe, concediendo a los sexos suficiente autonomía como para obtener una entidad propia. A fuerza de desbordar la pantalla con su presencia, adquieren un aspecto que los acerca de nuevo a la abstracción, a algo que conocemos pero cuyos contornos se difuminan y cobran rasgos radicalmente distintos, orgánicamente mórbidos e indefinidos. Fantasía, realidad y, en fin, confusión de esa realidad conforman en buena medida el entramado que sustenta la acción fílmica. De lo cóncavo a lo convexo, del hombre a la mujer, se construye un *puzzle* de imágenes donde el sexo ocupa toda la superficie de la pantalla, convertido en protagonista absoluto pero huérfano del cuerpo al que pertenece. La virtualidad del inserto —en el porno más común— es una de las máximas aportaciones a la gramática del género, junto al hecho de focalizar la atención en lo no dicho, lo no mostrado en el cine comercial, al reemplazar el espacio *off*, al sustituir la (habitual) metaforización del sexo (o elipsis antes de los avances gestionados a primeros de los sesenta, mayormente en el cine europeo), por la representación erótica sin retocar, dando luz a la oscuridad. En este sentido, bien puede decirse que el verbo se hizo carne (genitales).

La escritura del género se apoya en dos estrategias. En primer lugar, la fragmentación del plano y de la secuencia, y su correlato, el pregnante irrealismo, en plena sintonía con la metáfora del porno como «otro» cine encerrado en sí mismo. Una selectividad del encuadre que enlaza con la figura de la sinécdoque, de la parte por el todo. Su utilización reiterada, exasperante, posibilita la práctica de los insertos (la sustitución de la eyaculación «verdadera» por planos de archivo, *stock shots*, como acaecía en los filmes bélicos, *peplums*...). La segunda «maldición» del *hard core* saluda la tabicación dramática de las escenas de sexo explícito y las de enlace. Su alternancia es tan rígida como la rutina mecánica desprendida por tantos y tantos coitos. No hay posibilidad de cortocircuitar esta separación secuencial, reproducida de una ficción a otra. Las segundas sólo funcionan como apariencia de argumento, dotando de un pretexto a las historias, aunque en muchas producciones esta virtualidad se evapora: por ejemplo, en los filmes alemanes, cuyo destino para consumo en las cabinas de los *sex shops* invita a la supresión, o a su mínima expresión, de las situaciones de pausa entre revolcón y revolcón, a semejanza de los primitivos *loops* yanquis. El *hard core* se reserva un determinado espacio, donde la seducción sólo es inmediata ejecución. Como bien expresa Gérard Lenne: «la

alternancia ineluctable nos dice que el sexo es un enclave en la vida, un oasis (tal vez sea cierto), pero también una actividad sometida a un espacio (el encuadre), a un lapso de tiempo (la secuencia) y que no puede, en ningún caso, desbordarlos» (Lenne, 1989, pág. 207). La implicación se refuerza por el conocimiento de los personajes, por su dibujo sentimental, moral, psicológico... La abolición de esta artificial frontera, ¡tan fácil y tan difícil!, podría ser una de las alternativas para impulsar una renovación del género. Todo ello conduce al irrealismo, no ya por las proezas fisiológicas, no ya por la banalización de los fantasmas/ tabúes convocados con fruición, no ya por retratar un mundo donde no hay apremios materiales ni obligaciones sociales (éstas se diluyen para concretarse en fornicar al/la —y no con— prójimo/a en cuanto aparezca), sino porque en el fondo este irrealismo es fantástico, pues se desarrolla en un universo que es otro, no el humano, regido por otras normas. Los oficios de los sujetos son —pueden ser— conocidos y hasta anodinos (en infinidad de casos), pero como apunta, una vez más, Gérard Lenne, «podríamos buscar en vano “en la vida” los personajes más corrientes de este mundo imaginario: tenemos ahí la definición de maravilloso» (Lenne, 1989, pág. 217). Una definición que cabe completar en palabras de Tzvetan Todorov al referirse al maravilloso hiperbólico, una de las categorías que propone en su estudio sobre el tema: «En este caso, los fenómenos son sobrenaturales sólo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares [...] De todos modos, ese tipo de sobrenatural no violenta demasiado la razón» (Todorov, 1972, pág. 69). ¿Estaría pensando el tratadista en John Holmes y/o alguno de sus aventajados alumnos? En el hecho de deslindar lo sexual de lo afectivo, en la disociación de la «emoción sexual de la afectividad»,^[86] en la descontextualización de la actividad genitoria de los sentimientos, en la censión del placer físico frente a la alergia afectiva reside uno de los reproches que se lanzan a la producción pornográfica.^[87] La unción de la vivencia de los sentimientos, el congeniar la emoción erótica con el físico deleite, es una de sus asignaturas pendientes.

Este lenguaje ha influenciado (alguno dirá que contaminado) y, en cualquier caso, colonizado otros ámbitos y/o géneros. Sin osar afirmar que la consolidación del *hard core* ha modificado la filmación de las escenas de sexo en el cine tradicional, sí es de recibo aceptar que determinadas (resoluciones narrativas le deben su ser. La publicidad bebe abundantemente en las experiencias pornográficas, y a la inversa. Al fin y al cabo, entre un *spot* publicitario y un *plot* para *peep show* hay notorios lazos de familia(ridad). Además, en estos últimos años, la zona de influencia del porno duro, lingüística y narrativa, ha irrumpido en los demás géneros (en un cine comercial que no ha sabido integrar el sexo en sus historias) y no sólo para presentar escenas «casi X», sino también —y nos atreveríamos a decir que sobre todo— para desarrollar segmentos de violencia, donde el montaje rápido de primeros planos, sin llegar a relegar las formas tradicionales de tratar la acción, sí se ha introducido en ellas para completarlas.^[88]

La ortodoxia del género promueve que las escenas «argumentales» estén subordinadas a las escenas sexuales, y no al revés. Parafraseando —y tergiversando levemente— a Russ Meyer, los directores pueden decir que «nunca permito que la historia interrumpa la acción»,^[89] y la mejor forma de conseguirlo es suprimir la historia. Hay excepciones, afortunadamente, pero es aquí donde podemos encontrar la causa de la endeblez del grueso de la producción especializada. Sin argumento, sin nada que contar, todo se constriñe a acumular más y más imágenes de sexo/s. Se debe matizar, pues no todo el porno aduce esta condición —insistimos— y tampoco conviene radicalizar como hace Barthélemy Amengual, que reduce el porno duro, por lenguaje e iconografía, al tópico del tren que penetra en un túnel, pues «este cine repite siempre y esencialmente la misma secuencia: la entrada en la estación del tren de la Ciotat»,^[90] pero es —puede ser— aceptable conjugar el estatuto del *hard core* como documental fisiológico. Coincidimos con Román Gubern en que «el cine porno duro es, antes que nada, un documental fisiológico sobre la felación, el cunnilingus, la erección, el coito y la eyaculación. La eyaculación no es un acto de interpretación dramática, sino un acto reflejo. Si la actuación de todo actor/actriz bascula entre la interpretación y la vivencia, entre la simulación y la autenticidad, en el actor masculino del género, y en las escenas sexuales, el segundo polo debe ser netamente predominante, pues una erección y una eyaculación son antes una vivencia que un acto de interpretación, al contrario de lo que puede ocurrir en la actividad sexual de las mujeres. Son en realidad una apariencia/vivencia indisoluble, en cuyo dipolo el primer término tiene la función de gratificar al espectador, y el segundo al actor» (Gubern, 1989, pág. 13). Como dejó dicho Miles Davis —boutade o no boutade—, «una picha tiesa no tiene conciencia» (puede ser —de hecho, no ser— racial, moral o ideológica). En el caso de la interpretación femenina recalquemos que su gran oportunidad de actuar frente a la cámara la ofrecen las felaciones, donde encaran el miembro erecto del varón acaparando su rostro la pantalla. Uno de los pocos momentos en que contemplamos sus facciones en primer término y todo un reto a sus capacidades artísticas. Es en la felación —unión de sexo y rostro, espacio/tiempo—, donde la perpetua compartimentación que veta el encuentro de la —auténtica— emoción puede ser potenciada o dinamitada. Y cita de emoción y expresividad son Catherine Ringer o Traci Lords —entre otras muchas—, que ponen un acento de veracidad reflejando en su rostro un placer verosímil —que sea real o no, en una ficción carece de importancia, aunque la publicidad suele insistir, ¡leyes del género mandan!, en que no fingen— más allá de la representación, rebatiendo el imperio del artificio que mediatiza el porno. En términos de Gérard Lenne, «acercando sexo y rostro, ellas dicen, ellas cuentan alguna cosa, a condición de que esta cara sea expresiva y manifieste la convicción deseable. Aquí, la importancia de la interpretación es capital: aparte de la habilidad técnica, son precisas otras cualidades en la oficiante, que no se contente ejecutando cuanto se espera de ella, sino que sepa extraer el máximo partido de su encanto, cambiar algunas miradas con el paciente,

etcétera» (Lenne, 1989, pág. 207). Felación que, como casi todas las demás posturas, gimnásticas cuando no acrobáticas, en que se va resolviendo la acción, permite disfrutar de un punto de vista negado a los actuantes. Una mirada que la cámara encamina —y manipula— acercándola a los cuerpos y a la vez distanciándole de ellos, remachando su estatuto de privilegiado voyeur. La puesta en escena de un coito «cuya perfección biomecánica atenta contra la intensidad o la calidad de la pasión y de la vivencia» (Gubern, 1989, pág. 13), conducida a cumplimentar el precepto de la extrema visibilidad, fuerza a que los intérpretes folien para la cámara, para el —cuasi omnisciente— espectador, no habiendo contacto entre los cuerpos, sino sólo entre los genitales. Como expone Gérard Leblanc, el actante «no ve todo lo que ve el espectador y el espectador se beneficia de una constante superioridad visual sobre el que goza en su lugar».^[91] Al fin y al cabo, «en la pornografía, el acto sexual es a todas luces “antinatural”, aunque también concreto. Se interpreta y está orquestado para la cámara, no para los participantes, lo que provoca posturas y posiciones que de otro modo no se producirían y perspectivas a las que no podría acceder ningún participante. Pero sigue siendo un encuentro sexual auténtico. Los intérpretes pueden actuar como personajes en lo que respecta a su relación emocional, pero actúan como actores sociales en lo tocante a su compromiso sexual: alcanzan (de un modo más indiscutible los hombres) el orgasmo y no hay falsificación o simulación de los propios actos físicos» (Nichols, 1997, pág. 358).

A partir de lo expuesto —o pese a ello—, los genitales deben actuar, asumir —casi— todo el protagonismo y proporcionar placer. En el varón rara vez lo veremos expresado en su cara, más allá de un gutural gruñido, al contrario que en la mujer, que últimamente recibe cada vez más pringue seminal en la faz y ha de apañarse como puede. Una mujer que se ve obligada a anunciar su goce de un modo evidente que pueda parangonarse a la exhibición fálico-mangueril de su compañero. Sin ganas de entrar en controversias inanes, en este sentido y siguiendo los pasos de Linda Williams, el porno es el género que reivindica el éxtasis femenino.^[92] Un deleite que —cierto es— acostumbra a hurtársele en el resto de la producción y que en la cama genera una situación inevitable de igualdad. Es imprescindible otro/s cuerpo/s para poder extraer el máximo partido del goce, para tomar, pero también compartir, una determinada y muy física parcela del paraíso. Una satisfacción que tendrá un nutrido corolario —según la capacidad interpretativa o el oficio de cada actriz o, por qué no, según lo bien que se lo haga pasar su interlocutor— en la expresión facial del orgasmo o, al menos, del clima erótico sostenido, unas expresiones que más de un pornófilo avieso (Román Gubern, sin ir más lejos) equipara a las sabrosas imaginerías de los trances espirituales de las santas católicas. Suele compararse el rostro encendido por la divina iluminación del «éxtasis de Santa Teresa» de Guido Bernini (en la iglesia de Santa María de las Victorias, Roma) con fotografías de actrices pornográficas en climatérica ignición, y los puntos de «contacto» entre ambas (¿tan diversas?) iconografías son en puridad sorprendentes.^[93] Sin desplazarnos de la obra

de Bernini proponemos otra estatua tanto o más crispada que la de Santa Teresa: su *Beata Ludovica Albertoni* (iglesia de San Francesco a Ripa, Roma). Siendo más perversos —o no, según se mire—, reconozcamos que el éxtasis no es patrimonio de los espíritus elevados. Por la senda de la revolución marxista-leninista soviética transitaba S. M. Eisenstein, que en *Lo viejo y lo nuevo (La línea general)* (*Staroie i novoie*, 1929) presentó, como bien acota Román Gubern, a una campesina (Marfa Lapkina) disfrutando como una enana ante la producción láctea de la (su) cooperativa, controlada por una «moderna» centrifugadora cuyas salpicaduras recibe jubiloso —y extático— su rostro. Una película en la cual también podemos gozar de la poderosa erótica del tractor rural.

Parece ser que en el lapso de diez años un niño llega a contemplar 10.000 (¡diez mil!) muertes en televisión. ¿Cambiarían las cosas si asistiera a doscientas eyaculaciones? El hecho —indiscutible, por otra parte— de que la observación de unos profesionales ejecutando con pericia y agilidad de atletas la mecánica genital enseña —siempre que se sepan ver— nuevas formas de abordar una materia demasiadas veces anodina, no debe llevarnos a sobrevalorar el peso pedagógico de la pornografía. E incluso, en algún caso, repetir las gestas vistas en pantalla puede entrañar el riesgo de accidentes. Además, las películas no reclaman la identificación afectiva ni el distanciamiento crítico, sino la excitación del espectador. Es un cine destinado a la bragueta, no a la cabeza, y sólo en la medida en que se logra una reacción del cuerpo —no de la mente— puede considerarse cumplido su objetivo, algo total y absolutamente subjetivo, invaluable según criterios racionales (como el arte que intenta impactar los sentidos obviando el intelecto, que también lo hay), Lo que no obsta para que tan inmediata reacción sea la única, el porno también puede (¿podría?) apelar a la satisfacción de la emoción artística y hasta estética, que no son incompatibles. Es su complementariedad la que engrandece las obras maestras del género. Muchos son los filmes de relieve artístico y cultural que desdeñan la ejecución del llamado porno genital... aunque se inscriban en su gueto. Y de ellos — y no sólo de ellos, ¡ay!— nos haremos eco en las próximas páginas. Que la cultura también entra por la bragueta (o por la entreabierta braga, seamos políticamente incorrectos otra vez), es algo más que una *boutade* o un axioma. Es palpablemente veraz. Además, cada cual disfruta con lo que le apetece, y puritanos de hisopo y misa pueden gozar escandalizándose con lo que ven. No encontramos en ese «placer» mucha diferencia con el gusto de los espectadores por las películas de terror, sufriendo con inconfesada delicia el espasmo que agudiza el miedo. Su condición sexual, corporal, puede decirse que animal, es el talón de Aquiles del género, y la primacía del instinto frente a la razón la causa de las peores películas jamás realizadas. El sexo, cuando no es nada más que sexo, resulta un espectáculo cansino al que sólo redimen —es decir, otorgan la condición de atractivo, interesante o ameno— los fantasmas del espectador. Una monotonía que ha sido, es y será su crítica más esgrimida; mudan los cuerpos (casi) siempre jóvenes, pero para repetir siempre lo

mismo. No obstante, la variedad —al menos aparente—, es capaz de alumbrar una legión de especialidades (que algunos califican de parafilias, desviaciones o perversiones, términos de los que disentimos taxativamente) suficiente para agradar a todos los gustos, apetitos o demandas... legales e ilegales, para qué nos vamos a engañar. Excepto puntuales referencias, nuestra exposición versa sobre el porno general, de cuyo contenido permanecen excluidas las prácticas «diferenciales» que un sector tan sofocantemente reglamentado declina en guetos dentro del gueto.

La pregunta es: ¿la entrada de imágenes excluidas de la producción hegemónica instaura un avance? ¿Hacia dónde? Bien cierto es que, por ejemplo, una película de S/M puro y duro combinada con sexo genital podría serlo, pero nos tememos que el hecho de generar imágenes que incordien (o que no interesen) a la mayoría puede representar el apurar hasta el fondo el vaso de la libertad —y sus límites—, pero bien poco más. No combatimos —faltaría más a estas alturas— la existencia de territorios extremos, pero salvo para algunos «blindados» *gourmands*, el tedio suele atacar a la mayoría de «público» tras una tercera o cuarta visión de alguna de las temáticas recurrentes citadas (o de otras), y de ahí que la (per)turbación promovida o su condición de punta de lanza finalicen exhaustamente arrinconadas. Y estamos en lo mismo: tan tedioso resulta un western donde sólo hay cabalgadas, la cuarta entrega fascicular de un serial killer o un (otro) manga futurista —o futurero— como otro porno dedicado a las alegrías del coito equino o canino con la postulante guerreando como puede con la remisa o beligerante bestia. Se produce porque se vende, clientes sobran.^[94]

Lo que nos conduce al principio, a lo expuesto en el primer capítulo del libro. Hay malos westerns, malos musicales, malos policíacos. Si una película pornográfica es buena, lo será por una suma de factores, de la interpretación a la dirección, sin descuidar la importancia de un buen guión que active una historia atractiva. En sexo, semejante premisa, más que un reto es una dificultad que se orilla en beneficio de la constante (de)mostración del encuentro de unos cuerpos agitados, ajenos al sosiego carnal. Y en los últimos tiempos, la situación del cine de sexo nos hace pensar en la homónima del cine de ciencia ficción, entrampado en la apoteosis de los efectos especiales. En ambos supuestos se nos ofrecen ejecuciones perfectas, paisajes perfectos en encuadres perfectos (y es verdad, cada vez se rueda mejor), para terminar transmitiendo la más absoluta nada.

Y es una pena, pues el carácter infractor del cine pornográfico debería permitirle convertirse en abanderado de transgresiones que fuesen más allá de lo explícitamente sexual, aunque entonces sobrevendría una auténtica revolución... Piénsese en una anécdota (o, tal vez, no tanto): la base de nuestra sociedad es la pareja, que junto a su ascendencia y descendencia (cuando la tiene) es calificada como «unidad familiar». Y si hay un espacio donde la familia ha sido tradicionalmente dinamitada, éste es el cine de sexo. Desde los tríos —y cuartetos y quintetos, y más— hasta los incestos, la generalizada «promiscuidad» es ley. Sin embargo, nadie lo ha reivindicado

escrupulosamente. La izquierda —como la derecha—, hasta los mismísimos anarquistas, son extremadamente puritanos al respecto. Semejante tratamiento está ahí y todos disimulando (bueno, todos no, los obispos ya van diciendo la suya), tal vez porque propone un modelo de relación que no interesa a ningún poder establecido o por establecer. ¿Germen de una ideología distinta? ¿Otra forma de entender la libertad que no debe necesariamente anatemizarse como libertinaje? No lo descartamos, aunque estamos convencidos de que ahí va a seguir, enquistado, pero sin ningún desarrollo futuro. No somos tan ilusos como para no entender que esta posibilidad contestataria es a menudo desactivada; desde el instante en que el porno, por su congénita abstracción, se convierte en una imposible enunciación de lo real, exponiendo un mundo ideal/imaginario que no representa (ni debe) forzosamente a la realidad, por cuanto muestra las cosas, las personas, como (nos) gustaría que fuesen, no como son. Rizando el rizo —y hablando desde el bronce—, podríamos matizar que a una cuestión de verosímil le enfrentamos una cuestión de inverosímil.

2. 1972-1978. LOS PRIMEROS PASOS

Como en todos los períodos históricos, la transición a la legalidad del cine pornográfico no revistió la brusquedad ni la inmediatez equivalentes a la puesta en marcha de un motor dándole a la llave de contacto. La permisividad de los años sesenta allanó el firme de socavones y la despenalización fue recibida con prudencia. La legalización, entre 1968 y 1969, se localiza en dos focos primordiales: Copenhague y San Francisco. En el primer caso, con la bendición del parlamento danés, siguiendo las recomendaciones del informe elaborado en 1966 por la Comisión Danesa de Derecho Penal; en el segundo, apurando la tolerancia de las autoridades al programar películas en locales públicos, con abundancia de *loops* rodados en la más estricta ilegalidad. Dichas obras labraron una nueva forma de producir e incluso alumbraron la aureola mítica de las salas donde se exhibían, como el O'Farrell Theatre de los hermanos Mitchell o el Screening Room de Alex de Renzy, ambas radicadas en San Francisco. Tras comprobar que no sucedía nada, se empezaron a distribuir largometrajes, siempre cautelosos, con el alibi del documental. Así, aterrizaron *Censorship in Denmark: a New Approach* (Alex de Renzy, 1970), *Hollywood Blue* (Bill Oseo, 1970), *Libertad sexual en Dinamarca, Censorship USA* (Alan Roberts, 1970), *Making the Blue Movie* (J. Nehemiah y Jeraldo Stuart, 1970) y *A History of the Blue Movie*, la primera y más exitosa, que aparte de presentar una panorámica de los entrañables *stag movies*, incorpora diversas filmaciones del mismo De Renzy (en esta onda se insertan determinadas producciones de la firma Scandinavian Films, reportajes alemanes cruzados de *nudie cuties* y *reports* a lo

Kinsey o Chapman). Sorteados sin problemas los escollos jurídicos y sociales — insistimos, no ocurrió absolutamente nada; el mundo no se hundió, los ángeles trompeteros no anunciaron el juicio final y la guerra de Vietnam proseguía sin visos de terminar—, el despertar de la ficción había llegado. Rompió el fuego *Mona: the Virgin Nymph* (Bill Oseo, 1970), que inspecciona las peripecias de una chica virgen (Fifi Watson) empeñada en permanecer en tal estado y abocada, en consecuencia, a pasar de una felación a otra. Observemos la astucia de la historia: una película estrictamente pornográfica pero sin que la protagonista sea penetrada (accesoriamente, otros dos personajes sí). Al fin y al cabo, según determinadas —e interesadas— interpretaciones de la Biblia (consulten a Bill Clinton), semejante praxis no constituye lo que el arcipreste de Hita calificaba como «folgar con fembra placentera». Envalentonado por su repercusión, Oseo financió *Harlot* (Howard Ziehm y Mike Light, 1971), ocupado en documentar las libidinosas andanzas de un par de intrépidos estudiantes que abandonan el campus universitario para callejear —y follar— en Los Ángeles, uno de los centros de producción fundamentales junto a San Francisco. Una California donde sobresalieron Lowell Pickett, ya baqueteado, como la mayoría en la facturación de *nudies* y *loops* clandestinos, el renombrado Alex de Renzy, toda una hermosa institución aún en activo, y los imprescindibles hermanos Jim y Artie Mitchell. Al otro extremo del país, en la costa Este, con Nueva York como (epi)centro, inicia su larga carrera (también se mantiene en la brecha) el irreductible Gerard Damiano.

Es una etapa histórica (por irrepitible... o viceversa) en que se asientan las bases del género, a veces improvisando, en ocasiones presentando el resultado de complejas elucubraciones. En la actualidad, filmes como *Sex* (Michael Ninn, 1994) o *Zazel* (*Zazel. The Scent of Love*, Philip Mond, 1997), considerados, guste o no guste, como *master pieces*, no adquieren la condición de acontecimiento cultural que en el momento de su estreno alcanzaron obras tan relevantes (no ya dentro de su especificidad triple X, sino dentro del ámbito general del cine) como *El diablo en la señorita Jones* (*The Devil in Miss Jones*, Gerard Damiano, 1973), *Tras la puerta verde* (*Behind the Green Door*, Jim y Artie Mitchell, 1973), *Paraíso porno* (*The Opening of Misty Beethoven*, Henri Paris, alias de Radley Metzger, 1975) o *A través del espejo* (*Through the Looking glass*, Joñas Middleton, 1976) por citar sólo unos pocos y punteros ejemplos.^[95] Los pioneros que se desenvuelven en estos años quieren romper moldes, librarse de las ataduras del cine tradicional; en suma, hacer arte y no sólo escenificar relaciones de sexo. Este convencimiento no es desmentido por muchos de los títulos convocados en este epígrafe. Esta voluntad de trascendencia se colige de las siguientes palabras de Gerard Damiano: «Mi primer trabajo tenía previsto llegar a ser algo así como la Primera Película Americana de Arte y Ensayo; ¡fue un desastre! Conseguí deudas por valor de diez mil dólares. Doscientos acreedores furiosos empezaron a perseguirme por toda la ciudad. Tuve que volver a montar enteramente la película y venderla a un distribuidor independiente. Se

convirtió en *We all go down* (1969). Era un *soft core*. Ese mismo distribuidor me contrató por 150 dólares a la semana. Fue mi primer sueldo en tres años» (Escopico, 1996, pág. 53). Y todo desplegándose en unas películas que al menos dotan a las historias de un espesor que las convierte en piezas, con todos los respetos, «para todos los públicos», en el sentido de que su ambición es narrar algo más que sexo y, por lo tanto, buscan espectadores no necesariamente interesados sólo en los acercamientos corporales.

Si la popularidad del porno mucho le adeuda a la renegada Linda Lovelace, en el sector de los banderilleros un nombre esplende con luz propia: John Curtis Holmes. Es el rey sol. A su vera giran satélites como el retorcido Jamie Gillis, el bigotudo Harry Reems, el curtido Richard Bolla, el macizo Mike Ranger, el correoso Marc Stevens, el incombustible Joey Silvera, el guaperas Paul Thomas o el contrastado John Leslie. Unos intérpretes que, como los profesionales de Howard Hawks, aman lo que hacen y lo hacen porque lo aman. Holmes (Pickaway, Ohio, 1944) no es un intérprete cualquiera. De profesión su proporción, aseguraba 35 cm de carne dura en sus momentos heroicos. Se mantuvo casi 20 años en activo, prácticamente hasta su retirada por defunción en 1988, a causa de un cáncer de colon, pues sus primeros tanteos se remontan a 1968 en filmes en súper 8. Taladró a todas las estrellas de la constelación X, de Annette Haven a Seka, de Vanessa del Rio a Traci Lords, de Georgina Spelvin a Ginger Lynn, de Marilyn Chambers a Cicciolina.^[96] La comercialización de su don natural sufraga el cómputo de 2.274 filmes. Su destajismo laboral menguó debido a su dependencia de la cocaína, que ponía en serios aprietos la tracción de su ariete.^[97] Al margen de ser conocido por su actividad como *hardeur*, merodeó las crónicas de sucesos por sus andanzas delictivas.^[98] Interpretó *Casanova II* (*Casanova II*, Troy Benny, alias de Carlos Tobalina, 1982), ¡cómo no!, fue héroe de una longeva saga donde personificaba al detective Johnny Wadd con aire burlón y escéptico a lo Errol Flynn (inaugurada en 1973, con *Johnny Wadd* [anónimo], y jubilada en 1986 con *The Return of Johnny Wadd*, Patti Rhodes), cuyos jalones más emblemáticos son *Blonde fire* (Bob Chinn, 1979) y *Las orgías calientes de John Holmes* (*Around the World with Johnny Wadd*, Donald U. Cunard y otros, 1975); es el protagonista de *Exhausted* (Bob Chinn, 1982), un filme sobre su estilo de vida, e intervino en algunos pornos gay (véase *The Private Pleasures of John Holmes*, Joseph Yale, 1983). Con él y su cita es el momento apropiado para rendir pleitesía a un grupo de impares felatrices que ennoblecieron la edad de oro del género: la fogosa Leslie Bovee, la estilizada Barbara Bourbon, la lechosa Jennifer Welles, la casquivana Gloria Leonard, la impúdica Annie Sprinkle, la elegante Jessie St. James, la entregada Darby Lloyd Rains, la longilínea Sharon Mitchell, la desafortada Vanessa del Rio...

A) Gérard Damiano, la voz de los sin voz

Para muchos, *Garganta profunda* es el título pornográfico por antonomasia, un dislate que no merece tanta fanfarria. Fue, empero, una estupenda carta de presentación de Gerard Damiano, neoyorkino de 1930, de familia inmigrante italiana, católico, ex peluquero, dedicado al arte de las escenas adicionales, hasta que con *Garganta profunda* le acompañó un tañir de campanas económico fulminante y se convirtió en uno de los más insignes autores del género.^[99] En esta comedia paródica destacan tres notas: su filiación urbana; su reticulación en torno al motivo de la búsqueda (del orgasmo) acometida por su protagonista (Linda Lovelace *as herself*) y la fehaciente constatación de la imposibilidad de mostrarlo todo. Trabaja asimismo una beneficiosa conjugación de humor y gravedad, un tono burlesco y una atracción por lo inquietante que atraviesa toda su obra.^[100] El tapizado argumental juega con un hallazgo: la protagonista, insatisfecha y frígida, se trata con un doctor (Harry Reems) que le descubre el clítoris en la garganta; de ahí que sólo pueda disfrutar con la práctica del sexo oral.^[101] Más que la susodicha anécdota, lo noticiable estriba en que el conjunto se alza sobre el gozne de la representación del goce femenino, tan presente en el cineasta. Sus personajes femeninos disponen de densidad psicológica, más allá de retomar el eje boca/vagina/ano. «Se les otorga un pasado, un presente, pero raramente un porvenir. Poseen una existencia de cuerpo y espíritu. Piensan y son sensibles, lo que por otra parte les conduce a menudo a la locura o a la muerte».^[102]

Tras el «divertimento» de *Garganta profunda*, la veta depresiva de Damiano se cobra una serie de filmes inolvidables: *El diablo en la señorita Jones*, un concentrado de sexo, muerte, iniciación, placer, (incomunicación y soledad, a partir de la historia de la emblemática Justine Jones (Georgina Spelvin), de su trayectoria al infierno desde el suicidio, con *interregno* gozoso pero temporal, saciando su apetito sexual, hasta la imposibilidad de satisfacer su deseo, masturbándose con ahínco, en demanda de un imposible auxilio, condenada a la eternidad sin sexo; *Memorias eróticas de la señorita Aggie* (*Memories Within Miss Aggie*, 1974) o los recuerdos de una mujer vieja, sola, que fantasmiza sobre una existencia ingrata, a disgusto con su cuerpo y su memoria, replegada sobre sí misma como una heroína bergmaniana, atormentada por un pasado que la conduce a la demencia; e *Historia de Joanna*, (perversión libre de *Historia de O*, de Pauline Réage, la educación sexual de Joanna (Terri Hall), auténtica esclava, a manos de Jason (Jamie Gillis), en un proceso de sometimiento para probar su amor. Joanna rompe sus cadenas, aceptadas de buen grado, se fortalece, su personalidad domina a la de Jason, que muere de un balazo en la cabeza al forzar la mano de Joanna a apretar el gatillo. Un Damiano más esteta que nunca (y no lo decimos por el adagio de Albinoni), que elabora una relación fundamentada en la infracción ética y en la desacralización de lo prohibido. Damiano es un moralista convencido que pulveriza el puritanismo cinematográfico estadounidense.

Inquietudes como el pecado, el castigo, la redención, el deseo, la sumisión o la disidencia sexual son la sal de su obra. Le interesan los frágiles lindes que separan las verdades de las mentiras, pero quizás el motivo de mayor sorpresa estriba en que sus personajes (no todos, claro) están tocados por la ambigüedad, son moralmente dudosos, dibujan una propensión a la violencia y a la locura que los rescata de la trivialidad. Del recurso a la panoplia S/M de *Historia de Joanna* al primer episodio de *La danza del vicio y el sexo*, donde Serena y Jamie Gillis se entregan a las delicias del *bondage*, pasando por la rareza de *Waterpower*, que subvierte los estilemas del *thriller* urbano con su maníaco empecinado en practicar enemas a sus víctimas. El placer unido a la angustia... hermanado incluso a la pureza en la abyección, emparentándole inesperadamente a Paul Schrader. La normalidad sexual, un concepto siempre cuestionado: ahí está la pareja que se traviste en *Odyssey*, el travestido de *Beyond Your Wildest Dreams*, la escena urológica de Annie Sprinkle en *The Satisfiers of Alpha Blue* (1981) o...

No importa la falsilla de géneros: ora la comedia, ora la ciencia ficción (ecologista o no), ora el melodrama (social o sarcástico). El matrimonio, el amor, el sexo, la vida en definitiva, son sus temas de cabecera: cuatro de las historietas de *La danza del vicio y el sexo* aglutinan un acercamiento al mundo de la pareja, sus equilibrios y desequilibrios, incluida la dual relación entre un padre —Damiano *himself*— y su hija; el dúo a la deriva de *Odyssey*, que se reconcilia en un burdel felliniano; o *For Richer for Poorer* (1980), recapitulación de su existencia, a cargo de Georgina Spelvin, abandonada por su marido, finalmente recuperado en un *party*, que nos permite considerar la mezcla de realidad y oninismo. Los fantasmas eróticos difieren, pero la reducción de la mujer a la categoría de objeto es un mandato pesarosamente real que Damiano intenta resituar. Como le dice su madre a Michelle Maren, esposa de George Payne, en *Garganta... doce años después (Throat 12 Years After)*, 1984): «Tú lo haces; él disfruta». Si a veces Damiano ha opuesto el dilema amor y sexo, en esta (y en otras ocasiones) el silencio ya no es una respuesta: el júbilo que invade el rostro de la actriz exime el comentario. En el último *sketch* de *Odyssey*, una *call girl* (Susan McBain), encerrada en la prisión de su soledad dorada, comprueba cómo sus visiones eróticas nocturnas se prolongan en sus actividades diurnas. En *The Satisfiers of Alpha Blue* se agitan la utopía, la libertad sexual ilimitada en una superficie de ciencia ficción, en un porvenir paradisíaco donde se introduce en el engranaje de la exclusión de sentimientos la tuerca de un individualista romántico y enamorado que intenta torpedear el sistema... finalmente expulsado de este edén utópico... muy lejano al 1984 de George Orwell y próximo estéticamente a *THX 1138* (George Lucas, 1971). Su protagonista es la mujer enaltecida, odiosa... y sus infiernos privados. No se crea que Damiano se ha convertido a la religión del matrimonio y a la sacralización de las instituciones, pues nos tiene reservada una sorpresa final. Como siempre, analiza la pareja, el sexo alternativo y... su conclusión sintoniza con el final de *Garganta... doce años*

después: ese brindis que elevan los personajes en pro de la práctica del sexo, por mejorar la comunicación entre hombres y mujeres; en cierta medida, la ejecución del mandato teórico del necesario esfuerzo para vivir el sexo revolucionariamente.

B) Radley Metzger

La breve pero no magra carrera como pornógrafo duro de Radley Metzger es una suerte de prolongación de su espíritu cultivado y mundano. El sexo es discreto pero consistente. Los movimientos de cámara, numerosos y juiciosos, buscan emocionar estéticamente. Su formación cosmopolita le condujo a localizar sus rodajes en el sur de Europa (Francia, con predilección, pero también Italia o la pretérita Yugoslavia), lo cual promueve ese toque chic que (ad)orna sus productos, aupado por el esmero de la coreografía y el diseño artístico que envuelven su erotismo. Intenta dotar de densidad no sólo psicológica los zaguanes del filme especializado. Sin embargo, el artista Metzger no era ajeno a los modos mercantilistas. Con su empresa Audobon, creada en 1960, importó diversos filmes europeos de estirpe picante y no vaciló en involucrarse en la práctica del remontaje, insertándoles escenas adicionales. Aseado, su cine no va más allá de lo que el buen tono burgués considera perverso. Bascula entre un Alain Resnais de baratillo y un Max Ophüls anorético... como certifican *Thérèse and Isabelle* y, sobre todo, *Camille 2000*. Es el toque de clase burguesa en pleno delirio, auspiciado por la promiscua presencia de una mujer (Erika Remberg) que desnucleariza a una rica familia italiana que sucumbe a sus diabólicos encantos, lo que convierte a *The Lickerish Quartet* (1970) en su mejor obra. Su trasvase al X se presumía inmediato, y no fue baldío. Si en *The Punishment of Anne* (1973) la filiación francesa se nutre de una adaptación de la novela *The Image*, de Jean de Berg (esto es, la esposa de Alain Robbe-Grillet), que trafica una trama de orden sadomasoquista compuesta de tres vértices, una *dominatrix*, su amante, consentidora y masoquista, y un escritor, notario de los eventos frívolo-perversos del tándem; en *Score* (1973), que documenta el choque de dos parejas, una bizarra y bisexual, la otra «normal» e inocente, subvirtiendo la primera a la segunda, ya se marca la evolución hacia el sexo explícito (de hecho, fue rodada en dos versiones, introduciendo alguna escena de sexo duro).

De sus cinco pornos, firmados con el *nom de plume* de Henri Paris, ninguno es irrelevante. Si acaso *Barbara Broadcast* (1977), nadería sobre sexo y gastronomía, o los encuentros trivialmente calientes de un personal no exclusivista en un restaurante de exclusiva clientela/servicio. *Lujuria desenfrenada* (*Naked Came The Stranger*, 1974) es una capciosa comedia que arracima los conflictos eróticos de dos periodistas radiofónicos de fino olfato y avala una acerada descripción social de los *mass media*.

La despendolada *Las perversiones de Cherry* (Maraschino Cherry, 1978) se erige como una antología de viñetas impresionistas, un explícito comentario de la sexualidad masculina a partir de la tipología de clientes de la señorita Cherry (Gloria Leonard), madame de burdel. Sus dos incontestables clásicos, feliz expresión de que la asociación de ideas, historia, puesta en escena e intérpretes da resultados, son *Furia porno* (*The Private Afternoons of Pamela Mann*, 1975), vuelta de tuerca sobre la rutina marital y las aventuras extraconyugales, protagonizada por una mujer (espléndida Barbara Bourbon: heroína de la primera felación a cámara lenta del cine, angustiosamente profunda, a beneficio del longilíneo miembro de Marc Stevens), que es controlada por un detective privado contratado por el engañado marido y encargado de filmar sus escarceos sexuales... y se revela, en pirueta final, todo un ardid, material de excitación del matrimonio; y Paraíso porno, lúdica, irrespetuosa versión de *Pygmalion*, de George Bernard Shaw, con el estirado sexólogo Jamie Gillis que encuentra su Galatea particular en una adorable *Constance Money*, una buscona barata, en un cine de Pigalle (París, oh, la, la!), se la lleva a Nueva York, inicia su instrucción y tras un intensivo curso de educación sexual (genial el aprendizaje del arte del buen chupar) se convertirá en la furcia más cotizada del hemisferio, para al final caer rendida en los brazos de Gillis. Radley Metzger, mal que le pese, pasará a la historia por sus pornos duros, no por sus filmes sexys y/o blandipornos. Su huella se disipa poco a poco. Manufactura la anodina *El gato y el canario* (*The Cat and the Canary*, 1978); ya como Radley Metzger, acomete la producción de un curioso porno, *Educación anal en Hollywood* (*The Tales of Tiffany Lust*, Gérard KikoTne, 1981); su firma aparece inesperadamente como responsable de un filme de *Playboy*, el evanescente *The Princess and the Call Girl* (1984) y en 1986 ve la luz *The World of Henri Paris*, compilación de escenas de sus filmes X, aunque también se incluyen imágenes de otros títulos como *Carmen Baby*. Pero sólo es la ratificación de que su tiempo se ha ido y es ya, indefectiblemente, otro.

C) Mitchell Brothers, más allá de la puerta verde

Siendo San Francisco la capital de la tolerancia, la ciudad del amor libre, es comprensible que la égida (modelo: ascensión y caída) de Jim (Stockton, 1943) y Artie Mitchell (Lodi, 1945-1991) se asiente en esta metrópolis californiana. Chicos rebeldes, antiautoritarios, entroncaban con la psicodelia y el *hippismo*. Artie era un espíritu libre y salvaje, mientras que Jim se ocupaba de los negocios. Regentaban uno de los templos de aquella «movida», el mítico O'Farrell Theatre, inaugurado el 4 de julio de 1969, definido como el «Carnegie Hall of Sex», en ditirámicas palabras de Hunter S. Thompson, donde se exhibían (y rodaban) *filmetes* realizados en buena

parte por ellos. La leyenda, no contrastada, reza que antes de *Tras la puerta verde* ya habían dirigido 236 cortos. El filme comienza con una demanda: «Cuéntame la historia de la puerta verde»; y finaliza con la promesa de más confidencias a cargo del narrador (un camionero), que, cual reencarnación de Sherezade, retiene la atención del espectador. Es la historia de una travesía, cuya protagonista recorre un camino de aprendizaje del goce. Como la Justine de *El diablo en la señorita Jones*, Marilyn Chambers verifica el trayecto de la inocencia al vicio, vulnerador del dogma sexual instituido (la convocatoria de lo imaginario como único método de quebrar el demonio de lo real). El filme, que habla de la liturgia del sexo y del sexo como liturgia, promulga como ultima ratio la idea del contagio/comunión erótica expuestos en la libre circulación de los cuerpos y del placer (véase la populosa orgía interclasista donde se confunden figurantes de la función y libertinos embozados, figuras esbeltas e ingratos físicos, expresión del derecho democrático al goce)... aunque probablemente perduren las eyaculaciones al ralenti (esos planos solarizados) que bañan el rostro seráfico de Marilyn Chambers,^[103] el acoplamiento de la angelical actriz y el negro Johnny Keyes, que levantó ronchas de racial polvareda, o la acrobática escena del trapecio, tan circense como simétrica, con la actriz dándose a cuatro varones.^[104]

Con *Tras la puerta verde*, *La resurrección de Eva* (*Resurrection of Eve*, Artie Mitchell y Jon Fontana, 1973) conforma un díptico de oro. Comparten discurso visual e ideario sexual, a partir del acceso de Marilyn Chambers a los deleites de la sexualidad en grupo. Su andadura abastece desde la congoja puritana hasta la expansión de los sentidos. Se impone la pulverización de los celos y de las cadenas sentimentales. Su trayectoria prosigue con obras reconfortantes como *Autobiography of a Flea* (Sharon McNight, 1976), según un clásico (anónimo) de la literatura erótica inglesa de 1881, de perfume sadiano, que aventa las memorias de una pulga desde su atalaya privilegiada en la nivea pierna de Bekka, que, entre aventuras de Cándidas jovencitas y hazañas eróticas desafortunadas, desarbola la moral eclesiástica y lanza andanadas contra la hipocresía victoriana. No obstante, otro porno *á costumes*, *Sodoma and Gomorrah* (1977), una (desvergonzada) superproducción bíblica, con un ojo puesto en Cecil B. de Mille y otro en Erich von Stroheim, festiva y provocadora, épica e hiperbólica, cosechó un fiasco sin paliativos que hipotecó el futuro cinematográfico de la pareja. Y ello les obligó a concentrar sus esfuerzos en el O'Farrell Theatre. Se limitaron pues a financiar algunos filmes a amigos señalados (véase *Desires for Men*, Carol Connors, 1981, *Girl Friends*, Alex de Renzy, 1983, *Dirty Girls*, Alex de Renzy, 1984). En 1985, regresan a la palestra con *The Grafenberg Spot*, sarcástica mirada sobre los filmes de educación sexual, los *best-sellers* literarios (en este caso, a propósito del evanescente punto G), centrado en el *gimnick* de la eyaculación femenina y en el ascenso de los nuevos gurús del sexo, que, pese a contar con un elenco de lujo (Harry Reems, John Holmes, Annette Haven, Traci Lords, Ginger Lynn, Amber Lynn, Nina Hartley...), no alzó el vuelo. Y tras la

sombría e incomprensida *Tras la puerta verde II*, su canto del cisne fue *Grafenberg Girls Go Fishing* (1987). Habían cambiado —sus relaciones y ellos—, sobre todo un Artie que vivía al borde de la locura, se enervaba cuando Jim mencionaba la posibilidad de cerrar el local y que se había convertido en alcohólico, cocainómano y sexoadicto. Las constantes trifulcas acabaron el 27 de febrero de 1991, cuando Artie fallecía a causa de los disparos del rifle empuñado por su hermano. El incidente se consideró muerte accidental.^[105] The Mitchell Brothers Film Group entró en el ocaso.

D) Alex de Renzy, jubiloso *carpe diem*

Californiano de pura cepa y en ejercicio, espíritu bohemio, todo un resistente de la praxis de San Francisco como cuna cultural de una determinada opción pornográfica. Si bien el gremio le ha reconocido sus méritos, siempre ha permanecido en un discreto segundo término, sin reivindicar la categoría de maestro, al pie del cañón productivo, dilapidando su talento en utilidades... hasta hoy mismo. En demasiadas ocasiones el ejercer de apagafuegos, chamuscado en un proyecto por amistad, dinero o aburrimiento, no le ha sentado bien a su curriculum, pero no preocupa demasiado a su reputación (muy parecida a la de Mae West). Carece de remilgos, tanto enlata una serie Z de consumo inmediato, como pergeña un filme de airado poderío (de hecho, protege su identidad del X de batalla recurriendo para este segmento al alias de Rex Borsky). Su irregularidad —innata, compartida con la mayoría de directores detentadores de filmografías de desmesurada extensión, típica del *hard core*—, fruto de su voracidad como *filmmaker*, implica que muchas de sus piezas no estén a la altura de su talento. Cuando quiere (y puede) demuestra el porqué de su elevación personalizada en estas páginas.

Un filme erótico de Alex de Renzy (casi) siempre es algo más que un filme cualquiera. Es irónico, dialogado con intención e interpretado *á bout de soufflé*. Sus fantasías vencen por la vía rápida. La «fisicidad» de los encuentros, de tan encendida, deviene refrescante. Los abigarrados bucles de una obra inabarcable hacen que el rastro de su filmografía salude la evolución del género (sus modos, tendencias, reajustes...), aclimatándose a sus demandas. Sus comienzos son espléndidos y fijan las propuestas más diamantinas de su carrera. Un picoteo de títulos refrenda su valía. *Fantasy Girl* (1976) es una radiografía del deseo, del trabajo del sexo y del sexo en el trabajo de un grupo de masajistas (fantasía vs. realidad). Un propósito: despertar el ansia masculina. Una constatación: el dominio sexual ejercido por la mujer sobre el hombre. *Femmes de Sade* (1976) aprisiona el itinerario desgarrado del titán Ken Turner, desde que abandona la prisión hasta su vejación en un paroxístico *party*

animado con *bondage*, lluvia dorada, *fist fucking*... Este filme, en su descenso documentalista a los bajos fondos del sexo más desenfadado de San Francisco, parece plantearse como una relectura de las angustias existenciales/istas de Gerard Damiano. El mito de las adolescentes de sexualidad arrolladora disfruta de estimable predicamento en Alex de Renzy. Inocencia mancillada (pero menos), conflictiva adolescencia precoz, se barajan en su propuesta. Un óptimo ejemplo: *Baby Face* (1977) o cómo los caballeros maduros se atontan ante el despliegue de los encantos de una lolita. Un toque bizarro y voluptuoso define al cineasta, que propone una de las primeras formulaciones de la noción aún no estatuida del *gang bang*, con protagonismo de la solariega Kristine Heller que rinde exhaustos a diez gañanes. En *Pretty Peaches* (1978) pone en circulación las hilarantes aventuras de una jovencita (el «bollycao» Desirée Cousteau), que pierde la memoria, la recupera a golpe de enema, tiene y mantiene citas sexuales hartamente exóticas y de un erotismo fulgurante con los personajes que le rodean, y hasta seduce a su progenitor (John Leslie) —muy en la onda de otros títulos sobre díscolas muchachitas en período de formación del jaez de *Bella y sexual* (*Bella*, Alexander Kubelka, 1974), *Portrait of a Seduction* (Anthony Spinelli, 1976) o *Desires Within Young Girls* (Ramsey Carson, 1977)—. De Renzy saca tajada de la virgen seductora, actitud ideal para la transgresión, con humor adulto y ácido (es)toque a la idea de familia, desmitificación del incesto, en un tono muy setentero y *underground*.

3. 1979-1983. LOS AÑOS DORADOS

En este período se gesta el edificio del cine pornográfico como poderosa industria que hace de la diversificación de opciones moneda de cambio. Su asentamiento bebe de dos fuentes: la pléyade de una inigualable generación de actrices —la incorporación de nuevos actores se significa a cuentagotas—, cuya plenitud converge con el sostenido ritmo laboral de una nómina de directores que, más allá de sus personalidades, aportan una loable eficacia narrativa que irá diluyéndose hasta llegar a la disolución del relato, al cuestionamiento del valor de la imagen pornográfica —congénita al género, al decir de sus más encarnizados detractores—, que se disparará con la implantación del vídeo como soporte hegemónico, etapa en la cual el porno deviene más genital que nunca, donde la verdad al desnudo, el desnudo de la verdad, es un plano escrotal. «La cinta de vídeo es la verdad» sentencia un productor en *Boogie Nights* (*Boogie Nights*, Paul Thomas Anderson, 1997). Y algo hay de cierto en tan crudo exabrupto. En el tránsito de década hay un trueque de tono, de estilo.^[106] En los albores de los ochenta, lo festivo es reemplazado por lo trágico, la comedia cede plaza al drama y la violencia se hace más restallante. La conciencia(ción) del

cine porno se revela en su mirada recurrentemente puesta en Hollywood; un entronque enraizado en su mimetización de los géneros tradicionales, en su enfeudamiento de temas (y películas enteras) del cine ordinario (suerte de singular derecho de pernada) validados para paliar el significativo vacío estructural del X.

Respecto a la absoluta cosificación que declina el género (la excepción sólo es eso, excepcional), deviene indicativo el instructivo código de 25 convenciones que identifican al porno heterosexual común (o modalidad *mainstream*) propuesto por Robert H. Rimmer en 1984, y de que reproducimos las más pertinentes a la luz de la producción actual (los años han descabalgado más de una):

1. El actor raramente eyacula dentro de la mujer.
2. Cuando lo hace, él eyacula en sus pechos, labios o estómago. Sin la fricción del pene y en ocasiones con la ayuda de sus propios dedos, la actriz parece alcanzar un estado de clímax cuando estáticamente recibe el pringue de él en sus carnes.
3. Si el actor, al gozar de una mamada, eyacula, la actriz no sólo engulle el semen, sino que, además, su expresión facial indica que es bueno hasta la última gota.
4. Las mujeres nunca parecen molestas y raramente indican que no saben cómo —o no les gusta— chupar un pene. De hecho, en ocasiones, ellas inician el proceso excitando al macho y poniéndolo «a tope».
5. Raramente los actores y actrices se dicen «te quiero» el uno a la otra, pero entre gemidos y jadeos, y ocasionalmente hasta hablando, uno puede decirle a la otra «fue un gran polvo».
6. Hay muy poca conversación entre varón y hembra antes o durante el acto del amor.
7. Los ejercicios de calentamiento son muy limitados. El hombre suele ser trabajado vía oral por la mujer. Él puede acariciar la vulva, pero cuando la penetra, aparentemente, ella está completamente lubricada, esperando y lista para un orgasmo cósmico sideral, todo lo cual sucede debido a lo mucho que a ella le gusta chupar el pene.
8. Es raro detenerse en lo que ocurre después del juego sexual o ver entonces muestras de cariño. Cuando el actor eyacula, la trama —caso de haberla— se arrancará de nuevo hasta el siguiente revolcón.
9. Los celos y la mayoría de emociones humanas (excepto el miedo y la excitación erótica) se expresan raramente en la mayoría de los filmes del

género. En casi todos, dos (o más) mujeres se trabajan al héroe y pasean su pene de boca en boca, de vagina en vagina, incluso de ano en ano sin aparentes celos ni preocupaciones higiénico-sanitarias.

10. Todos los *sexvids* tienen al menos una escena de sexo lésbico durante la cual las mujeres disfrutan la una de la otra —con frecuencia más de lo que han disfrutado con el héroe.

11. Un gran porcentaje de películas tienen una escena de orgía, implicando al menos cuatro o más parejas desnudas ocupando la pantalla juntos.

12. El sexo anal aparece en muchos vídeos sexuales, con la mujer siendo penetrada, pero nunca el hombre. Téngase en cuenta que la homosexualidad masculina raramente se muestra, excepto en los filmes específicamente producidos para gays.

13. Las mujeres raramente se quedan embarazadas. Si lo hacen, el tratamiento es humorístico. Las mujeres prácticamente nunca tienen menstruación, ni periodos, ni usan compresas sanitarias, externas o internas. Son muy extrañas las discusiones sobre control de natalidad. Nunca se usan condones y muy raramente se ven (nota de los autores: la irrupción del sida ha forzado el uso —bien visible— de preservativos en la producción actual). Las mujeres jamás admiten estar tomando la píldora.

14. Raramente aparecen desnudos los hombres con más de 40 años. Si lo hacen, son gorditos, libertinos, con problemas de erección y usualmente interpretando a tontorrones o villanos.

15. Raramente se muestra desnuda a una mujer con más de 40 años, sola y actuando sexualmente.

16. El límite de edad para una primera actriz está entre los 20 y los 30 [...]. Desde que un gran número de películas están orientadas hacia un público adolescente, muchos actores y actrices deben aparentar más edad de la real.

17. Casi todos los papeles principales presentan solteros/as o recién casados. Si se trata el sexo extramarital, se hace desde la perspectiva de los *swingers* (intercambio de parejas).

18. La mayoría de varones están circuncidados. Una fascinante excepción es John C. Holmes (Johnny Wadd), pero raramente se verá una escena en que la mujer juegue con un prepucio, moviéndolo, descubriendo el glande.

19. Numerosas películas recientes empiezan con un gran ambiente de «clase» que iguala o supera a muchas de las producciones regulares de Hollywood. Pero después de los primeros 10 o 15 minutos, cumpliendo con la mayoría de convenciones supra listadas, el director suele perder el control de la historia. En muchos casos desaparece, para no regresar.

20. Los filmes del género, con pocas excepciones, raramente se centran en un solo hombre y una sola mujer o incluso en las relaciones sexuales entre dos parejas. El actor debe tener sexo con al menos tres féminas distintas, sino con muchas más, durante el desarrollo de un porno corriente.

21. Las actrices raramente tienen el pecho cayendo normalmente de su tórax. Se descubre a una mujer con los pechos siliconados por su impasible altanería cuando la actriz está quieta, yacente o es acariciada. (Rimmer, 1986, págs. 27-29).

Es éste el período álgido en cuanto a presencia y prestancia de intérpretes, por cuanto convergen y no colisionan las reveladas en los fulgores previos (caso de Marilyn Chambers, Serena, Leslie Bovee, Constance Money, Georgina Spelvin, Annette Haven...) con incorporaciones competentes y bien dispuestas, como Vanessa del Rio, Kay Parker, Seka, Jessie St. James, Verónica Hart, Samantha Fox, Lisa de Leeuw (y secundarias del calibre de Mai Lin, Kelly Nichols, Susan Nero o Loni Sanders). Todas ellas, por ser actrices y no simples felatrices, salvo puntuales excepciones (Serena, por ejemplo), entre las que no desentonan las diferencias de físico o edad, elevan (o condicionan para mejor) con su buen hacer la mayoría de los filmes. Su ciclo profesional, hoy, se reduce a marchas forzadas. Un año, dos a lo sumo en el candelero y se retiran, «víctimas de la obsolescencia consumista», como escribe Román Gubern. Igual que actores como Richard Bolla, John Leslie, Eric Edwards, Harry Reems, Jamie Gillis, Mike Horner contribuyen a que el espectáculo avance sin más sobresaltos que los provocados por su aparición desenvainados. Unas condiciones de producción no draconianas, una mayor alegría vital, una perceptible complicidad personal, la creencia de que el porno puede ser algo más que un catálogo de posturas y refriegas sexuales,^[106a] el hecho de no avizorar todavía el futuro (y esclavista) stajanovismo laboral, de manufacturación en cadena, fueron el caldo de cultivo para que una serie de directores, la mayoría (com) pulsadores de la tecla del estatuto de artesanos ya bregados en el cine *tout court*, algunos nacidos al porno en los setenta, otros aún continuadores en los noventa, formalizaran, con poco motivo de discusión, sus obras más inspiradas. En revoltillo: Bob Chinn, Paul G, Vatelli, Henri Pachard, Larry Revene, Cecil Howard, Anthony Spinelli, Chuck Vincent y, *last but not least*, el *passé par tout* Robert McCallum, cuyo eclecticismo se destapa en los vapores del cine negro, como atestiguan *Amanda de noche* (*Amanda by Night*, 1982)

y *La porra mágica* (Trinity Brown, 1984).^[106b]

Finalicemos con la convocatoria de cinco obras de calidad contrastada. *Neon Nights* (Cecil Howard, 1981), imaginativa historia de una melindrosa joven que huye de una realidad atosigante, que sirve al director para escapar del corsé del género. El díptico *La rajita del vicio* (*Jack and Jill*, Chuck Vincent, 1979) y *Furia sexual* (*Jack and Jill II*, Chuck Vincent, 1984), firmadas con el seudónimo primerizo de Marc Ubell, certeras acotaciones sobre el estatuto del matrimonio, a la sazón Samantha Fox y Jack Wrangler, en torno a la libertad y los celos, su expansión (intercambios) y sus experiencias, expresadas con alado vigor y notables cargas de profundidad sobre la institución. *Pandora y el espejo del vicio* (*Pandora's Mirror*, Warren Evans, 1981), de pulido acabado, exploración de los deseos más íntimos, eróticamente considerados, de una mujer, desde el expediente del paso al otro lado (del espejo y del tiempo), auxiliado por la lasciva interpretación de Verónica Hart. *Bodies in Heat* (Paul G. Vатели, 1984), perfumado con la esencia del cine negro (en color), de ambiente vicioso, de sexo turbio, a partir del estrujamiento de los arquetipos del *film noir*, mujer enigmática y perturbadora, Annette Haven, detective corrupto, sobrio Herschel Savage, y marido (Eric Edwards) víctima de los manejos de su esposa.

4. 1984-1988. EL TRIUNFO DE LAS ESTRELLAS

La paulatina implantación del soporte electromagnético se afirma imparable, arrinconando progresivamente el fotoquímico. Esta sustitución impulsó una reconversión del sector, traumática en muchos casos, que alboreó una nueva era, cuyo fruto más inmediato (recrudecido en el venidero decenio) es el abaratamiento de costos, el aumento de la producción y el consiguiente empobrecimiento de ideas. El clima conservador de los años ochenta, mezclado con la guetificación del porno en las secciones para adultos de los videoclubes, no permitió su maduración ni que se convirtiera en un cine «respetable». Unos datos sitúan con nitidez la cuestión: «El porno norteamericano estrenó 900 películas en 1984 de las cuales un 37% estaban realizadas en vídeo. Tan sólo un año después, la producción en vídeo ya alcanzaba el 51%. En 1986, se estrenaban 1.500 películas y las producciones pornográficas ya ocupaban el 20% del mercado general del vídeo. El cambio de soporte supuso una profunda reestructuración del mercado y de los canales de exhibición y distribución del porno. Las 894 salas X que funcionaban en 1980 se habían reducido a 250 en 1985. Los pocos teatros que lograron superar esta crisis debieron instalar grandes proyectores de vídeo para poder seguir manteniendo una programación continuada [...] En 1988, el vídeo acaparaba el 96% de la producción porno y relegaba al cine a una presencia casi testimonial» (Escópico, 1996, pág. 78).

En este *interregno*, el aspecto más llamativo del porno norteamericano, que sigue incrementando su atención por la señalización (véase el nacimiento de variadas sagas como *Sex Asylum*, *New Wave Hookers*, *las aventuras de la agente Jane Bond*, *Talk Dirty to Me*, *Hawai Vice*, *Every Woman Has a Fantasy...*), engordando de capítulos a clásicos como *Garganta profunda* o *El diablo en la señorita Jones* y ahondando en la práctica de *sex remakes*, viene satisfecho por la eclosión de una nueva generación de actrices que jubilan a la vieja guardia. Son ellas las que otorgan credibilidad (o no), personalizan (o no) cada película. En sabia —y resabiada— expresión de Carlos Aguilar: «las “estrellas” (importante, femeninas) determinan, mediante la manera de venderte su sexualidad, el tono, la decadencia, la personalidad y el *feeling* de cada filme, por tanto la clase de excitación que éste puede provocar».^[107] A la cabeza, dos mitos: Traci Lords, adolescente gemidora y contorsionista, y Ginger Lynn, cara de ángel, cuerpo de diablesa; y a su rebufo una plétora de niñas terribles que ponen en aprietos a compañeros/profesores, como Christy Canyon, Stacey Donovan, Kristara Barrington, Sheri St. Clair, Cara Lott, Sheena Horne, Jamie Summers, Nikki Charm, Tracey Adams, Amber Lynn, Barbara Daré, Taija Rae, Bunny Blue, Danielle y, *last but not least*, la infartante Angel (véase *Las supercolegialas*, [*Too Naughty to Say No*, Victor Nye, 1984]). Son ellas (secundadas por los recurrentes Tom Byron, Peter North, Marc Wallice, Francois Papillon...) las heroínas de *¡Rómpeme el virgo!* (*Breakin’It*, Svetlana y David Frazer, 1984), *Por los mares del Sur con el conejo al aire* (*The Pink Lagoon*, David Frazer, 1984), *The Ginger Effect* (Bruce Seven, 1985), *The Poonies* (Bruce Seven, 1985), *I Dream of Ginger* (Scotty Fox, 1985), *Suspense erótico* (*Ten Little Maidens*, John Seeman, 1985),^[108] *Project Ginger* (Bruce Seven, 1986), *Dream Lover* (Jim Reynolds, 1985), *Lust in the Fast Lane* (Adam, 1985), *Open Up Tracy* (Michael Carpenter, 1985), etcétera.^[109]

La dicotomía política de autores contra política de actrices se escora hacia el lado de la actriz. Un efecto más de la vídeo política, que permite rodar a cualquiera... siempre y cuando delante de la cámara disponga de una diva con carisma y taquilla, aunque en el decenio de los noventa se proponga un velado resurgimiento de su función. La espinosa situación que atraviesa la figura del director implica que artesanos de cierto lustre como Henri Pachard, Anthony Spinelli, Chuck Vincent, Robert McCallum, Larry Revene, jibarizados de ambiciones, se hundan, sin prisa pero sin pausa, en la desmotivación y en la miseria. De ello es palmario ejemplo el trayecto de dos personalidades tan emblemáticas como Gerard Damiano y Alex de Renzy, mediatizada a menudo la expresión de su voz personal por las exigencias de continuidad laboral. En Damiano, el afán cuestionador de las normas establecidas prevalece, manifestado en el seno de una comedia costumbrista sobre parejas y matrimonios, al albur de sus relaciones y querencias, que le permiten ejercitar su avalada pericia como moralista de buena ley: su declinación no burlesca en *Matrimonio moderno busca placer* (Cravings, 1987), en *Garganta... doce años después*, o su veta más satírica en *Perils of Paula* (1988). O se da el gusto de trenzar

un retrato sibilino —y viperino— de su profesión, ora en la figura de un productor de porno hartado aprovechado (¿como todos?) en *Young Girls in Tight Jeans* (1989), ora sobre un concienzudo profesional de arte dramático cuyos alumnos superan por la práctica sus teorías en *Lessons in Lust* (1986), y dispara una considerable ironía contra el método del Actor's Studio en ese ficcionalizar sexualmente las situaciones... Con los años, el cine de Alex de Renzy se torna más ramplón y no apura la argamasa de las historias, de ahí su predilección por enlazar varios episodios a modo de largometraje (véase *Girl Friends, Dirty Girls, Ball Busters*, 1985; *Salvajes de norte y sur* [*Wild Things II*, 1986]). Ha guardado como un tesoro ese toque extravagante, ferial, que peculiariza su talento. No es un autor *cum laude*, pero tampoco un chisgarabís al uso. Sus comedias sondan la ironía, dirigidas con intención: consúltese su trilogía *Pretty Peaches* (1978, 1987 y 1989), que pone a caldo la moral «de siempre», socavada por el espíritu cachondo de ese viejo libertino que es Alex de Renzy, capaz de convertir los espacios de fantasmización en tierra de promisión sexual. En *Cuerpo de niña* (*Baby Face part II*, 1986), se vale de la imagen de Stacey Donovan, modosa y una pizca malvada, para desvestir los clichés del género (la chica cándida y tímida que satisface todo orden de actitudes insultantemente concupiscentes; tan niña y tan mujer). Otro ejemplo, también rutilante: *The Nicole Stanton Story. The Rise* (1989), dirigido mano a mano con su compinche Henri Pachard, una simpática parodia televisiva, entre Dallas y Dinastía (¡*again!*), con su caterva de ociosos millonarios, intrigas familiares, amantes despechadas, viudas de sexo, braguetazos con cal... De tanto en tanto nos depara alguna grata sorpresa: *Slave to Love* (1992), libérrima —y enésima— versión de *Historia de O*, abofeteando las reglas de buena conducta saboteadas por el vicio y la noción del bien y del mal.

No obstante, el aldabonazo al período, a modo de engañosa clausura de una etapa ya cerrada años antes, lo rubrica el óbito de John Holmes, fallecido el 13 de marzo de 1988, algo más que una efeméride. No fue el sida quien se lo llevó a la tumba, pero la amenaza de la enfermedad, detectada a principios del decenio de los ochenta, auspició las campañas de prevención de la industria, aceleró la retirada de muchas actrices, promulgó la implantación del uso masivo del preservativo y extremó los controles médicos. El discurso del *safe sex* deviene más que simple moral y activa una (curiosa) suerte de monogamia dentro del sector, en un género que hace de la promiscuidad su razón de ser, al establecerse una serie de parejas que lo son también en su vida privada y que trasladan a la pantalla su «fidelidad» (caso de Kascha y Francois Papillon, Racquel Darrian y Derrick Lane, los más duraderos, o de Julia Ann y Aaron Colt, Janette Litteldove y Buck Adams, Blondi y Tony Montana, los más precarios). ¿Todo un símbolo? Lo cierto es que los aires de transgresión del X se han ido al garete.

5. 1989-? VIEJAS CARENCIAS, NUEVOS HORIZONTES

El porno es un deleitoso negocio, pero la consolidación del vídeo en 1988 como soporte hegemónico ha desembocado en la entronización del porno basura, del *fast food* sexual que hoy arrasa en el mercado estadounidense, imponiendo el engaño de que la realidad está siempre en el plano. Con lo que cae, es comprensible que no se critiquen, sino vapuleen los motivos formales, repetidos de filme a filme, denunciándose la carencia de personajes complejos, el minimalista desarrollo narrativo, la desaparición del más escuálido rastro de trama argumental, la falsa —por artificiosa— intimidad... aunque todo ello no sea privativo del porno, sino extensible a cualquier otro género. Estamos con Sallie Tisdale cuando opina que «no me disgustan tanto las imágenes tan repetitivas cuanto el menú limitado. El sexo es infinitamente variable y el porno debería serlo también» (Tisdale, 1996, pág. 157). La estructura de repetición que baliza la producción se eleva a la enésima potencia por mor de una realización empobrecida de imaginación.

La figura del director es arrinconada, sustituida cada vez con mayor frecuencia por intérpretes que han finalizado su ciclo como *hardeurs/ses* (o simultaneándolo), con los perniciosos resultados que eran de prever. El hecho de que determinadas *majors* del gremio, tal que Vivid Video, VCA Pictures, Caballero, Ultimate Pictures o Metro Home Video apostaran por el retorno del 35 mm y ensalzaran la figura del director, sólo supone una operación de cosmética. Hogaño los realizadores son intercambiables, las historias irrelevantes y los títulos, con suerte, juegos de palabras... diferencias indiferentes. Lo que no es nimio, en cambio, es la escalada de estímulos que caracteriza la producción. Al coito heterosexual y al dueto lésbico, figuras fractales del género, se suma la sodomía y la doble penetración como prácticas consuetudinarias por reiteradas (se debe competir con el descaro europeo)... que, perseguidas y penadas en diversos estados de Estados Unidos, buenas resultan para su venta foránea. El espíritu de ¿superación? obliga a que la eyaculación facial sea casi un sacramento, del mismo modo que en muchas producciones, el sexo, su consumación, devenga casi una modalidad de *press catch*.^[110] En este estadio amanece el concepto de vídeo gonzo ideado por John Stagliano, reimplantación del adjetivo heredado del periodismo gonzo, según Hunter S. Thompson, enfeudado al desmadre psicotrónico, al desequilibrio formal, de cámara participativa con protagonismo del director, cuyo objetivo es enfocar instantáneas de la realidad (sexual), significado por el recurso a mareantes *zooms* y a imágenes distorsionadas. Una mezcla de discurso lisérgico, lógica lunática, texturas en colisión y sexo freak. En esta parcela trampea la obra de Tom Byron, Van Damage, Christophe Clark, Patrick Collins, Tiffany Mynx... Y si, Stagliano aparte, Robert Black es su más singular exponente (una fusión entre John Leslie, Frank Thring y un Andrew Blake pasado de rosca), su uso y abuso ha neutralizado su innovación y puede afirmarse que

hasta el más negado rueda un vídeo gonzo. En similar onda pero en otro diapasón se ubica la eclosión del vídeo aficionado, filón nacido hacia 1989 de la mano pringosa de Ed Powers, con la serie *Bus Stop* (reclutamiento de jovencitas en la parada del autobús y solución del «conflicto» en habitación de hotel), que a su vez ha ido engordando con sucesivas aportaciones, siendo las más renombradas *Dirty Debutants* y *More Dirty Debutants*, cuya reiterada premisa no ha variado con los años. Esta corriente se refundiría tiempo después en el formato *pro am*, aunque revitalizada por el gran cultivador John Stagliano. En sus antípodas, la industria da pie a una serie de contribuciones que con el tiempo fraguarán en tendencia de *qualité* y afán decididamente *arty* voceada por el porno chic de Paul Thomas y el *porno clip* de Andrew Blake y satélites, que hacen del empaste lustroso su arma de combate. La suma de estos factores permite juzgar sin contemplaciones el estado de la cuestión del porno estadounidense. Concedamos la palabra a Gerard Damiano: «¿Por qué razón el “X” norteamericano se ha vuelto tan malo? Los técnicos son excelentes y tenemos buenos actores y actrices. Pero no tienen tiempo de aprender el oficio, ni de repetir las escenas, algo indispensable. Los realizadores y los productores no les dan la menor posibilidad de desarrollar su talento. Los diálogos no están escritos, los personajes brillan por su ausencia. Pura y simplemente los explotan».

Hoy el porno norteamericano es un género transnacional. Su política es de expansión y de fronteras abiertas. El flujo de intérpretes y directores es constante en un viaje de ida y vuelta a Europa, aunque al principio el trayecto era sólo de ida, pues a la inversa se oponía la política de puertas cerradas que restringía la acogida de profesionales en Estados Unidos (claro trasunto de la política de Jack Valenti al frente de la MPAA). Hogaño son precisamente las producciones europeas (de Private a Joe D’Amato, pasando por Marc Dorcel) las más solicitadas por el consumidor. ¿Cuál es, pues, la situación actual? El imperio de la corrección —política y sexual— como norma y la pleitesía a las actrices, porque mujeres dirigiendo... hay bien pocas.^[110a] La hegemonía del sexo pasteurizado y del eros liofilizado. El reino del conformismo ilustrado. Vence la confección de parodias, de *re-remakes* en cadena, la serialización de sagas de éxito, la repetición eterna de lo mismo. El iceberg de la *qualité* (la obra de realizadores como John Leslie, Greg Dark, Andrew Blake, Michael Ninn, Cameron Grant...) o la esporádica —por puntual— política de empaquetar pujantes maquinarias de notables pretensiones artísticas (véanse el terroso western *Shame* [Philip Christian, 1994], el tunante *thriller* *Russian Roulette* [Jean Pierre Ferrand, 1995], las efervescentes aventuras filibusteras de *Conquest* [Brad Armstrong y Greg Steel, 1996], el desenvuelto pastiche gangsteril años veinte de *The Palace* [Michael Santangelo, 1996], la filigrana preciosista de *Zazel*, el melodrama ignífugo de *Flashpoint* [Brad Armstrong, 1998], o la postatómica revisitación de *Macbeth*, excelente en su final, de *In The Flesh* [Stuart Canterbury/Antonio Passolini, 1998]) no redimen de su penuria al gigante estadounidense.

A) Línea clara: Andrew Blake y Paul Thomas

La noción de porno clip, que salta a escena con *Night Trips* (Andrew Blake, 1989), afecta a toda su producción y a la de un grupo de realizadores surgidos a su estela. Una sucinta categorización del porno clip señala que su lenguaje (audiovisual bebe de la sintaxis del videoclip y fondea en la bahía de los vídeos musicales de la MTV y en el formato de la publicidad. Esto es, planificación rápida y corta, fragmentación de planos, montaje lenticular que acentúan la huella del dinamismo. Más características: variación de ángulos de cámara, filtros de luz, alternancia del color y el blanco y negro (no siempre por razonadas razones y sí por simple espíritu epatante), majestuosas localizaciones que contribuyen a generar la sensación de vivir en un mundo de ficción, de fantasmización absoluta, de gravosa irrealidad. ¿Punto de inflexión del X? Probablemente. Su influencia es notoria, no así su real aportación. Su inmersión en un minimalismo expresivo (y hasta raquitismo virtual) es disimulada con adornos —y volutas— de estilo reiterado. En opinión de Alex Perry: «Es como mirar el exterior de la cuestión. Y en el interior no hay nada, está vacío de contenido». En Blake prevalece el elogio de la hermosa cascara de la nuez vana. En la era del sexo frío, acopla el ensimismamiento *yuppie* y el vacío discurso de la posmodernidad diseñada por máquinas.

Su estilo brillante, que aúna mujeres hermosas y vanagloriada prosperidad, procede de sus series carentes de sexo explícito. Su composición visual del erotismo se sustenta en el deletéreo fetichismo, en el onanismo femenino, en la prohibición del sexo ginecológico, bien servido en el reclamo de las hembras más bellas del circuito, una selección de *top models*: de Tori Welles a Zara Whites, de Janine Lindemulder a Lea Martini, de Diedre Holland a Selena, de Heather Hart a Jamie Summers, etc. La mujer en Blake, con su aleación de atracción e inhibición, aparece como un combinado de semidiosa y sirena. Su universo es reconocible pero no progresivo, más bien de orden circunvalatorio. Considérese el díptico *Night Trips*, con su doctor que (psico)analiza los sueños (calientes *of course*) de una paciente (Tori Welles) aquejada de incontinencia sexual, nadando en plena orgía eróticamente subliminal, y su continuación, por escenario y decorados, *Night Trips 2* (1990), con recambio de bella durmiente (Paula Price). También auscultamos *Mi más íntimo secreto* (*Secrets*, 1990), ahora con un prurito de intriga internacional, sexo y gestualidad al ralentí, la expulsión de semen como epifanía, a beneficio de una soberbia Zara Whites (y su anal intruder Rocco Siffredi) o de la vulgar pero fogosa Ashlyn Gere; y *House of Dreams* (1990), con el protagonismo del marco incomparable de una mansión de ensueño, dominada por la presencia de Zara Whites, privilegiada onanista, figura central de una historia que es expresiva mezcla de delirio, espasmo y paroxismo, heroína impar de diversas escenas de dominación timbradas por la recurrencia al cuero, las gafas negras y las botas altas.^[110b]

Su temperamento de autor se manifiesta con más persuasión en dos títulos: *Night Trips* y *Hidden Obsession* (1993). En el primero, por la efusiva intromisión del cartesianismo sexual que desemboca en el más perverso sadismo, en ese postulado que une la rabia del amor al sufrimiento sin límites.

En el segundo, Janine Lindemulder (princesa de la bollería fina) es una escritora de éxito, suerte de reencarnación moderna de Sherezade que, a instancias de un apuesto mecenas, imagina historias sexuales. Los polvos son agradables (el coito en el yate entre Diedre Holland y Jon Dough) y artísticos (la jodienda en blanco y negro de Marc Wallace y Dominique Simon). Si su fijación erótica es desvestir a sus diosas carnales, su obsesión estética son los *travellings* laterales que revelan cuerpos desnudos o abrazan decorados *art-déco*. Su realización trabaja el logro del punto exacto de la excitación, la recreación del color (no calor) de la pasión, del orgasmo estético en desinfectadas imágenes. Su objetivo reside en crear un clima de estimulación (de todos los sentidos...). Para Blake, en la fantasía se encuentra la verdad.

Vivid Video deviene la pionera en la creación de un (competitivo) *star system*: Ginger Lynn primero, Jamie Summers después, y ya en los noventa, Janine Lindemulder, Racquel Darrian, Hyapatia Lee, Nikki Dial, Ashlyn Gere, Savannah, Asia Carrera, etc., han recalado en la empresa, que apuesta decidida por un porno de relamida factura, morigerado sexualmente... apto para toda la familia. El máximo exponente del *look* Vivid es Paul Thomas, ex actor, un veterano de los primeros polvos (proviene de las tribus *hippies*; era, por ejemplo, uno de los apóstoles de *Jesucristo Superstar* [*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973]), reconvertido desde 1987, año de su responso como semental, en realizador. Es él, servicial a los dictados de la compañía, el responsable del fenómeno del *porno chic* (sea con su nombre o con el delicado alias de Judy Blue), más peyorativamente denominado porno chicle. Se ocupa de la laboriosa faceta *mainstream*, y dentro de esta orientación, sus películas son para disfrutar en pareja, *couple oriented*, ejemplo idóneo de porno duro y blando, dedicado a masajear las imágenes en postales videográficas. Thomas practica relecturas de ciertos clásicos (la decepcionante *Sindereila*, 1991), engalana vehículos para las estrellas de la casa (el alabado —y tampoco hay para tanto— *Blonde Justice*, 1993), y asegura la atildada realización de la tetralogía judicial *On Trial* (*In Defense of Savannah, Oral Argumenta, Takin' It To The Jury* y *The Verdict*, 1991-1992), accionada a partir de la anécdota de la presunta condena por obscenidad que recae sobre Savannah por mor de su actividad licenciosa en un filme pornográfico, servido con luces blandas por Thomas, una requisitoria contra la beligerante política represiva de la administración republicana de George Bush y una airada defensa de la libertad de expresión y pensamiento que ampara la Constitución Americana.^[111] Es tan cauto que borra lo excitante y convierte lo incitante en un bostezo. Muy de tanto en tanto, Paul Thomas emerge del mar de melaza y miel en que nada (y se ahoga) para entregar una pieza con un punto de

agudeza y una pizca de extrañeza (no sólo por los ajetreos pélvicos). Su implicación aparenta ser mayor, la atmósfera más «humedecedora» de lo usual: así, dos nuevas reformulaciones de la crisis de la pareja, la crujiente *Borderline* (1996) y la delicada *The Masseuse* (1990). Su mejor crédito es *Bobby Sox* (1997), una historia posibilista, bien elaborada, de lenta respiración *bluesera*, que en su mirada a la América profunda de personajes polvorientos y envilecidos dirige un contundente golpe al *american way of life*, con un cierto aire de familia con la pulgosa *Giro al infierno* (*U-Turn*, Oliver Stone, 1997), pero más cercano a las brillantes escabechinas visuales de los hermanos Coen, probablemente la obra maestra de este vendedor de humo.

B) Línea oscura: John Stagliano y Greg Dark

John Stagliano (1952) ha sido actor y bailarín erótico, actividad de la que se retiró en 1990, casi al mismo tiempo que de su profesión de *hardeur*... excepto en concretas intervenciones en filmes propios o de íntimos colegas. Sus experiencias personales como chico de *striptease* se adhieren al documental de sexo no explícito *Anatomy of a Male Stripper* (1988), mientras que en *Very Dirty Dancing* (1988) y en *Dance Fire* (1988) interpreta a un instructor de baile que se lo monta con sus alumnas. Ya para Evil Angel, la empresa que fundó en 1989 con Bruce Seven (con él participó en *Bouncing Buns*, 1983, y en algunos filmes de *bondage*) y Patrick Collins, lanza la gama de títulos que, con el personaje de Buttman como franquicia, otorgó viabilidad al vídeo gonzo, contaminando las apuestas más arriesgadas del *videoarty*, confeccionadas en paralelo a su trayectoria oficial. Así, una de sus piezas claves, *Face Dance 1 y 2* (1992), una estimulante propuesta de cine dentro del cine (porno), ereccionada sobre las incomprensiones y luchas de Rocco Siffredi, un actor que llega a Estados Unidos para trabajar a las órdenes de un exigente y extraño director (Joey Silvera), y en directo contacto con una correosa productora (Tiffany Million),^[112] ejerce una saludable crítica (al porno europeo) y autocrítica (algún capón a los yanquis). Lo primordial es que este filme ambicioso, de textura abrasiva, envuelto en vaivenes temporales que recuerdan el cine de Alain Resnais, se ocupa de un comediante en crisis que se cuestiona su propia idiosincrasia, en una actitud que recuerda una frase de *Simple Men* (*Simple Men*, Hal Hartley, 1992): «en la vida sólo hay problemas y deseos». El placer como meta, sí, pero *Face Dance 1 y 2* también se ocupa del deseo y de la frustración. Su lema es que el culo es la vida y el sexo debe ser anal.^[113]

A John Stagliano, maniático cazador de glúteos en hilera, nadie le niega su categoría de adelantado. En 1989, *The Adventures of Buttman* inaugura el filón, luego

devenido ganga, del formato *pro am* o sea, la combinación de profesionales tras la cámara (y a veces también delante) y la captación de una naturalidad fílmico-sexual nacida de la confluencia de historias poco sistematizadas y de guiones supeditados al riesgo de la improvisación. Todo ello ornado con dosis de realismo sexual y con las indicaciones del propio Stagliano (metiendo baza y mano) dirigiendo los movimientos de los intérpretes. Nada novedoso, en suma, pues algo semejante ya lo declinaba —no igual, pero como una especie de variación para piano— Alex de Renzy una quincena de años atrás, y después los Nasty Brothers en *Dirty Debutants* (y otros copiones menos talentosos como Seymore Butts, Rodney Moore o Max Hardcore), pero, eso sí, con el condimento en su punto óptimo, que ninguno de sus predecesores ni bastardos continuadores ha vuelto a satisfacer. Stagliano saca su cámara a pasear por las calles del mundo: Estados Unidos primero; Sudamérica, Brasil, en particular, después; Europa a continuación, incluso aterriza en Barcelona: *Buttman in Barcelona* (1996); bien arropado por sus leales escuderos (Tom Byron, Joey Silvera y Rocco Siffredi, su guía favorito), arma la cámara (siempre en mano) y apunta a las ebúrneas nalgas. La intuición erótica de Stagliano es notable, pero también la longitud de sus secuencias y el desconocimiento de las reglas básicas del montaje. Y si las imitaciones de su obra resultan naderías, la caducidad de la fórmula (que incluye derivaciones: la más notoria *Buttman vs. Buttwoman*, 1992) es terminante. Nuestras videopelículas predilectas, por el fragor del follaje, por la tensión erótica esgrimida por las postulantes y por el hacer de un Staglia— no enloquecido del todo con su cámara tiovivo, son *Buttman's European Vacation* (1991) y *Buttman's Ultimate Workout* (1990). Sólo por estos dos títulos (y por *Face Dance 1 y 2*, *Mystic P/eces*, 1989, *The Legend of Reggie D*, 1989), John Staliano merece una defensa y un espacio destacado en la historia del cine X. Y por haber proporcionado canales adecuados para que John Leslie y Greg Dark suministren sus más creativas fantasías. Sin contar que ha tropicalizado el panorama del *pro am*, aunque no sea responsable de sus epígonos, que, por comparación, le hacen aún mejor de lo que es.

A la obra de Greg Dark le han endosado adjetivos como genial, extravagante, chocante... y otros muchos. Gregory Alexander Hippolyte, graduado en Bellas Artes, ^[114] allí donde la intercambiabilidad de nombres es ley (da igual un Jim Enright que un Wesley Emerson), donde la exclusiva capacidad de notoriedad radica en la gradación del realismo (sexo) sucio, su centelleante personalidad acaricia lo inimitable. Y no lo decimos sólo por su atracción por la deshumanización del hombre: bestiario *ad hoc*: hombres-patos, hombres-burros, hombres-focas, hombres-canarios, hombres-perros, etc. Ni por su inclinación por la figuración de todo orden de bichos, ni por la presencia de enanos, obesos/as o varones talluditos, ni por su rendida atención al personaje del payaso, sino porque con su peculiar apropiación de los resortes de la comedia grotesca, con su satisfactoria aclimatación de los elementos narrativos del *videoarty* la publicidad, que revierte en la vindicación del valor de lo obsceno, en definitiva, con su declinación de una airosa ética rupturista, ataca a la

raíz del porno *mainstream*. De ahí su fijación por el rito de lo religioso (sea la fe católica o el vudú), afirmada por *Black Throat* (1985), *Sex Freaks* (1996) o *Nido de serpientes* (*Snake Pit*, 1996). Busca el escalofrío concupiscente, despertador de emociones de la libido. En sus propias palabras: «Yo muestro el mundo como si fuera una especie de carnaval, de circo, un espectáculo de sexo, ritual izando los elementos sexuales, codificándolos. Así, el sexo se convierte casi en una realidad. Sí miramos a la gente haciendo el amor en un contexto codificado, resulta más chocante emocionalmente. Hacer filmes pornográficos es buscar una emoción que impacte».
[115]

La serie *New Wave Hookers*, iniciada en 1985, a mayor gloria de Ginger Lynn y Traci Lords, se centraba en la imagen y el poder de la mujer, que de ama dominadora en la primera entrega se transforma en colipoterras *high tech* en *New Wave Hookers 4* (1994), la última de la gama dirigida por él. En Dark, la función de la mujer es fundamental y crucial su valoración. Sus féminas son fantásticas, salvajes y se sirven de los varones, de su pene, tan golosas como voraces. Le interesa esa conexión que califica de transacción (es tenaz su comentario acerca de la compra de cuerpos y libertades), concretamente el modo en que ellas se definen dentro de la sociedad. Dark al habla: «Lo que parece querer la mujer es tener el control y follar con el cerebro del hombre, por lo general [...]. La mujer es una extraña para nosotros y nosotros unos extraños para ella; ni nosotros comprendemos lo que ellas dicen ni ellas comprenden lo que decimos nosotros. Claro que esto también contribuye a hacer interesantes las relaciones. Yo procuro rodar las escenas de sexo como si estuviera rodando una escena de lucha».^[116] No es un misógino ni un misántropo, pero sí muy beligerante. De esta dialéctica nace la singularidad de Dark, cuyas escenas de amor —a veces— destilan una inusual agresividad: véase a Vanessa del Rio en *Los polvos del infierno*, a Barbara Doll en *New Wave Hookers 4*, el tremendo polvo despachado por Crystal Wilder y Rocco Siffredi en *New Wave Hookers 3* (1993)... Es el suyo un mundo excéntrico, reflejo de un espejo deformante, señalado por un espíritu burlón, en su reflexión sobre el sexo (rarefacto) y el hombre (espídico), que se refiere a una sociedad decadente y neurótica. Se ubica entre lo lúdico y la pesadilla, lo dionisiaco y el aquelarre. Por momentos, Greg Dark es su único referente. Es decir, de la pornofilia a la autofagia. A veces demasiado complaciente, pero también abrasivamente delirante. Y siempre políticamente incorrecto.

C) Entre líneas: John Leslie

Algunas de las propuestas más esplendentes del cine pornográfico norteamericano de los noventa recaban la personalizada rúbrica de John Leslie (Ohio, 1945). Empezó

como actor en 1975, dejando grato recuerdo de su trajín en títulos como *Femmes de Sade, Private Moments* (Robert McCallum, 1983) o *Sexo en Hollywood* (*Dixie Ray, Hollywood Star*, Anthony Spinelli, 1983), para abandonar la interpretación en 1988, casi a la par con su debut como realizador en *Night Shift Nurses* (1987), percutente parodia en clave sexual de las teleseries hospitalarias, y ya una (comedida) declaración de intenciones acerca de su interés por la mujer, sus interrogantes sexuales, en su persecución del ideal femenino. Considérese, por ejemplo, el duelo entre hermanas (felinas) de *Curse of the Catwoman* (1991), con el varón relegado, objeto erecto de uso escurrido, porque en el (mejor) cine de Leslie, la fiereza y el protagonismo siempre competen a la mujer. El hombre es parte del juego, pero nunca jugador, si no es para ser burlado, Ceremonia, onirismo, fantasmagoría son componentes que singularizan a este auténtico creador (y cazador) de formas.

Su mirada estroboscópica atraviesa la gama de los claroscuros morales de sus personajes, significados por el sadomasoquismo de los sentimientos, marcados por el vacío existencial. En certeros términos de Agustí Díaz: «La puesta en escena de John Leslie (y de Abel Ferrara) escruta convulsa, agitadamente el alma de sus personajes, explorando nuevos planteamientos argumentales del género [...]. En lo mejor del primer Leslie se da una reformulación erótica del *fantastique* más sugerente, sexualmente atávico, indagando en la condición felina de la mujer, más decidida con respecto a su placer, así como también investiga el intercambio de roles sexuales de sus protagonistas». La interrelación de los cuerpos es captada por una cámara que deviene un «intruso [...] equidistante entre la noción de cazador furtivo y la elegía de la festividad del sexo»,^[117] que no barniza el instinto agresivo, no enfatiza el deseo reprimido ni su posterior concreción coital. Unas imágenes deudoras en su respiración vibrante, en su ritmo cadencioso, del *hard bop* de Bill Heid, ni síncope pos moderno ni tecno machacón, que alcanza en *Dog Walker* (1994) su cima de expresividad.

Las obras más nutritivas del cineasta, acariciadoras de la horma del fantástico entre el clima brumoso y el claroscuro ambiguo, pertenecen a la VCA Pictures, capitalizadas por su íntimo amigo Louie T. Beagle, fallecido en 1993, y no a su etapa como productor independiente (por añadidura, *Dog Walker*, su primer filme para su propia firma, está visual y temáticamente emparentado con su período precedente... por no decir que supone su conclusión en *beauté*). Esto es, su fascinante serie de catálogos sobre felinos humanos, metamorfosis y vampirizaciones sexuales. Todo un embeleso por lo prohibido. Sendos dípticos, *The Catwoman* (1989) y *Curse of the Catwoman, The Chamaleons* (1989) y *Chamaleons: Not the Sequel* (1991), demostrativos de que nunca segundas partes fueron mejores. *Curse of the Catwoman*, reformulación sexual de *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942), es un filme de horror sin horror, donde el sexo reemplaza a la violencia, en dial hitchcockiano. Estremecimiento, acelerada transpiración erótica conjuga *Chameleons: Not the Sequel*, a partir de la premisa de una pareja que inviste otros

cuerpos para edificar un discurso sobre la identidad y la desintegración. Un filme hipnótico, desgarrador, cuya idea es crear una imagen y que la mente rellene los vacíos (y sexualmente bronco: impresionante la escena en el lavabo entre Ashlyn Gere y Rocco Siffredi).

En su línea de retratista *al dente*, sobresale por un lado *Bad Habits* (1994), taimado estrujón al psicoanálisis, tratamiento de los demonios eróticos de una escritora (Deidre Holland, cuello de cisne) y sus fantasías... como su sueño de follar con desconocidos en lugares peligrosos, callejones húmedos...; y por el otro, *Dog Walker*, un *thriller* desesperado y absorbente a propósito de la autodestrucción, la obsesión (y la dependencia) sexual y la posesión que inflama uno de los puntos álgidos de su obra, pero que incorpora pautas narrativas que germinarán en su ya inminente nueva andadura hegemonizada por la confección de filmes seriados (*The Voyeur, Fresh Meat, Dirty Tricks*...) que hacen del sexo más crudo, depredador... su razón de ser. ¿Un camino sin retorno? La excepción a este acomodo de un Leslie atrapado por una industria que demanda productos clónicos, alérgica a los francotiradores indomesticados, es *Drop Sex* (1997) o el periplo de un personaje que se debate entre el reconcomido deseo y la torturante privación, a punto de su descomposición psicológica (¿el sueño de un ahorcado?). El sexo es hórrido y la sexualidad, escindida. El montaje sincopado, la detracción del color, el desglose de la puesta en escena o la realización discontinua presuponen una suerte de esquizofrenia narrativa que homologa su discurso con creadores como David Lynch (y *Carretera perdida* [*Lost Highway*, 1997]) o Abel Ferrara (y *The Blackout/Oculto en la memoria* (*The Blackout*, 1996)) y otros vídeoartistas.



Lina Romay, la pionera

VIII. Cine de sexo (II): Europa

El mercado único europeo tiene en la regulación de la expresión pornográfica una constelación de ínsulas de Barataria. Cada país dispone de sus leyes y de sus reglamentaciones, y las fronteras entre permisividad y prohibición, derecho y realidad, son más bien difusas. Y los contrastes (¿contradicciones?) de criterio, enormes. Someramente, Europa se divide en dos bloques: la legislación de los países nórdicos, de confesión protestante, es más laxa (Holanda, Alemania, Suecia, Dinamarca...) que la de los Estados latinos (Italia, Francia, España, Portugal...). Afirmación que es menester relativizar, pues hogaño en España prevalece la tolerancia. Así, Alemania proscribía todas las formas de violencia, pero son los reyes del S/M. Italia es uno de los productores más potentes de la comunidad europea, y la pornografía es ilegal, a la espera de una norma reguladora. En Grecia, donde el *hard core* carece de trabas para su difusión, se ha votado una ley que penaliza la explotación del cuerpo femenino en cualquier ámbito. Y no es cuestión de inspirarse en Estados Unidos, donde en determinados estados la sodomía dentro del matrimonio es castigada por ley. Igual que acontece en el cine comercial, la invasión de porno norteamericano en Europa es total... aunque desde 1996 se ha engendrado, si no una resistencia de hecho, sí la reactivación de una producción competitiva, y el porno europeo es cada vez más exportado a Estados Unidos. En cambio, la configuración de un estrellato local no acaba de cuajar, salvando las excepciones de rigor, entre otros motivos por la diferente (predisposición —y retribución— de las especialistas (los hombres constituyen un caso distinto), ajenas a la noción de cabeza limpia y orgullo que demuestran sus colegas de ultramar. Por lo demás, la masiva afluencia de húngaras, checas, rusas... provinientes del “deshielo del Este”, que copan todos los repartos —a partir de la demanda de un salario menor y del plus de ser novedosas—, sin atisbos de prejuicios pero esclavamente ajenas a la condición de actriz, ha desplazado a las auténticas profesionales; situación reforzada por la exigencia de éstas del uso del condón no satisfecha por muchos productores, que ha precipitado la retirada de los nombres más carismáticos del sector.

1. ALEMANIA. MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES

La liberación de costumbres (sexuales) que con más o menos trabas se ha ido imponiendo, hasta llegar a la Europa unida (aunque la condición de mosaico cultural de la Comunidad Europea del X no será fácil de solventar; ahí están las reticencias y algo más manifestadas por el Reino Unido), en Alemania fructificó en 1974. Una ley promulgada por el gobierno socialdemócrata de Willy Brandt autorizó la explotación comercial de la pornografía, convirtiendo al país en el paraíso —dentro de un orden— de la explotación pornográfica. Las cifras videográficas cantan: unos 170 productores generan unos 300 títulos mensuales, que abastecen a unos 80 distribuidores que venden una media de 500 ejemplares a un precio entre 2.500 y 3.000 pesetas por unidad, comercializados a través de la impresionante red de *sex shops* germana que supera los 3.000 establecimientos. En Alemania todas las minorías sexuales disponen de representación videográfica. El logotipo *made in Germany* traza un daguerrotipo de sadomasoquismo, fetichismo de látigo y cuero (con predilección por la iconografía nazi: uniforme, violencia verbal, humillación y fusta *ad hoc*), toque lluvia dorada e interés por el *fist fucking*.^[117a]

El porno alemán de finales de los setenta y primeros de los ochenta es, generalizando, de humor zafio y atontolinado, amueblado por varones rijosos y féminas dispuestas pero mustias. En un picoteo casi al azar, de la infamante *El club del orgasmo* (*Club 66*, Tom Peterman, 1981) a la ignominiosa *Historia de 13 polvos* (*Meine 13 süssen Braute*, Horst Troh, 1981), pasando por la esgarrifosa *Mujeres del callejón* (*Violated*, Gunter Otto, 1980). De este *downtown* hecho de material de derribo, sólo Hans Billian merece el rescate del olvido. Sus comedias eróticas despellejan un hervor de sarcasmo, hasta un punto de distinción (no decimos elegancia) vedado en este ramal, como *La casa del placer secreto* (*Das Haus der geheimen Lüste*, 1979) o *Placeres íntimos* (*Intimes lustget Lüster*, 1980). Cuando le dejaron, o el presupuesto se estiraba más allá de la racanería usual, Billian procuró trascender tan adocenados límites con espíritu zumbón y un registro antiburgués, duende intermitente en su filmografía, pero que campa a sus anchas en la caldorra saga familiar —en dos entregas— que responde por *Es bleibt in der Familie* (1984).

Desde los comienzos del sexo explícito, el liderazgo de la producción recae en emporios como Beate Uhse y Ribu, que se repartieron el pastel hasta principios de los ochenta. Beate Uhse (esto es, Beate Rotermund) es la reina de la industria pornográfica alemana —que es casi lo mismo que decir europea— merced a su red de, en su momento, salas porno, hoy de ser *shops*, y de una organizada venta por correo de sus productos eróticos.

Colecciones como Undercover, Lady Anita F (bajo los auspicios de Dino), Magia Hard Collection, Canal, Hard Line o Viola se atacan al paradigma del mejillón, a la casquería sexual más atrabiliaria, y desmoralizan al más pornófago de los mortales

con sus dosis de seborrea sexual modificado el comportamiento sexual: Beate Uhse, mi colega Oswalt Kolle, con sus películas de educación sexual y la pildora». Actualmente no produce, sólo distribuye material ajeno, fundamentalmente de Estados Unidos. Ribü, su gran competidor, sito en Hamburgo, apostó decididamente por el material yanqui y francés (lo mismo que Videorama, una de las distribuidoras más importantes al otro lado del Rin). Dino Baumberger, que coqueteó con el cine amateur en los setenta, al constatar que no podía competir (fructuosamente) con el gigante estadounidense, optó por endurecer su oferta, desde la cutrería más cloaqueña (véase la gama videográfica Downtown) hasta dar el do de pecho (a su nivel) con una colección puntera, a beneficio de la exponencial Dolly Buster. Hans Moser/Sascha Alexander, un veterano en las lides de la explotación sexual en todos sus ámbitos, edificó su propia editorial y rodó cortos caseros. De su relación con la impar Teresa Orłowski, una ex prostituta polaca nacida en 1951 que se manejaba en la ciudad de Bochum, a la que descubrió en 1981, y que se convertiría en la primera *pornostar* europea, nace la firma Video Teresa Orłowski (VTO) allá por 1982. El idilio funcionaba y la empresa marchaba como la espuma con la Orłowski como estrella adicta a todas las penetraciones por duras y complicadas que fueran, pero en 1989 todo se fue al garete. VTO prosigue sus actividades lejos de los fastos de antaño, cuando se recurría a lo más granado del porno europeo y norteamericano para dar lustre a sus propuestas (a la sazón, *Born for Love I y II*, Sascha Alexander, 1987), antes de caer en barrena y apelar a John Dragon, John Francis, Gerard Hauser o Hans-Jürgen Traebert como directores de engrudo videográfico. Apartado de la empresa que creó, Hans Moser tuvo un golpe de suerte. En 1990 conoció a la inglesa Sarah Louise Young, ejemplo de abundancia cárnica (concentrada en las tetas) y cerebro de mosquito (sus declaraciones hablan por sí mismas), tan versátil como su predecesora Orłowski. Tras las nupcias llega la alianza profesional. Fundan la próspera Sarah Young Communications, amén de la Sascha Alexander Productions, con sede en Hanover pero dirigida desde Ibiza, y manufacturan prolijas sagas que immortalizan con fatal egocentrismo y notable desatino las habilidades de la damisela: The Sarah Young Collection, Sarah Young's Private Affairs o Sarah Young's Sexy Secrets, mayoritariamente de la mano directora de Moser, aunque ha trabajado para otros realizadores, como testimonia *Hamlet, por el amor de Ofelia 1 y 2* (*Amleto 1 y 2*, Luca Damiano y Joe D'Amato, 1995). En último término, considerar la tarea del sello Magma, un coloso de enorme implantación en Alemania, dirigido con pulso firme por el patrón Walter Molitor (y más recientemente por su hijo Nils Molitor), cuyos incipientes flirteos con el X se remontan a 1972, aunque la producción de filmes para la empresa se fija en 1978. Una línea de sexo rampante y voraz, sin fiorituras ni circunloquios, radical en cuanto prescinde del argumento, expresada en los diferentes *labeles* de la casa, como Magma y Bizarre und Extrem, reservando la etiqueta Moli Exklusive para las ficciones con más empaque, colorido en las localizaciones y esplendor de vestuario. Indiferente a cuanto no sea *hard core*, el «toque Moli» se

desgaja de un par de didácticos ejemplos: el estupefaciente numerito de una rubia que acoge serena dos vergas (paternidad: Roberto Malone y Richard Langin) en el recto de *Doble anal* (*Doppel-anal*, Moli, 1995); o la apócrifa y stevensoniana revisión de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, acometida en *Eternamente erecto* (*Bildniss der Leidenschaft*, Moli, 1995), con Rocco Siffredi dando majestuosa cuenta de un lote de anónimas bellezas húngaras exentas de silicona.

Una de las máximas contradicciones de la industria del sexo en Alemania radica en la disfunción existente entre su condición de titán audiovisual y la notable carencia de estrellas autóctonas. El gañán Rally van Kamp es una ceñuda salvedad. En el planeta femenino sólo se granjean el reconocimiento la efímera Patricia Rhomberg, maciza *vedette* del primer título X de la serie costumbrista dedicada a la prostituta Josefina Mutzenbacher, *Josefine Mutzenbacher – Wie sie wirklich war* (Hans Billian, 1976), que alcanzó los cuatro volúmenes, de los cuales el segundo y el tercero los protagonizó Sandra Nova bajo la férula de Gunter Otto (en su variante *soft core* detentó los rasgos de Christine Shuberth, heroína de *Josefina la cachonda* [*Josefine Mutzenbacher, meine 365 Liebhaber*, Kurt Nachman, 1970]); Christina Schwartz, eterna adolescente ingenua/viciosa, de serrano cuerpo, más que rodada en *Historia de 13 polvos, Deseos sexuales de adolescentes* (*Alie Jahre Lotta*, Rudolf Krause, 1978) o *Higos jugosos* (*Portugiesische Feigen*, Horst Trosh, 1981) y en producciones francesas como *Medias de seda negra* (*Le bas de soie noire*, Burd Tranbarée, acróstico de Claude Bernard-Aubert, 1980) o *Filias de fuxe* (Michel Barny, 1981); y en especial Sandra Nova, también conocida como Uschi Karnat, (pre)dispuesta a todo (doble penetración, *fist fucking*, lluvia dorada), en activo hasta 1992, protagonista de kolossales como *Rasputín, orgias en la corte del zar* (*Rasputin, Orgien am Zarenhof*, Ernest Hofbauer, 1983; título de la versión *soft* oteada en España, hay copia X), vislumbrada su curvilínea silueta en *Casimiro, el erótico alguacil* (*Kasimiro der Kuckuckskleber*, Hans Billian, 1977), mezcla de salud y polvos (con una Patricia Rhomberg que acoge al *plombier* de servicio y al *huissier* de paso), además de prestar su concurso en *Pleasure Palace I y II* (Hans-Jürgen Traebert, 1990), muy bien follada por René Meyer, marcando bien bordada lencería en *La femme en noir* (Michel Ricaud, 1988) y luciendo un *savoir faire* que no merma en su granadez, como atestigua *Like Mother, Like Daughter* (Paul Rusch, 1990).

De las señoras en activo, rindamos pleitesía a dos «divas»: Carol Lynn, de filiforme silueta, sólo sobresaltada por sus bazookas, primorosa del látigo y el cuero indumentario; y la acorazada Dolly Buster, de morros avasalladores, con dos globos por parachoques y un par de palillos por piernas, que disponen de colección propia, tan letales como el *valium*. Igual de singular es Sibylle Rauch, cuya presentación en sociedad se remonta al culebrón de lujo *Born for Love I*, prototipo valquirial, de rostro nada memorable (como su expresividad). Al no prosperar su carrera en el «recontrasubgénero» de comedietas bávaras de carne triste y risa defenestrada, franqueó el dintel del X: véase en *Dirty Woman 4* (Sarah Young y Sascha Alexander,

1992) honra al dúo Roberto Malone y TT Boy, y en *Im Bett mit Sibylle* (Paul Rusch y Gerard Hauser, 1991), Sean Michaels escancia su semen en la boca de la marmórea teutona. Su licenciatura se ofrece en *Deep Inside Sibylle* (Ralf Scott, alias de Mario Pollack, 1996), donde a falta de falo de carne —y hueso—, realiza masturbaciones a tutiplén, introduciendo utensilios eróticos por todos sus orificios, con el plus de beneficiar a la pulcra australiana Sunny McKay con el cristalino chorro de una copiosa (e inatendida) micción.^[118] Y, finalmente, una referencia (más que puntual, de signo fundamental), corresponde al maniobrar de Karin Schubert, por su pasado y su presente artístico, aunque su filmografía alemana sea menguada —no así la transalpina—. Nacida en Hamburgo en 1944, brujulea preferentemente en el paisaje de la serie B europea de los años setenta, alternando la comedia, el *thriller* y el *spaghetti western*. Su trasvase al *hard core* se fragua en *Cora/Morbosamente vostra* (Andreas Whiter, alias de Andrea Bianchi, 1985), oficiando de mujer casada e insatisfecha que se desdobra en fémina insaciable y viciosa, ardid ciertamente muy trajinado por el porno desde los tiempos de Adán (o de Eurípides). Su aplicada profesionalidad es digna de encomio. Deploramos que sus colaboraciones germanas no sobresalgan por su esplendor, a excepción de su participación en *Born for Love II*, cumplimentando al ilustre John Leslie. Puntuar así su intervención en *Stone Clan I, II y III* (Simón B. Jones/Dino, 1989), atenta en su sudado revolcón con Rally van Kamp y jugando, tanto digital como labialmente, con el hiperclítoris (¡casi un pene!) de la imponente cincuentona Lotta Topp.^[119]

Más allá de intereses sexuales concretos, especificidades eróticas bien surtidas y sevicias *ad hoc*, la más resolutiva pornografía de interés general ha figurado en los catálogos de SAP (y sus derivaciones) de Sarah Young/Hans Moser, que tomó (conjugando en pasado: en 1995/96 abandonó la producción) el relevo del *hard core* con pedigrí e ideas de VTO, en aisladas aportaciones del grupo Dino Vision Erotic Entertainment (véanse el exótico *Papagalli* [Dino, 1993], o la empelucada *Secrets of Mozart* [Dino, 1993]) y de Moli (véase la postapocalíptica *Metamorphose* [Moli, Michelle Jansen, 1994], la rítmica *Hombres objeto* [*Fuckingdals on Tour*, Walter Molitor, 1995], o el abrigado melodrama *La insatisfecha* [*Sylvana, Lady of Lust and Passion*, Moli, 1998]). Lo que les hermana a todos, a Moli (Walter y Nils Molitor), a Dino, incluso al rústico Harry S. Morgan (su divisa es una variante del dicho cartesiano, algo así como «*coito, ergo sum*»), es que en el fondo (o en la superficie) lo único que les importa son los nítidos primeros planos de vergas hundiéndose en vaginas o anos y las soleadas gargantas profundas. Sexo sin orlas estetizantes, sin afeites culturalistas... La ocasión de un X adinerado, contrastado, que ataque al cine norteamericano donde más daño le hace, en la línea de flotación del porno chic liderado por Paul Thomas, se ha dejado escapar...

2. FRANCIA. QUIEN TUVO, NO RETUVO

En la producción especializada francesa concurren circunstancias que favorecen una situación única para la explotación erótica. Sacando provecho de la política de Michel Guy, secretario de Estado para la Cultura del gabinete de Valéry Giscard D'Estaing, las películas de índole pornográfica no encuentran escollos para su circulación, sin restricciones de aforo ni de publicidad. Este período del cine francés, «ejemplar de la censura» (en términos de Jean-Jacques Pauvert),^[120] se prolongó de 1973 a 1975; esto es, de la prohibición a la «normalización moral», por emplear la locución de Gérard Lenne, sacudiendo el *no man's land* jurídico y el silencio administrativo. Por un corto espacio de tiempo, Francia creyó que todas las censuras podían ser levantadas. Una ilusión pasajera, prontamente aplastada. La evolución es tan simple como aterradora. En 1974 se liberaliza; en 1975 se reprime; y en 1976 se penaliza fiscalmente. La nociva ley del 31 de octubre de 1975 (de la que aprendieron nuestros legisladores, pues la plagiaron sin vergüenza en el decreto del 27 de abril de 1983; siempre se copia lo peor de los demás), moviliza una nueva categoría de filmes («filmes pornográficos o de incitación a la violencia»), clasificados con la infamante letra X, proyectados en salas especializadas, sin acceso a los fondos de ayuda al cine y gravados con una onerosa fiscalidad (la elevación del impuesto TVA —nuestro IVA— hasta el 33%, y la imposición de tasas especiales), medidas adoptadas en contubernio por la derecha más recalcitrante y los comunistas, oficiando Jacques Chirac como puntillero de honor;^[121] de ahí que Jouffa y Crawley no teman calificar al Estado de «hipócrita proxeneta y de gran pornócrata» (Jouffa y Crawley, 1989). La aplicación de la ley acarreó un efecto fulminante: un cine antes fabricado en condiciones honorables se encanalla en la mediocridad artística. Como gráficamente expone Gérard Lenne: «del *hard* se pasa a la “X”». De la contestación a la convención. De la agitación a la rutina. Si el provocador Jean-Luc Godard decía que «el culo es política porque es la vida» (ver *Numéro deux*, Jean-Luc Godard, 1975), en ese momento parecía factible la encendida proclama (que no soflama) de que el culo podía ser subversivo, pues «todo deseo pleno, radical, es siempre deseo de libertad. Tal sería el objetivo último más allá de perversiones y bastardeos comerciales oportunistas, de los géneros —político y porno— surgidos, como ampliaciones de lo decible, en torno a Mayo del 68»,^[122]

Su período de apogeo se estira hasta 1979, que en este fructífero lapso testimonia —aunque toda norma mima sus excepciones— sus óptimas piezas y, por ende, los mejores filmes de la historia del porno hexagonal: uséase, José Bénazéraf, Claude Mulot (en arte pornográfico, Frédéric Lansac), Gérard Kikoine, Michel Caputo (cuyo nombre de guerra, entre otros, responde a Michel Baudricourt), Claude Bernard Aubert, Francis Leroi, Michel Barny (o sea, Didier Philippe Gérard), Jean-Claude Roy (conocido en las lides eróticas como Patrick Aubin), Pierre Unia (camuflado por

sus seudónimos Reine Pirau o Renau Pieri), etc. Constatemos que el honor del primer *hard core* oficial se lo disputan *Les jouisseuses* (Lucien Hustaix, 1974) y *Les baiseuses* (Jack Guy, alias de Guy Gibert, 1974), cuyo clamor taquillero habilitó una fiebre de títulos acabados en «euses». El primer filme al que se otorgó la letra X fue *Prostitución clandestina* (*Prostitution clandestine*, Alain Payet, 1975).

En buena medida, los proveedores llegaban del cine comercial, como John Thomas, tapadera de Serge Korber. Un caso conspicuo de sus intereses es *Superporno* (*Excés*, 1976), melodrama sobre un matrimonio burgués cuyos miembros están enamorados uno del otro pero que sexualmente no se entienden, se abren a nuevas experiencias y acaban reforzando el vínculo conyugal después de que Bob Askloff reconozca a su esposa Emmanuelle Paréze en una orgía y gocen como la primera vez (o más): un coito regeneracionista; un discurso usual en el período.^[123] De Korber, nulo realizador de payasadas al servicio de Louis de Funes y de vehículos para el lucimiento de Annie Girardot, sólo se recordará que firmó *L'essayeuse* (1975), filme condenado a la destrucción por «ofensas a las buenas costumbres» en 1977.^[124]

José Bénazéraf (Casablanca, 1922), que dejó dicho aquello de que «la pornografía es la sublimación del erotismo», y Max Pécas, un Vadim menos sofisticado, al decir de sus blandos exégetas, echaron el ancla. El segundo nos legó dos títulos, nada desdeñables a fuer de ser sinceros: *Les mille et une perversions de Félicia* (1975), una comedia doméstica sexual triangular, en formato de *love story*, con un inatendido punto de *burlesque*, salvada por el encanto lolitesco de Béatrice Harnois; y *Luxure* (1976), suntuoso pero también presuntuoso porno esencialista, iluminado por la presencia exquisita de Karine Gambier. La fecundidad del primero, sumergido en una vorágine de rodajes simultáneos en vídeo, entre eméticos y héticos, antes de caer en un fastidioso *je m'en foutisme* atrapado por un stajanovismo igualador de otros Unia y Baudricourt, fue capaz de afinar una enrabieta creativa, de exprimir la felicidad de la sensualidad en *Les deux gouines*, *La veuve lubrique* (1975), *Bordel SS* (1978) o *I.B.I.* (1975), una oda a la lubricidad teñida de poema visual, que amalgama el esplendor de los cuerpos y la alegría del espíritu, que enlaza con sus sombríos *polars* de los sesenta.^[125]

En toda recensión del X francés, la cita de una figura como Jean-François Davy (1945) es inexcusable.^[126] Su influencia como agitador del cotarro es innegociable, y además firma uno de los *sleepers* más aplaudidos: *Exhibición*, que alinea el alibi sociológico (una entrevista a fondo con la actriz Claudine Beccarie), la coartada pseudodocumental (la condición de reportaje acerca de la realización de un filme pornográfico) y la intentona de *cinéma vérité*, justificando así la inclusión de variadas escenas de cariz pornográfico (desde la celeberrima secuencia en plano único de la masturbación a distintas velocidades de Claudine Beccarie hasta el humor/ternura que desprenden sus escenas de compadreo femenino). La ambivalencia de este discurso, hacer porno y hablar del porno, deviene su principio de actuación, tanto en *Exhibition 2*, otra historia, otra actriz (Sylvia Bourdon), otras prácticas, como en su

continuación, decididamente oportunista, fechada en 1979, *Exhibition 79*, con Richard Allan, Marilyn Jess y Claudine Beccarie; tanto en *Prostitution* (1975), un docudrama acerca de la prostitución, como en *Les pornocrates* (1975), posiblemente su mejor filme, un cálido homenaje (y reportaje) sobre el trabajo y en el trabajo de los actores (actrices por mejor decir) porno y un pertinente ejemplo para la distinción entre orgía y *partouze*.

A) La edad de oro

A Gérard Kikoine (1946), ex montador (su firma socializa algunos títulos setenteros de Jess Franco), se le deben algunos de los más exigentes pornos franceses. Su impronta viene avalada por su capacidad técnica, su exquisitez en la realización, la reivindicación de la historia, el mimo al sonido y una dirección de comediantes a los que sabe extraer lo mejor de sí mismos (la Jenny Feeling de *Entre gatas en celo* [*Entrechattes*, 1978], la Marilyn Jess de *Journal intime d'une jeune filie* [1981], la Cathy Stewart/Cathy Grenier de *Les délices du Tossing* [1982], o la Cathy Ménard de *Bourgeoise et... pute!* [1982]). Y no descuida un acervo antiburgués y de soliviantada crítica social. De su tolerable filmografía recomendamos visitar indecencias 1930 (*Parties fines*, 1977), reveladora filigrana acerca de los delectables mecanismos de una relación víctima-verdugo que baraja una pulsión sadomasoquista hartamente asfixiante; *Entre gatas en celo*, perversa disección de los entresijos de una familia burguesa, que se inicia con una escena soberbia en que la esposa de un moribundo se masturba en ansiosa espera del deceso de su cónyuge, precipitado por la lúbrica actividad de una enfermera; *Greta, Monika et Suzette* (1980), con su grupo de comediantes que interpretan una versión paródica de Drácula y sus azarosos avatares. Sin desdeñar *Bourgeoise et... pute!*, un recital de la radiante Cathy Ménard, una mujer que son dos (ella y su hermana gemela muerta), que descubre y vive la vida oculta de su hermana, protagonista de deslizamientos progresivos de placer en un mundo de sexo y desenfreno; un viaje al interior de la abyección sexual, que retoma ideas (corregidas) de *Gozar* (*Jouir*, 1978).

El mágico triángulo conformado por Francis Leroi, Frédéric Lansac y Michel Barny es la referencia del X francés más interesante, juntos o por separado, el primero asegurando la producción a través de su firma Cinéma Plus, unos más estrellas que otros (Barny permanece en un segundo plano, incluso en la actualidad, laborando para Marc Dorcel). Con Leroi como codirector, Lansac (1942-1986) asume *El sexo que habla* (*Le sexe qui parle*, 1975), una insolente comedia que bascula entre la carne solar y el humor lunático, sustentada en un equívoco semejante al sostenido por Garganta profunda y decididamente *fantastique*: aquí el clítoris gargantuesco

cede su plaza a una vagina parlanchina, la de Pénélope Lamour (alias Claudine Giret, estrella de un único título). El sexo toma la palabra en este filme paradójico y risueño, con estupendos momentos como el desvirgue de Béatrice Harnois con una nariz de Pinocho o la intervención de un curita cañón y coñón; *Mis noches fogosas (Mes nuits avec... Alice, Pénélope, Arnold, Maude et Richard*, 1975), —aunque, al parecer, su real realizador fue Michel Barny y Lansac aseguró la escritura del guión—, una revisión lúdico-negra de La gran comilona, que escenifica con esmero la reunión de cuatro mozas que deciden llegar a las últimas consecuencias del placer, muriendo por espasmos sexuales (una de ellas, por ejemplo, es ahogada por una andanada de esperma suministrado por una brigada de basureros); *Teléfono rojo, el último orgasmo (Shocking*, 1976), ilustración del *graffiti* que reza «Follad, follad que el mundo se acaba», una orgía de colores calurosos, donde la realidad es torpedeada por los *flashbacks* del ayer y por la concreción de los fantasmas de hoy; o *La mujer objeto (La femme objet*, 1981), imaginativo cuento misógino sobre la vida de un escritor que eyacula más que escribe e idea crear a la mujer perfecta, un robot follador, nada protestón y mudo, siempre disponible (¡todo un pleonasma en el mundo del XXX).

El auténtico aglutinador de esta etapa es el insurrecto Francis Leroi (1946). Compañero de generación de Philippe Garrel y Marcel Hanoun, asistente de Claude Chabrol, firmante de películas de revuelta airada —como su debut *Pop Game* (1966) —, gallardamente situado en la onda sesentayochista y en el influjo godardiano, como reflejan *La poupée rouge* (1968) o *La Michetonneuse* (1970), impar testimonio en forma de reportaje de la inquietud que atrapa a una rojilla juventud que gusta de citar a Schopenhauer entre succión y aspiración bucal. Su entrada en el *hard core* — en labores de productor— se sustancia con arrojo: El sexo que habla. Su impronta contestataria, su sentido del delirio, brujulean en un corpus de una treintena de títulos. Se propone ante todo contar una historia, una simple historia, que no una historia simple. Ora en *Petites filies au bordel* (1980), todo un curso de libertinaje y varapalo a la hipócrita moral de los crapulosos políticos; ora en *Jours et nuits d'Eva Blue* (1978), un relato fantasmagórico, escáner de un nuevo tipo de mujer. De su libertad de creación son prueba estas reveladoras palabras: «Podía contar lo que me apetecía: una persecución en un mundo mecanizado (*Jouissances Per verses*, 1979), una historia policíaca en el Caribe (*Nuits très chaudes aux Caraïbes*, 1979), un burdel de 1930 (*Docto*, esto es, *Petites filies au bordel*), la sexología (*Entre gatas en celo*), un fantasma (*Sobresaliente en lujuria, Je suis á prendre*, 1977), *Lewis Carroll (Alice chez les Satyres*, 1978), etc. (...) Los he firmado con mi nombre, me he divertido» (Jouffay Crawley, 1989, pág. 240). Y, en particular, *Sobresaliente en lujuria*, o la historia del descubrimiento de la sexualidad de su heroína (Brigitte Lahaie), en un itinerario que conduce a la exégesis de la perversión *bon chic*. Activa un feliz sentido del detalle visual (que desdeña el fácil recurso al inserto), un celemín de ironía y ahonda la contextualización sonora en los momentos de fornicio.^[126a]

La existencia de una pléyade de estrellas da pie al reconocimiento del porno hexagonal. Por estricto orden de aparición en escena: Claudine Beccarie, Sylvia Bourdon, Brigitte Lahaie y Marilyn Jess. Su estallido está asociado a la personalidad de Claudine Beccarie y a su participación en *Exhibición*, casi el canto del cisne de su carrera, sentenciada en 1976 merced a los cremosos réditos del filme, pues firmó un contrato a porcentaje de los beneficios, retirándose al campo en compañía de su novio de entonces, Didier Fayat, compañero —y campanero— de fatigas en *Exhibición*. Sylvia Bourdon es el reverso «osado» de Claudine Beccarie. Si ésta es una auténtica comediente, Bourdon, suerte de Isadora Duncan del sexo, no se considera (estrictamente hablando) una actriz, pero es una profesional a carta cabal. Exhibicionista nata, fría como el hielo y sin embargo brasa ardiendo. Alain Payet, su director en *Prostitución clandestina*, la define en estos términos: «No rueda por dinero, sólo por placer. Aporta al porno francés más que nadie: su llama personal y sus propios acólitos como esclavos» (Jouffa y Crawley, 1989, pág. 184). Y ahí está *Exhibition 2* y su panoplia S/M para refrendarlo. Se inició en 1974, en títulos como *Candice Candy* (Reine Pirau, 1975), *Lévres de sang* o *La soubrette perverse* (José Bénazéraf, 1975) y se despide en 1978.^[127] Brigitte Lahaie, alias de Brigitte van Meerhaegue, es posiblemente la megaestrella del sector. Entre 1976 y 1980 intervino en unos cuarenta filmes. Morena en sus comienzos (véase *Jouissances*, Frédéric Lansac, 1976), parca de iniciativas, su reciclaje como rubia sofisticada, con frecuencia encasillada en papeles de iniciación a nuevas percepciones del erotismo (véase Sobresaliente en lujuria como paradigma), lleva aparejado su estatuto de *star* indiscutible... aunque a nosotros su resplandor nos parezca desmesurado.^[128] Con estilo, guapa y *fréle*, Marilyn Jess, de físico ilusionante, es el alias de Dominique Troyes. Se dijo de ella que era una suerte de menuda reencarnación de Brigitte Bardot... y sus morritos hacen bueno el parangón. Es la actriz predilecta de Gérard Kikoine, que le proporciona algunos de sus mejores personajes: véanse *Vicios porno de juventud* (*Vacances á Ibiza*, 1981), *Attention fillettes* (1981), *Bourgeoise et... putei* o *Les délices du Tossing*. Lubricó (y resquebrajó por su buen —¿o mal?— hacer) el arquetipo de rabiosa adolescente. De labios hechos para besar, culo soberbio y con uno de los mejores pares de tetas del circuito, vence y convence, enlaza desparpajo y candor, como confirma en *La mujer objeto*. Fue requerida para las primeras coproducciones de Francia (e Italia) con Estados Unidos, dejando bien enhiesto el pabellón en *Grand Prix* (F. J. Lincoln, 1987) y *Lust Italian Style* (F. J. Lincoln, 1987). En *Inside Marilyn* (Moli, 1986) se codea con Olinka (Hardiman) y en *Traci, I Love You* (Jean Charles, alias de Jean-Pierre Floran, 1987), adiós de Traci Lords, mantiene con ésta un amigable dúplex.^[128a] El advenimiento del sida forzó su retirada hacia 1988, y el porno francés ya no fue el mismo.^[128b] Los actores constituyen un grupo cerrado y los recambios son escasos.

Ante todo, saludar a los pioneros, Charlie Schreiner, Jean Louis Vattier, Robert Leray —la opción gerontocrática del primer X, junto al mérito Jacques Marbeuf—,

Guy Royer, Thierry de Brem, Hubert G eral, Dominique Aveline, Cyril Val, Jack Gatteau... y el d uo din amico Richard Allan y Gabriel Pontello, a veces con trueque de *partenaire*, a costa de la inclusión de Alban Ceray. A ellos se suman dos eternos: Jean-Pierre Armand, con m as de 2.500 filmes entre pecho y espalda, pero incapaz — por capaz— de retirarse, y el polaco Piotr Stanislas, bisexual cabal y en ejercicio, ambos con m as de 20 años en activo. Y Christophe Clark, otro insustituible de larga trazada, el m as amable con las damas. Podríamos añadir a Yves Baillat, Alain L'Yle, André Kay, Eric Weiss, Frank Mazard, Richard Voicin/Langin; y los últimos fichajes, David Perry, Jean-Yves Le Castel (en Italia, Joe Calzone), Hervé-Pierre Gustave, Bruno SX, Philippe Dean, Philippe Soine...

B) Michel Ricaud, la voz que clama en el desierto

En 1982, año de la decantación de Michel Ricaud por el soporte electromagnético, se le ven las orejas al lobo. En febrero, el gobierno adopta la decisión de aplicar en su m as severa letra el espíritu de la ley de 1975. Los productores/distribuidores optan por la reconversión de los circuitos, unos m as decididamente que otros, pero el objetivo final será el mismo. La supremacía del vídeo se impone, al igual que los presupuestos de miseria. Y no sólo eso, el 14 de setiembre de 1985 Canal Plus emite *Le fruit d fendu* (Jean-Luc Brunet, 1985), proyectando desde entonces un título al mes.

En Francia, los nombres señeros son cuatro: Gérard Kikoine, Frédéric Lansac, Francis Leroi y Michel Ricaud. D'Artagnan y los tres mosqueteros, como comenta Leroi sin adjudicar roles. De ellos, Kikoine prolonga su vida profesional aparte del *hard core*; Leroi, siempre ligado al género, como publicista o agitador, ha regresado episódicamente al mismo en el curso de los noventa; Lansac y Ricaud fallecieron... en circunstancias peculiares. Ricaud (París, 1944-Mah , 1993) renunci  a un prometedor futuro empresarial familiar para estudiar Bellas Artes. Su vida está dedicada al cultivo del cine, a la defensa de la(s) libertad(es) y a la reivindicación del sexo. Editor de revistas como *Sex-hebdo* o *La banane*, fotógrafo de fotonovelas eróticas, no tarda en experimentar la dirección cinematográfica con avalada laboriosidad (la leyenda señala que 700 filmes le contemplan), Su entrada en escena es sonada: *Sexe de sang* (1972) le reportó engorros legales de órdago hasta el punto de ser condenado a un mes de prisión preventiva en 1972 por «incitación al asesinato y ofensa a la moral y a las buenas costumbres». En este filme hallamos el germen del futuro cine de Ricaud: su alianza de sexo y sangre, el espacio de obsesiones como la iniciación sexual, el predominio del eros y la presencia de la muerte, el tema mayor de la violencia (desgarrada o grangu olesca), en fin, su devoción por la topografía

más o menos maleable del cuerpo femenino. En espera de su crucial encuentro con Marc Dorcel, en su haber destacan títulos como la mórbida *Violée mais consentante* (1980), a beneficio de Marilyn Jess y Cathy Grénier, *Les soeurs diaboliques* (1982), azufrada revisión de *El trío infernal* (*Le trio infernal*, Francis Girod, 1974) o *À l'école du trottoir* (1982), avanzadilla de la textura de sus futuros filmes para Dorcel. El reconocimiento le arriba merced a su acuerdo laboral con Dorcel. A partir de 1988, al «artesano» Ricaud se le concederá el marbete de «autor». La idea del productor, con el ojo puesto en la tarea emprendida en Alemania por Teresa Orłowski, reside en asegurar producciones de refinado empaque visual, cuyo culmen es la exhibición de lencería íntima sofisticada, de feliz consistencia argumenta! y competitivas internacionalmente, todo ello caudillado por unos holgados (o en todo caso suficientes) presupuestos...; dominadas por mujeres sensuales y con clase, elegantes y calientes, que respondían al arquetipo de ensoñación terrenal y corpórea, cuyo modelo es la norteamericana Tracey Adams, protagonista de seis de sus filmes (debut con *La femme en noir*), ideal en los roles de perfumada burguesa (*Elle préfère les vieux*, 1990, o *Viol au téléphone*, 1990) o como buscona de carretera al lado de Carole Trédille en *Les pufes de l'autoroute* (1990), uno de sus títulos de culto, con un Ricaud que borda su especialidad estética (encuadres arriesgados, planificación nerviosa pero nítida, posicionamiento de la cámara no rutinario) y ética (sexo que rima con emoción, fantasías saboreables, recurrencia a la fantasmización del deseo, circulación del placer y una brizna de S/M, un toque de perversión). Al final de su carrera acabó por ser el adalid de la *qualité* francesa, algo que no tenía previsto entre sus prioridades... La regurgitación de los fantasmas, el gran MacGuffin de la fantasía de Ricaud, se liofiliza. O la distancia que separa *L'éducation d'Anna* (1989) de *Chateau de dames* (1992). Dorcel engulle a Ricaud. Ricaud es aclamado como director consagrado y Dorcel como mejor productor europeo.

¿Cuál es la situación del X hexagonal tras su óbito? Todo sigue (aparentemente) igual. Marc Dorcel ha asumido la batuta de mando como director auxiliado por Michel Barny (*L'indecente aux enfers*, Marc Dorcel, 1996) en labores de intendencia, o sea, ocupándose de escribir guiones y filmando algún que otro título; eso cuando no son Christophe Clark, Serge de Beurivage, fotógrafo de confianza de Dorcel, o Alain Payet quienes asumen la realización (véase *La fièvre de Laure*, Simón de Beurivage, 1997, *Les nuits de la Présidente*, Alain Payet, 1997). Dorcel se reserva para los grandes fastos, compulsa un sobresaliente casting y satisface una neta inclinación por la servidumbre de la humillación (light) de la mujer. Características que comparten de un modo u otro *Le parfum de Mathilde* (Marc Dorcel, 1994), que enfrenta a los mitos de la mujer inocente (Eva) y la insaciable (Mathilde), la ingenuidad y la concupiscencia... en un viaje al infierno del vicio con sir Remy, cazador cazado, humillador vejado por Eva en plan *dominatrix*, *Citizen Shane* (Marc Dorcel, 1996), puñetero *sex-remake* de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940); *La princesse et la pute* (Marc Dorcel, 1995), nueva vuelta de tuerca a

la perversión de la inocencia con respaldos de ligereza sadiana; *Le désir dans la peau* (Marc Dorcel, 1996), de optimista moraleja: el amor es lo importante, el deseo no es nada sin amor; *La ruée vers Laure* (Marc Dorcel, 1996), enésima puntuación del macho instructor de una mujer cuya iniciación en la partitura sexual se infiere de devenir la amante perfecta; o *La emperatriz dei vicio* (*L’empreinte du vice*, Marc Dorcel, 1998), proceso —típico— de aprendizaje del sexo más voltaico (el vicio según parámetros burgueses), a mitad de camino entre *Historia de O* y *Bella de día*, casi un *remake* de *Superporno*. El empeño de Dorcel revela cierta afasia creativa. Sus escenas sexuales son iguales, sus ficciones conservadoras, ancladas en clichés confortables. En suma, el fijado erotismo de *papier glacé*.

La máxima contribución —en esta época— de Francia al porno es *Réves de cuir*, maravillosa ensoñación servida en bandeja de plata por una Zara Whites en estado de gracia alrededor de una (otra) iniciación, la de una mujer casada aburrida que quiere traspasar fronteras y llegar al otro lado del espejo —o del televisor—, aunque luego el retorno se plantee como imposible y el viaje tal vez innecesario. Dualidad, mordacidad, escepticismo y un tono de melancolía nos refieren que el sexo no lo es todo... aunque lo sea. La mirada de Zara Whites, desde su mundo magnético, hacia la realidad de su casa y su marido ventilándose a la criada propone que todo tiene su precio y, una vez pagado, tal vez los resultados no son tan elevados como se creta. O que el diablo de Fausto y la nada sartriana tienen más de tres puntos de contacto —naturalmente íntimo. Su resonancia posibilitó la opción de una continuación. Al no disponer de Zara Whites, Francis Leroi organiza una precuela, situando la acción antes de la primera. *Réves de cuir 2* (1993) sintoniza la onda del policíaco, que engarza violencia política y orgías burguesas, con un toque ácrata en la línea de *Solo* (Jean-Pierre Mocky, 1970), que pivota sobre el vacío y secuestra la capacidad de generar deseo.

El X francés ya no existe. Empecinarse en lo contrario es un ejercicio de miopía, pues unos pocos filmes no hacen una industria. Los premios nada garantizan, todo lo mueve el dedo de Marc Dorcel; y un, dos, tres títulos exitosos no crean escuela. Hogaño, además, el *star system* está de rebajas. El elenco se renueva mal. Resisten unas pocas, como Élodie (Chérie), pero sólo Laure Sainclair, beldad *chic* y sosaina, da prendas de solidez. Nos referimos al X profesional, otro asunto es el boom del vídeo privado, del x (en minúscula) de aficionados, el rayón *pro am*, del que Francia no se escapa, como tampoco lo hacen Italia, Alemania o incluso España, hegemonizado por productoras como Nanou Éditions o Défi de Gérard Menaud, entre una miríada de apuestas, pero ésta es otra historia, si no el fin de la misma. El deseo no garantiza la realidad, el humo sólo indica que algo se está quemando... y no esperamos encontrar diamantes entre las cenizas.

3. ITALIA. SANGRE LATINA

El porno en Italia es ilegal: todo está prohibido, pero todo se puede hacer... aunque de mucho en mucho la administración actúa a este respecto. El carácter de lo obsceno es la clave de bóveda de las discusiones judiciales, en su intento de vaciar el mar con una cuchara al tratar de definir el común sentido del pudor. Contentémonos con reproducir una aguda observación de Giovanni Colli, Procurador General de Casación (1976): «El código penal define como obsceno aquello que según el común sentimiento ofende al pudor, mientras que en este tiempo de transformación tumultuosa de las costumbres, nadie en la práctica está en grado de identificar este común sentir del que habla la ley» (Quarto y Giordano, 1997, pág. 195). Asimismo, cualquier ciudadano ofendido puede denunciar la exhibición de pornografía, aunque señalemos un significativo apunte: los filmes rodados en soporte electromagnético — la mayoría— no deben someterse al visado de censura. El despunte del *hard core* transalpino se ubica a principios de los años ochenta. La doble versión protagonizó el fenómeno de las salas de *luci rosse*, que programaban —y aún lo hacen— películas presuntamente *soft core* pero *de facto* pornográficas, según el expediente de presentar una versión «blanda» a la comisión (plena de diálogos, paisajes...) y tarifar luego en las salas la sexualmente no expurgada. La luz roja de la pornografía en Italia tiene fecha: el 15 de noviembre de 1977, en Milán, la sala Majestic, gestionada por el distribuidor regional Luigi De Pedys, estrena *Garganta profunda*. Transcurrieron tres, cuatro años en que los locales proyectaron únicamente títulos extranjeros o bien se recurrió al bricolaje de trufar filmes no porno con insertos de sexo genital. La primera película italiana diplomada X, no la primera estrenada, fue *Sero negro* (*Sesso nero*, Joe D'Amato, 1979). Historiar el recorrido del *spaghetti porno* es una misión imposible. No hay un solo diccionario de cine italiano que acuse recibo de este cine. El desprecio —o desinterés— intelectual por el género es, en Italia, tan mayúsculo como su consumo. A ello contribuye el caos que envuelve la producción. Las segundas oportunidades de un filme, el continuado baile de títulos, los repartos inexistentes (intérpretes acreditados pero ausentes y viceversa), la imparable maraña de seudónimos y seudónimos de seudónimos... Si a todo ello se suma la ilegalidad (o alegalidad), que ha comportado la irrupción de una patrulla de carabinieri en un rodaje, interrumpiéndolo y llevándose detenidas hasta las moscas (un incentivo para los amantes del riesgo y las emociones fuertes), todo conduce a asumir que «la única certeza en el *hard* es que no existen certezas» (Quarto y Giordano, 1997, pág. 8).

A) Las que cortan el bacalao

El porno italiano se ha apoyado —y desarrollado— en buena medida a partir de la labor de sus intérpretes, más conocidos que muchos intelectuales y/o políticos, de modo que su presencia, revestida de la mayor trascendencia (no se esconden), predetermina la creación.

Marina Frajese (Goteborg, 1944), Lady Europa en 1978, no alcanzó la recompensa de una producción, por harapienta, a la altura de sus voluptuosas maneras. Marina Hedman Frajese, también conocida como Marina Lotar, Marina Hedman o Marina Bellis, es rubia natural, de piel láctea, alta y carnosa.^[128c] Carece de prejuicios: atiende a un enano en *Marina e il suo cinema* (Duddy Steel, alias de Arduino Sacco, 1986), goza de la lluvia dorada de Gabriel Pontello en *Semental negro (L'amore e la bestia)*, George Curor, alias de Giuseppe Curia, 1984), se lo hace con un transexual y un gay en *Las dos bocas de Marina (Le due bocche di Marina)*, Lucky Faar Delly, alias de Luca Damiano, alias Franco Lo Cascio, 1984), no discrimina a un amante por peludo o barrigón que sea, como demuestra en *Marina miele selvaggio* (Martin White, alias de Mario Bianchi, 1989) y, *last but not least*, amartilla el rabo del caballo Príncipe en *Marina e la sua bestia* (Arduino Sacco, 1984), Encarna a la perfección el aplomo y la sabiduría de la mujer madura. Su especialidad son las madres «comprensivas» y las tías concupiscentes, impecable en sus labores de instrucción sexual de pimpollos en capullo, como certifica *La tía sueca (La zia svedese)*, Mario Siciliano, 1980). Más que inmoral, deviene amoral en la pantalla. Su entereza folladora arrasa, aúna vicio en la mirada y veneno en la piel. En *Las dos bocas de Marina* o en *Jojami, nido de amor (Jojamí nido d'amore)*, Lucky Faar Delly, 1984) hace vicios privados de públicas virtudes. Marina Frajese, sin sentido del pecado, óptimamente obscena, es toda una señora, una actriz y una *hardeuse* de talento natural (y excepcional).

Cicciolina es el apodo de guerra de Iliona Staller (Budapest, 1951). Conocida como la pornodiputada: con razón, pues obtuvo un escaño con el Partido Radical Italiano en las elecciones de 1987... convirtiéndose en la señorita más absentista de la cámara. Le apetece hacer ver que canta, contornearse artísticamente y desgranar un ideario ácrata (o así) en favor de la libertad sexual, la regularización del consumo de drogas y la «protección» de los burdeles idílicos. Rubia teñida, translúcida, creó un personaje extraordinariamente popular, gestado en el programa radiofónico «Sogno di liona», emitido por una radio libre, Radio Luna, allá por las calendas de 1973, parte de cuyas experiencias se concretan en la levemente autobiográfica *Los sueños de Cicciolina (Cicciolina amore mio)*, A. van Dyke, alias de Amasi Damiani y Jimmy Matheus, alias de Bruno Mattei, y no acreditado Riccardo Schicchi, 1979). Prosigue con algunos soporíferos blandipornos de olvido instantáneo como *El mundo de los sentidos de Emy Wong (Il mondo dei sensi di Emi Wong)*, Albert Thomas) hasta que el lince de Riccardo Schicchi, manager y amante, la convence para que salte del *papel couché* a la imagen en movimiento. Cicciolina codifica su imagen: pelo lacio, figura estilizada, pecho breve y, cómo no, la diadema de flores y el osito de peluche,

deviniendo la pornodiva italiana por excelencia merced a una serie de *filmetes* tan estrambóticos como mostrencos, dirigidos por fax (o casi) por el escurrido Schicchi, un talento en la cosa promocional pero un cebollo tras la cámara. A saber: *Il porno poker* (1985), *Orgía atómica* (1985) o *La concha de los deseos (La conchiglia dei desideri)*, 1985), Más atendibles son *Telephone love (Telefono rosso)*, Riccardo Schicchi, 1986), *Chocolate y bananas (Banane al cioccolato)*, Riccardo Schicchi, 1986), *Cicciolina e Moana al mondiali* (Jim Reynolds, alias de Mario Bianchi, 1988) o *Carne bóllente*, por reunir a Christophe Clark, Tracey Adams, Amber Lynn y... John Holmes en sus postrimerías, con el que Cicciolina mantiene diálogos nada socráticos. Su sonrisa peca de compromiso, mas se desenvuelve con donaire en todos los embates, practica la doble penetración con indiferencia, sin rehusar la (garbosa) triple obturación, es heroína de cristalinas micciones, no veta a los transexuales, y hasta flirtea con la zoofilia light, jugueteando con serpientes, aunque sin la clase que ostentó Georgina Spelvin.^[129]

Moana Pozzi, Anna Moana Rosa Pozzi (Prá Palmaro, Génova 1961), es la reina indiscutible del X transalpino, una suerte de Cicciolina más inteligente, destronada por la muerte en 1994 víctima de una infección hepática. A su óbito, la más amada por los italianos se ha convertido no ya en mito, sino en «santa». Culta, de educada voz, perseverante lectora, su presencia recibió elogios de intelectuales de prestigio como Umberto Eco o Enzo Biagi, fue invitada asidua de respetados programas televisivos y sabía ser mordaz sin caer en la descortesía, aunque un punto de displicencia malbarate algunas de sus interpretaciones. En sus comienzos (véase *Fantastica Moana*, Riccardo Schicchi, 1987, donde ya encarna el (en)sueño del público, anhelo y pesadilla de Gabriel Pontello, o *Moana, bella di giorno*, Riccardo Schicchi, 1987, apático *sex exploit* de *Bella de día*) deja patente su desahogada competencia anal y su disponibilidad para la doble penetración, Ya entrado el decenio de los noventa, después de congeniar con Cicciolina en un puñado de títulos calamitosos, Moana Pozzi da tímida pero resolutivamente el salto a Estados Unidos, con deslucidos resultados. Ni Alex de Renzy en *Las chicas del chupete club (Malibu Spice)*, 1991) ni Henri Pachard en *Double Games I y II* (1991), consiguen extraer particular provecho de ella. Será Gerard Damiano quien entronice (o restituya) a una exultante y siempre dominante Moana Pozzi a la condición de diosa del erotismo. Tanto *Manbait I* (1991) y *Manbait II* (1992) como *Naked Goddess I* (1991) y *Naked Goddess II* (1992) son poemas de amor a tan escultural señora, a quien el ojo/cámara de Damiano explora con embeleso. ¿Su lema vital?: «Vive como si fueras a morir mañana y piensa como si no fueras a morir nunca».^[130] Y lo cumplió.

Si bien en el seno del cine de *luci rosse* abundan las felatrices —las más carismáticas han dispuesto de entrada propia—, hay muchas más cuya referencia nominativa debe ser cumplimentada: Luana Borgia, Rossana Doll, Barbarella, Ramba, Selen, Maurizia Paradiso, Vampirella, Miss Pomodoro, la húngara pero italiana de adopción, Eva Henger, La Venere Bianca, Manya; como Eva Orlovsky y

Jessica Rizzo, last but not least, Milly D'Abraccio, cuyo sentido de la provocación adecuadamente italiano y su fiereza destrozan domingas placideces. Ya hemos referenciado el asentamiento italiano de Karin Schubert en lo que a su determinación *hard core* se refiere (véase nota nº 6). Otras actrices habituales del cine comercial tampoco han sido refractarias a franquear el umbral del sexo real. Una estancia breve, salvo el «caso» de Karin Schubert, y en cierto modo Ajita Wilson,^[131] siempre motivada por apremios económicos. Retengamos el nombre de Lilli Carati, varesina de nombre Ileana Caravati, ardiente y peligrosa, morena sensual, que de la comedieta sexy a la italiana (véase *Un marido impotente* [*Candido erotico*] Claudio de Molinis, 1978) se transfirió una corta temporada al solar X por una historia de adicción a la droga, con un interludio en el blandiporno de la mano de Joe D'Amato (véase *Lussuria*, 1985, *La alcoba* [*L'alcova*, 1985] y *El despertar del placer* [*Il piacere*, 1985]). Su quehacer se conduce en *Una moglie molto infedele* (Double Gi, o sea, Giorgio Grand, 1987), *Una ragazza molto viziosa* (Double Gi, 1988), *Il vizio preferito di mia moglie* (Double Gi, 1988), *Una scatenata moglie insaziabile* (Double Gi, 1988) y *Chicas al rojo vivo* (*Le superscatenate*, Henri Pachard/Alex de Renzy, 1988), su fugaz comparecencia en Estados Unidos. Conviene dar cuenta también de la sorprendente incursión en estos predios de Paola Senatore, continuada presencia en la serie B europea a lo largo de los años setenta en todo tipo de géneros, que ya avanzados los ochenta accede al blandiporno en la trilogía erótico-decadente orquestada por Bruno Gaburro: *Malombra*, *Maladonna* y *Penombra* (1986). De nuevo, acuciantes problemas con las drogas parecen ser los condicionantes de su decisión. Su bautizo fue *Non stop, sempre buio in sala* (Duddy Steel, 1985), donde una cámara aquejada del mal de San Vito atrapa la imagen de una Paola Senatore abotargada, de ojos vidriosos y pupilas dilatadas, que no va más allá de una leve penetración, tímida felación, magreos lésbicos y toqueteos onanistas en la bañera. Un X miserable y lastimoso pero un hito por su excepcionalidad.^[132] Al albur de la reconversión pornográfica de Paola Senatore, documentamos la oportunidad perdida de Marisa Mell, que tras postular en *Corpi nudi* (Joseph Mallory, 1984), escoltada por Guia Lauri Filzi, parecía anunciar el trasvase de un circuito al otro, aunque al final sólo acarició la prestación más comprometida (al igual que Tina Aumont) en reportajes de las revistas *Le Ore* y *Men*, mirando a los demás ponerse las botas.

B) Los que tienen que servir

Joe D'Amato, el alias más internacional de Aristide Massaccesi (Roma, 1936-1999), es un sinónimo de *sexploitation*. Ha hollado todos los subgéneros. Su incalculable filmografía, engordada sin cuento en la década de los noventa a base de empalmar

porno tras porno, hace que su nombre sea indispensable, aunque su obra no sea precisamente imprescindible.^[133] Tras una tenaz dedicación a diversas labores cinematográficas desde su desembarco en la profesión en 1951 —eléctrico, asistente de cámara, operador y especialmente director de fotografía— comparece en la realización con *La morte sorride al assassino* (1973) ¡y con su nombre auténtico! (otras fuentes, el propio D'Amato, apuntan que su real debut es *Sollazzevoli storie di moglie gaudenti e mariti penitenti*, 1972, firmado por Romano Gastaldi, a la sazón su ayudante de dirección). A partir de ese instante, D'Amato va a toda pastilla, cultivando con predilección el enlace eros/porno, con ramificaciones en el horror más sarnoso y en los filmes de saldada *heroic fantasy*. Abordó el porno de modo coyuntural en su primera etapa, cuando el filón de *Emanuelle negra* ya había perdido fuelle. Entre 1979 y 1982, como Joe D'Amato o Alexandre Betrsky (un alias compartido con Claudio Bernabei, su productor), pergeñó una ristra de *hard cores* desasistidos de imaginación y sexualmente anoréxicos. A saber: *Hard Sensation* (1979), *La mujer ninfómana (Super Climax)*, 1980), *Las herederas superporno (Le ereditiere superporno)*, 1981) *Labios mojados (Labbra bagnate)*, 1981), *Holocausto porno (Porno Holocaust)*, 1981) etc., despidiéndose de este período con *Messalina orgasmo imperiale* (1983). Su compañía estable de intérpretes la componen Mark Shanon, George Eastman (excluido del trajín carnal), Pauline Teustscher, Anj Goren, Dirce Funari, Laura Levi, Sonia Bennett, Roland Carey y Frangoise Perrot. Su producción pornográfica, la citada y la que martilleará a partir de 1993, carece de tilde personal. Rueda al dictado, combinando un sólido pragmatismo como cineasta y una cuidadosa (cuando puede) composición del encuadre. El oficio se impone al talento. Sus palabras son un palmario ejemplo de su actitud de profesional por encima de todo: «Yo no tengo pretensiones seudointelectuales como algunos de mis colegas. No quiero ser un artista; yo trabajo, no hago arte». En su regreso al porno enjaeza un lote de *pornetes* chiquilicuatres a mayor honra y prez de Luana Borgia (*L'atelier di Rosa*, 1993, *Fraie gambe di Luana*, 1993, etc.). Su reencuentro con Luca Damiano, viejo compinche de los años sesenta y —al parecer— colaborador de éste en alguno de los raídos pornos que acometió en los ochenta, será crucial en su última trayectoria. Su asociación busca reactivar el X transalpino a partir de su primera colaboración con *Marco Polo X (Marco Polo, la storia mai raccontata)*, 1994). La idea era prometedora: revisitación de textos clásicos, biografías de personajes históricos conocidos, rodaje en 35 mm (hasta 1997), política destajista de *remakes* y un logo de kolossal a la italiana manera, es decir, coser sexo duro (el sandwich como ley carnal) y calidad (ambientación y decorados solventes). En suma, aspira a un cine comercial de larga audiencia, copiando sus fórmulas, cotizando la legitimación artística ninguneada por los pornófilos. Uno (D'Amato), en plan realista sexual (véase *Marqués de Sade [Il marchese de Sade]*, 1995], tendencia extrema) y otro (Damiano), de humor más bufonesco, pero sin rebajar los postulados de los bocadillos de dos pollas (véase *Aladdin'X*). De la masiva fábrica de (húmedos)

sueños *made in* Joe D'Amato que a partir de 1995 acredita (más o menos) una veintena de obras anuales, la oferta nominativa satisface títulos como *Il barone von Masoch* (1995), *Salvatore Giuliano. Il Siciliano* (1995), *Le perversioni di Scarface* (1995), *Flamenco Extasy* (1996), *Antonio e Cleopatra* (1996), *Lolita. Adolescencia perversa (Lolita. Adolescenza perversa)*, 1996), *Il lau reato* (1997), *Hércules X (Le fatíche erotiche di Ercole)*, 1997), *Ulysses* (1998), *Rocco y los 7 magníficos (Rocco e i mercenari)*, 1998), etc, etc. Inasequible al desaliento, al cansancio de la repetición, sólo fue descabalgado por la muerte, clausurándose su *work in progress* con *Showgirl* (1999).

Luca Damiano (Roma, 1946), seudónimo de Franco Lo Cascio, colaborador de antiguo de Joe D'Amato (trabaron conocimiento, al parecer, durante el rodaje de *I sequestrati di Altona*, Vittorio de Sica, 1962), es un calloso *routier* del cine popular. Es el firmante de la zafia comedieta erótica *L'educanda* (1975) y se implica en la confección de parodias recosidas como *Nuevas aventuras del Zorro* (1976), zoquete filme de humor bufo *al pamodoro* que anticipa sus futuras e irrisorias epopeyas pornoeróticas como *Le awenture erotiX di Capucetto Rosso I y II* o *Le tre porcellini* (1993). En 1984, pergeña *Las dos bocas de Marina*, primero de una serie de unos 60 pornos, realizados entre 1985 y 1991, de pedigüeno *look*, muchos de ellos firmados con el alias de Lucky Fardelly (o Faar Delly), con la impresionante Marina Frajese en plenitud de turbulencias erótico-salvajes. Ya bien fogueado y quemado por las ruines condiciones de producción, decide apostar por el porno de envergadura industrial, para lo cual convencerá a Joe D'Amato para su *come back* al X, trabajando a menudo a cuatro manos (la frontera que delimita la autoría, ejem, ejem, entre Joe D'Amato y Luca Damiano adquiere a menudo trazos brumosos, hasta el punto que a veces el director es uno u otro, según se consulten los créditos del filme exhibido en sala o en difusión videográfica, o a tenor del país donde es editado), caso de *Schiava dei piaceri* (1993) o *L'alcova dei desideri perversi* (1993). Entre filmes ambiciosos y obras de encargo (o autoencargo) discurre plácida su montaraz filmografía. Damiano gusta de fundir el sexo más expeditivo y un veleidoso humor. De ahí sus libérrimos y procaces *remakes* de textos literarios: véase *Hamlet por el amor de Ofelia 1 y 2. Decameron. Racconti arguti di moglie putane e mariti cornuti* (1995) o *Biancaneve e i sette nani* (1996). No obstante, el filme que mejor refleja su «filosofía» del festoneo sexual al concretar el porno como un cuento de hadas para adultos, insertando rudimentarios dibujos animados en la trama (reiterado y desvirtuado ardid en *Aladdin'X*, 1994).

Mario Salieri (Nápoles, 1957) se ha hecho acreedor de un espacio propio, discutible —y discutido—, cuya (desembozada) aspiración es sentar cátedra. Osa rodar todo

tipo de escenas en plano medio —y hasta general—, lo cual ha desorientado a más de tres (un coito en plano medio es una sacrílega provocación) y cuida el montaje más allá del plano/inserto/contraplano/inserto. Han sido empero sus consistentes historias y su pretensión de ofrecer una moraleja las que le han granjeado el reconocimiento. La trinidad sexo, poder y vicio son los estilemas que definen su idiosincrasia como videoartista. Aparte de su querencia por la presencia de jovencitos (o no) mirones, de viejos verdes, de clérigos de costumbres borgianas,^[134] Salieri unta el arquetipo de la mujer agredida físicamente, mancillada intelectualmente, protagonista de un sexo sufrido, a merced de la autoridad del varón, impedida de gozar su goce. Su visión es pesimista y machista. Si lo segundo es *trademark* de (casi) todo el X —aunque apunta más lejos que la mayoría—, su escasa esperanza en la bondad humana se traduce en polvos fríos, jugadas sórdidas en todos los sentidos del término y humillaciones más allá del sadismo al uso, e incluso ofrece margen de actuación a varones instalados en la tercera edad —una muy singular «nivelación» social, típica de Salieri, donde intiman señoras imponentes y adanes rugosos—. Todo ello ha dado pie al acuñado «neorrealismo sucio», noción que sustantiviza el reciente trabajo del director, en piezas como *Racconti immorali de Mario Salieri* (1995), *Concetta Licata 1, 2 y 3* (1994-1996), *Stupri gallery* (1996) o *CKP* (1996). Nuestra particular selección acoge *Discesa all'infemo* (1992), una recreación del «infierno» del deseo, preñado de sugerencias y refinamientos, levantado sobre la «educación» de una mujer (desaprovechada Zara Whites) para adquirir saber erótico. *Tutta una vita* (1992), mórbido melodrama histórico, conjunción del tiempo de amar y de morir. *Arabika* (1993), guarrindongo, viscosón tratamiento de la trata de blancas, ideal envoltorio para exponer un catálogo de féminas maltratadas por lascivos esbirros, jeques felones o moritos de a pie. *Adolescenza perversa* (1993) una bien cincelada historia que aglutina sexo mendaz y diálogos poetizantes a partir de la instrucción sentimental de un mastuerzo burgués que de criatura pajillera pasa a adulto follador full time, con intermedio de fraternidad proletaria. Su propósito es dejar en cada plano su tarjeta de visita. Un filme como *Arabika* compendia los ingredientes de su cosmos: el color azul como tono dominante; una dramaturgia reiterada (planos inclinados, encuadres forzados, grandes focales que deforman los cuerpos en los primeros planos...); una iluminación avalada por claroscuros (y no sólo cuando llena la pantalla de cirios, escenifica polvos a la luz de las candelas o utiliza el blanco y negro); una variación dentro de su monotonía de tomas (lástima que la profundidad de campo que permite dos escenas sexuales simultáneas en *Discesa all'infemo* sea una *rara avis*); la fijación por el sexo oral y el voyeurismo (rectores de su cine) y la sodomía, obligado peaje. Sin embargo, a fuerza de rodar, Salieri ha caído en la rutina de su firma, ha diluido lo más arriesgado de sus propuestas en la repetición... Se ha hecho la fama y ya no se mueve de la cama.

Rocco Siffredi (Ortona, 1964), alias de Rocco Daryl Tano, es el wonder boy del porno. Atlético, de gallarda planta y duro como una roca,^[135] todos los directores se lo disputan y (casi) todas las actrices se lo rifan. No en vano Raven decidió que fuera él quien tuviera el honor de desvirgarla analmente en *Melange* (Alex Perry, 1991). A los 20 años conoce a su idolatrado Gabriel Pontello, verdadera escuela de los profesionales italianos, quien le introduce en el circuito del porno.^[136]

Se deja ver en la caspa «siciliana» de Mario Salieri (la rupestre tetralogía fotonovelera *Vortex*, 1985) y pelando la pava con las divas del período (Cicciolina, Marina Frajese, Moana Pozzi...) en el *cine kleenex* pergeñado por Riccardo Schicchi, Richard Bennett, Martin White o Double Gi, amén de, en Alemania, concurrir a los saraos de Moli, Sascha Alexander o Teresa Orłowski, sin olvidarse en Francia de frecuentar a Michel Ricaud. Tras un par de participaciones en producciones yanquis localizadas en Europa se le reclama con prontitud para rodar en Estados Unidos. Cineastas como John Leslie, John Stagliano, Henri Pachard o Andrew Blake figuran en su cartera. Situado en la cresta de la ola, puede escoger entre las ofertas y sólo labora con la élite. Al requerir nuevos estímulos para dar escape a sus fantasías sexuales más secretas se ubica detrás (y también delante) de la cámara. En 1993 funda su propia empresa: Rocco Siffredi Productions. Su debut cristaliza en *Rocco, storie vere 1 y 2* (1993), al lado de la húngara Rosa Caracciolo, la pija Jane de *Tarzan X* (*Tarzan X: Shame of Jane*, Joe D'Amato, 1994), su autobiografía semioficial. Su fórmula radica en adoptar un realismo total, como en las propuestas amateurs, pero exenta de sus rudimentarias técnicas, conservando y mimando el verismo como *leitmotiv*. Su concepción del *hard core* parte de una orientación semidocumental que hace del neorrealismo pornográfico su marchamo de identidad... nada que ver con el *hard* era patentado por Alain Payet. Lo pone de manifiesto en *Rocco e le calde ragazze di Praga* (1996), *Private Fantasy 1 y 2* (1998), *Rocco Rock and Roll 1 y 2* (1998) y en *Rocco nunca muere* (*Rocco Never Dies*, 1998), una ópera de sexo y violencia, un enérgico filme de acción *high tech*, todo un viaje vertical y baudeleriano sobre la irreversibilidad del conocimiento y lo vivido. «El sexo no se puede interpretar. [...] Desde el momento en que tú diriges, te conviertes en una persona dotada de una segunda oportunidad para sentir y, si eres muy sensible, captas enseguida si dos personas están fingiendo. Yo como actor he trabajado mucho interpretando, pero como director no me gusta».^[137] La extrema agresividad que despiden sus filmes, la apoteosis de testosterona, la imagen ciertamente degradante de la mujer, brutalizada por sus impetuosos designios, son algunas de las acusaciones que atizan la polémica de su cine. Y hay más, como achacarle que sus películas son malsanas, aunque él se defiende: «Hacer películas desprovistas de erotismo en que las chicas son forzadas... eso sí es malsano [...] Lo malsano reside más en la actitud que en los actos [...] La violencia es, sencillamente, la forma en que yo vivo mí

sexualidad, y son muchas las mujeres que lo comprenden, ya que son ellas las que me confiesan que lo que hacen conmigo no lo harían con nadie más... ni actor ni realizador». [138]

Silvio Bandinelli es un video regista cuarentón, florentino de elegante planta, proveniente de la publicidad, lo cual no garantiza *per se* la exquisitez. Sus trabajos con destino alimenticio como Frank Simon lo atestiguan: ora en su más baja estofa, los entregados a cuenta de Maurizio Paradiso (véase *Maurizia connection*, 1994, y *Il segreto di Maurizia*, 1994); ora en su más alta gama, los vídeos a favor de Luisa Cavinato, alias de Eva Orlowsky (véase *L'autostoppista*, 1994, *La camionista*, 1993, o *La motociclista*, 1994). Sin embargo, *Masquerade* (1992) deja entrever un gusto estético, una cierta erótica de la sexualidad, una saboreable densidad plástica para la creación de climas que explota en *Seducida por el lujo* (*Cuore di pietra*, 1997), un melodrama apoyado en el meticuloso trabajo de realización (véase el plano que abre el filme o el *travelling* del cementerio) y en el compromiso ético: el filme expone la metamorfosis de Selen, de vagabunda a millonaria, su ideario de antes pobre que puta; no obstante, contiene moraleja final: al acceder al seno de los privilegiados renegando de su identidad pasada, se convierte en peor que ellos. El punto álgido de su obra recae en *La mamma* (1998), que se ocupa de la desnuclearización familiar y desintegración social en su exploración de los vicios privados y las virtudes públicas de una prominente familia fascista, ardid del que se vale Bandinelli para enhebrar su (característico) discurso en pro de la libertad de cuerpos y almas, denunciador de las indignidades de los falsos puritanos, en un marco sombrío que mira al sexo como algo más que geométricas permutaciones.

4. ESPAÑA. JEREZ Y GAMBAS

A) De cuando se rodaba en celuloide

Antes de la insidiosa letra X, que limita unas imágenes excluidas de las castas pantallas hispanas hasta 1984, su antecedente más directo que no ilustre fue el celeberrimo *label S*. Su vigencia cubre el período de vacas gordas cuantitativamente considerado del cine español, entre 1977 y 1983, cuando Pilar Miró lo suprimió por decreto. La solución consistió en recurrir a la antigua y contrastada práctica de la doble versión, a la espera de la apertura de las primeras salas X. Fecha señalada: el 5

de marzo de 1984, al amparo de la Ley 1/1981, de 24 de febrero, cuya regulación determina el Real Decreto sobre películas y salas X y de arte y ensayo aprobado el 27 de abril de 1983. Hay, empero, precursores como *Trampa para una call girl/Porno Girls* (1977) y *Porno Girls 2* (1977), ambas de Georges Lewis (alias del andorrano Jordi Gigó), con Mirna Vel y Lynn Endersson.^[139]

Histórica y legalmente, el X hispano ostenta la paternidad de Jess Franco. No podía ser de otro modo. ¿Los títulos? *Lilian, la virgen pervertida* (un filme S de origen que el propio Franco «actualizó» con anodinos insertos, protagonizados ubicuamente por Lina Romay), estrenado con prontitud (el 17 de setiembre de 1984 en Barcelona); y *Una rajita para dos* (1982), de Lulú Laverne, de hecho, Jess Franco, que puede considerarse de propio como el primer porno español (tanto por su específico rodaje como por su categoría administrativa), es decir, nada de insertos *a posteriori*, cuya primera exhibición tuvo lugar en Barcelona el 10 de diciembre de 1984. No obstante, su simiente reposa en películas que se apuntan a la doble versión: blandiporno para ojos hispanos, sexo explícito para la venta al exterior. A título divulgativo, espurgamos algunas flores del ramo: *Apocalipsis sexual*, estrenado en Francia como *Je suis une petite cochonne, Bacanales romanas*, con una pluriempleada Ajita Wilson; *Las calientes orgías de una virgen* (Pol Marsal, alias de Antonio Verdaguer, 1982), que cuenta al efecto con dos profesionales importadas: la norteamericana Rachel Ashley y la francesa Cathy Grénier, amén de Jordi Batalla, uno de los pocos garañones indígenas (único protagonista masculino, por ejemplo, del vídeo *Orgía sádica*, de J. White, alias José Blanco, 1983); o *Sueca bisexual necesita seminal*.^[139a] La lista de dobles versiones se enriquece con la constelación de películas de la fábrica Balcázar, en concubinato financiero con Francia y Suiza (Erwin C. Dietrich mayoritariamente, que aporta intérpretes y técnicos como los hermanos Peter y Walter Baumgartner, en la fotografía y la música, respectivamente). Véase *Ibiza al desnudo* (Charles Parrish, 1981), *Las calientes suecas de Ibiza, Sin bragas y a lo loco* (hay edición videográfica de su versión dura, *Caliente amor de verano* (*Hot summer love*), entre otros, donde se constata que la mayoría de hardeurs/euses lucen pasaporte francés: Gabriel Pontello, Alban Ceray, Piotr Stanislas (aunque polaco de origen), Isabelle Brel, Carole Pierac, Dom Pat, Françoise Perrot, Olinka Hardiman, etc.^[139b]

Es una teoría admitida que el porno español llegó tarde y con mal pie. Tarde, pues si en Francia despuntó en 1975, en Estados Unidos en 1972, aquí debemos esperar a 1984. Su desaparición, al menos en soporte cinematográfico, es un hecho irrefutable, quedando en la recámara (cada vez con más plomo y menos pólvora) el rodaje en vídeo usufructuado en primer término por José M^a Ponce,^[140] luego retomado por otros voluntariosos pigmaliones. En estas depauperadas condiciones, su subsistencia cabe calificarla de milagro, al cual han contribuido en primera instancia (hasta 1987) especialmente dos personas: Ismael González y, sobre todo, Jess Franco. ¿En qué condiciones? Los rodajes son espídicos y baratos, la jornada laboral exhaustiva, se

aprovechan al máximo las condiciones naturales del lugar para incorporar unos fugaces exteriores que desengrasen la adrenalina sexual (eso cuando la trama no se circunscribe a interiores; tendencia hegemónica en las postrimerías): los planos de la luminosidad subtropical alicantina, de las playas y los lujosos (no siempre) inmuebles de *Una rajita para dos* y de *Lilian, la virgen pervertida*, las amadas panorámicas chez Franco, o los fugaces planos de Aranjuez o de la nevada que castiga la mansión donde los actantes follan con continuidad cronometrada en, respectivamente, *Mi sexo es pornografía pura* (1985) y *Sexos húmedos al sol* (1985), ambos de Ismael González, en la primera parapetado bajo el seudónimo de Joseph Costa. La filmación se efectúa con dos cámaras, lo que permite introducir una secuencia repetida bajo ángulos diferentes en las obras de Ismael González, y se agudiza el ingenio en la elección de los títulos: en *Mi sexo es pornografía pura chapeau* sólo se contabilizan tres personajes y uno de ellos es ¡mudo!; así se agilizan las contadas réplicas y hasta se ahorran jadeos. Aprisionemos, figuradamente, la personalidad de Ismael González. Nacido en 1939, gallego de Ourense (de Carballino, más exactamente) en ejercicio y polifacético (novelista, poeta, guionista, productor, distribuidor cinematográfico e importador videográfico). Ha realizado filmes sobre extraterrestres, blandipornos y porno duro. Lo mejor de su contribución son los títulos: a los citados, súmense *Escuela de grandes putas* (1985) y *Dulces coitos in blue* (1985), firmadas por Joseph Costa o Jones I. Costa, respectivamente, que la grafía no es muy clara. Declina la austeridad como lema y la garrulería como emblema. Sexo sin imaginación, afónicamente... mudo.

Como en todos los fregados donde se mete, Jess Franco no podía pisar el género y dejarlo ileso. Si alguien podía violar sus convenciones e imponer, gusten o no, sus propias ideas, debía ser él. «Cumpliendo la estricta reglamentación genérica, esto es, sin obviar los modos y las formas, actividades y actitudes que todo *hard core* demanda, el humor domina casi completamente la superficie de filmes como *Una rajita para dos* [...]. En otros, las ráfagas hilarantes, paródicas, se multiplican con esporádica frecuencia. De *El ojete de Lulú*, versión rectoverso de *El sexo que habla*, de Frédéric Lansac, donde el ano de la heroína le recrimina a ésta su abandono erótico [...], hasta los diálogos domésticos, hablando de “cosas de mujeres”, que entallan en su mano a mano Lina Romay y Mabel Escaño mientras atienden solícitas y bucalmente a sus *partenaires* en *Entre pitos anda el juego* (1985, porque en sus pornos se habla; insistimos, se articulan frases durante los coitos). [...] A Franco le interesa más la representación, el ritual, el gesto, que la carne mancillada, enrojecida. De ahí que el triunfo del S/M visual se ofrezca en sus ficciones eróticas, no en las pornográficas [...]. No en vano en su cine pornográfico elude el protagonismo de las prisiones femeninas. [...] La burla, el sarcasmo, la ironía son mecanismos correctores de un descreído, cachondo Jess Franco».^[141] Malhadadamente, por *Una rajita para dos*, donde la búsqueda de un microfilme permite a Franco parodiar diversas convenciones genéricas (del musical al espionaje); por un *El ojete de Lulú* (*Lulú*

Laveme, Jess Franco, 1985), donde conviven armoniosamente humor, intriga y una dirección aceptable; por la socarronería destilada en *Entre pitos anda el juego*, imperan la rutina, la banalidad y el pasotismo.

A falta de un X musculoso, se agudiza la sagacidad en el bautizo de títulos. Aparte de los mencionados conviene incluir: *El chupete de Lulú* (1985), *Un pito para tres* (1985), *Entre pitos anda el juego*, *El mirón y la exhibicionista* (1986), *Para las niñas, ¡leche calentita!* (1986), todos de Lulú Laverne/Candy Coster/Jess Franco, y *Polvos bélicos* (Manuel Mateos, 1986), tapado bajo el alias de Robert Mattius, que recluta lo más granado del X hispano (excluida la facción Franco por lo demás, citado por Mateos, mediante la reproducción mural de un póster de su filme *¿Cuánto cobra un espía?*, 1984), es decir, Francisco Catalá, Verónica Arecnavaleta y José Llamas, éste sí, miembro emérito de la *troupe* franquiana. En tan mustio panorama, los mimbres más sobresalientes delante de la cámara ya han sido aventados, esto es, Verónica Arecnavaleta y Lina Romay. De la primera, su pasaporte es todo un enigma. Su ascendencia oscila entre la nacionalidad uruguaya y las raíces vascuences. Es una presencia fija en los filmes de Ismael González, amparada bajo improbables seudónimos extranjerizantes; comparece en *Bragas húmedas* (Diego Figueroa, 1984), tunante vodevil erótico, en *Greta y sus reuniones sexuales* (Manuel Mateos, 1985), compartiendo verga con ¡Mabel Escaño!, y en variopintos menesteres secundarios en el cine español comercial. Su cuerpo no es una maravilla de modelación, pero imprime carácter a la hora de atender el tráfigo sexual, entregándose con encomio al cometido anal en *Polvos bélicos*. La segunda es Lina Romay, de nombre real Rosa María Almirall, nacida en Barcelona en 1954.^[142] No desdeña el *hard core* más comprometido (agasaja tres pollas al tiempo en *Las chuponas*, Lulú Laverne, 1986), mientras que su sentido del deber concita el aplauso del atento devorador de imágenes pornográficas. Musa de Jess Franco, toda arrojito, en ella se concretan los condicionantes (e imagen) del X español.

¿Sementales? Lo esmirriado de la cosecha es la nota dominante. Tan sólo saludar la buena salud de Francisco Catalá, oteado asimismo en un puñado de títulos convencionales, bregando en cometidos de característico, que calza un más que apañado calibre instrumental, pero rácana munición, visto en las películas de Ismael González y (casi) el único garañón de servicio de *Bragas húmedas*. A su vez, el guaperas y nada más José Llamas, obituado en Londres en 1998, suele comparecer en los filmes de Jess Franco, junto a Robert Foster/Antonio Mayans, que jamás ejerce en expedientes explícitos, inseparable del director durante tantos años y títulos desde mediados de la década de los setenta (por su parte, Jordi Batalla, avanzadilla de la efímera escuela de *hardeurs* hispanos, no asoma su prepucio en estos lares).

B) La generación del vídeo

Como no podía ser menos, el (doble) cerrojazo del *hard core* cinematográfico español corresponde a Franco: *Phollastia* (1987) y *Falo Crest* (1987), firmadas como Betty Carter y Lennie Hayden, respectivamente. Después sobreviene el silencio (el 5 de octubre de 1990, Canal + emite en codificado *Educando a Jamie* [*Bringing Up Brat*, Paul Thomas, 1987], pese a las rayas, todo un hit). Sólo el porno casero o los soliviantados escarceos de aficionados han hecho acto de presencia. Y..., José María Ponce (Madrid, 1954), el hombre orquesta del vídeo porno español, realizador, periodista, editor de revistas y *alma mater* de las seis primeras ediciones del Festival Internacional de Cine Erótico de Barcelona, tal vez demasiadas cuerdas para un solo violín, que se empecinó en reactivar un género siempre en precario.^[143] Entre *Los vicios de María* (1992), a caballo entre el rayón aficionado y un amago de profesionalización, y *La venganza de Johnny* (1998) y *Perras callejeras 2* (1998), un dúplex ajardinado de humor psicalíptico, regodeo genérico y aviesas angulaciones de cámara, Ponce ha ido aprendiendo sobre la marcha, a medida que rodaba. Con *Cambio de parejas* (1994), el patrón amateur expira por agotamiento, mientras que en *La seducción de Sherezade* (1994) procura promover un «vetetariado» a la española... con menguados recursos y nimios resultados. En Ponce predomina el voluntarismo sobre el acierto, la realidad vence a la ficción. El sexo fluctúa entre lo inhóspito y lo churrigueresco, entre lo zurcido y lo abducido. El cambio se materializa con *Venganza sexual* (1994), cuando a la tenue cortina argumental se añade una realización pintiparada y un empaque ornamental que desactiva el desaliño. Por su parte, *Club privado* (1994) es un pastoso *thriller* con policías y maleantes (hay una balacera, pobre pero honrada), pautado por juegucitos cromáticos, mas de sexo políticamente correcto (el preservativo es condición *sine qua non*), al que una pizca de delirio le vendría perlado.

Del estatuto de Ponce como oasis en el desierto pornográfico da cuenta que, en 1995, sólo se manufacturó una película... aunque en 1997 el goteo de títulos subió el listón a una veintena, elevándose la producción a la treintena larga, si somos generosos en la suma, en 1998. La producción española se diversifica entre las obras de corte profesional, de ficción total las menos, y las acogidas a la variable *pro am* — las más— (incluye los vídeos caseros o la filmación por profesionales de sesiones de casting o de cópulas sin más). Entre 1996 y 1997 se sustancia la entrada en producción de algunas compañías de distribución videográfica: Videogrups financia algunos títulos de José M.^a Ponce; Pablo Garrido, preboste de Fisgón Club, es el responsable crematístico de *El placer de la venganza* (1997) y *Viciosas por vocación* (1997), ambas de J. A. Hill jr., oséase José Antonio de la Loma jr. Asimismo, se intenta —con la desembozada apuesta de apuntalar el mercado— una línea de cierto riesgo y ambición, al impulsar una desahogada política de coproducciones internacionales: Papillon Films, en comandita con Finlandia y Holanda (véase *Rasputin, el grande*, Mikko Jylhá, alias de Heikki Mattinen, 1996, o *Tres rubias*, Mikko Jylhá, 1996) o International Film Grup, amancebada con Italia, de la mano

amiga de Joe D'Amato y Luca Damiano (véase *Torero*, Joe D'Amato, 1996; *Las noches de Lulú*, Luca Damiano/ Joe D'Amato, 1996; o *Salomé*, Luca Damiano, 1996). Un intento frustrado, absorbido por la implantación de una producción más barata (y rentable). Y es que en el (figurado) combate entre el lanzamiento de una serie A pornográfica (e incluso B) y la noción *pro am*, en el renacer industrial del vídeo español se alza vencedora esta última corriente. La empresa Interselección S.L. corta el bacalao con una serie de obras que solidifican todos los baremos del sexo: del casting puro y duro al amago de historia, de las tendencias más extremas a la primacía de modalidades específicas —el primer vídeo de señoras maduras, de travestís, de lesbianas, de sodomía ciento por ciento, de doble penetración al copo... —, siempre bajo la batuta de directores *maison* (con excepción de Narcís Bosch, todos los demás son seudónimos), que se pliegan a las venturosas directrices de los productores: la visibilidad en el registro de los embates sexuales como exclusiva exigencia, actividad de un retráctil costumbrismo, grado cero de escritura (con algún aislado otero cualitativo, al cuidado de Alex Romero, Sueños íntimos de 7 novicias [1998], de Jacobo Mas, *Violada y pervertida* [1999] o de Macías M. Pina, alias de un conocido periodista del sector, *Dos manos para fregar y un culo para gozar*, [1999]), para conjugar un sexo real(ista) en títulos como *Del colegio a la escuela de sexo* (Jacobo Mas, 1996), *Mujer madura la busca dura* (Narcís Bosch, 1998), *Secretarias de día, travestís de noche* (Narcís Bosch, 1998), *Desvirgué a la hija de mi vecino* (Narcís Bosch, 1998), *Follitur* (Narcís Bosch, 1999) o *Si me ve mi padre me mata* (Narcís Bosch y Paco López, 1999), entre un etcétera que entre 1996 y julio de 1999 cubre 40 películas. En 1999, se reflota la actividad productora de International Film Grup/Film Corporation 2000, a veces coaligada con Italia (al igual que determinados trabajos de la firma Interselección S.L.), moviéndose entre la facturación de gonos más o menos rasposos y el cultivo de impetuosas pero menesterosas ficciones, que comulgan con un prontuario caracteriológico afín al aventado para las propuestas de Interselección S.L. (si acaso mitigada su famélica impronta por mor de una mayor holgura crematística), en piezas como *Las grandes enculadas de Max* (Narcís Bosch, 1999), *Pornoturistas en la Costa Brava* (Narcís Bosch y Severino, 1999) o *Expediente Sex* (Dani Rodríguez, 1999). Asimismo, propicia el regreso de José M.^a Ponce con *Vivir follando* (2000), un educado comentario sobre el menudillo del mundillo del porno.

El resurgir del X ibérico se ve acompañado de una nueva generación de intérpretes. La presencia más recurrente es María Bianco (seudónimo de la madrileña M.^a Ascensión «Tillín» Cuadrado), cuya actividad marca el porno a la española... hasta la irrupción de María de Sánchez (ya retirada). Y a las (desaparecidas) «poncepioneras» Eva Costa, Sonia Vega o Tara, agréguese Sophie Evans (húngara de pasaporte), Sara Bernat, Alba del Monte, Eva Morales o la emergente (y neozelandesa) Tavalía Griffin. Y el selecto club de gañanes reiterados: Nacho Vidal, Toni Ribas, Max Cortés, José Santana y Olivier Sánchez (francés y ex de María de

Sánchez).

El trabajo de emergentes realizadores como Narcís Bosch no permite augurar un soleado porvenir. Si *Vampira* (Ángel Mora, 1998) y, sobre todo, *Gorex* (Ángel Mora, 1997) tantean salidas provechosas (con mejor tono la segunda) al muermo generalizado en su alianza de sexo y terror, un rayo de sol ilumina *Caspa Brothers. The Movie* (Narcís Bosch/Marco Aurelio Beviá, 1998), cuyo aire de comedia bárbara, humor (negro) destróyer y (re)confortante anticostumbrismo significan un (inesperado) punto de encuentro entre tradición y modernidad. De daños plenos y colaterales, en cambio, es acreedora *La Pandilla X*, una saga con tres tropezones que, con medios sobrados, diluye cualquier interés en paisajes andalusíes más que sobados y náuticos polvos a la bandera (*La Pandilla X. Málaga connexion*, Conrad Son, 1998). Húrguese como penitencia en la rupestre *La Pandilla X* en el Festival Erótico de Barcelona (Conrad Son, 1998) y en la petardona *La follera mayor* (Conrad Son, 1999).^[144] ¿El porvenir? A la espalda, como asegura Vittorio Gassman. Puede que follemos mal, apunta Jess Franco, pero merece la pena demostrarlo. Reivindicamos un porno osado, perverso, morboso y... español.

5. SUECIA Y HOLANDA. EL VERDE PAISAJE

A) Suecia, sin fiordos

Antes de acceder al emporio Private, que hegemoniza el fenómeno del porno en Suecia, al menos en el decenio de los noventa, cabe considerar —levemente— su condición de país pionero en la liberalización sexual. Sirvan estas líneas para homenajear a las deliciosas pioneras Maria Forsa y Maria Lynn, de tierno perfil adolescente, enjalbegando producciones como *Bel ami* (Bert Torn, 1974) o *Ardiente Bibi, dulce quinceañera* (*Bibi*, Joseph W. Sarno, 1974), pero, sobre todo, para celebrar un acontecimiento del X escandinavo: *Breaking Point* (Ron Silberman jr., alias de Bo A. Vibenius, 1974), un *thriller* caliente, de humor frío, que liga sexo y política, que (reconcilia el fantástico y el porno. Un discurso proseguido por Vibenius con menor envidia en *Thriller a Cruel Picture* (1976), firmado con el alias de Alex Fridolinski, que compagina diversos registros genéricos, del *thriller* al *spaghetti western*, protagonizado por una eboliana Christina Lindberg, retorcido ángel de venganza, una de las películas con más (y diferentes) montajes en su haber: se han contabilizado ¡18 versiones!

Érase una vez... Private. Todo comenzó en el desperezar de la década de los

sesenta. Berth Milton, un vendedor de automóviles, destinaba sus ratos de ocio a fotografiar chicas. Como la idea le resultaba atractiva, en 1962 optó por comercializar las fotos en una *sex shop* de su propiedad. Tres años más tarde, en olor de escándalo, da vía libre al magazine *Private*, todo lujo y color. Las ventas de 40.000 ejemplares aseguran su éxito, pero los roces con la censura se multiplican, pese al clima de tolerancia que se respira en Suecia. La batalla no es fácil, pero a medida que nuevas disposiciones legales ven la luz, menguan las restricciones. En 1991, aparece el primer número de la colección *Private Video Magazine*, realizado por Berth Milton, que, en cierto modo, es la plasmación de un sueño largamente acariciado y la materialización a gran escala del proyecto de las pelucitas en súper 8 mm filmadas con espíritu aficionado más que otra cosa en los años sesenta. Hoy, los vídeos de *Private*, en sus diferentes sellos, cumplen el canon de oro de la firma: sexo expeditivo y ventilado, contumacia en la doble penetración e inconfundible *blow job*. Sus postulantes, siempre risueñas, acometen sin complejos las performances más aguerridas. Hay realizadores de la casa que se amoldan al logo de la empresa (de Frank Thring a Steve Perry, pseudo del británico Lindsay Honey; de Paul Little, alias de Max Steiner, a Francois Clousot), pero el hombre *Private* por excelencia es el francés Pierre Woodman. Contempla el sueño del sexo burgués expresado en el marco del viaje de vacaciones a lo *Club Méditerranée* (de Bali a Egipto, de Australia a Rusia, de las Seychelles a Tailandia...). Su mirada es androcentrista, no étnica. Lo paradójico en Woodman es que su concepción del sexo, siempre troquelado, brilla más en interiores, a gusto en relatos de aventuras (véase su debut, *The Golden Triangle 1 y 2*, 1994, o *The Gigolo 1 y 2*, 1994) antes que en narraciones de elevación burguesa. Es, por lo demás, un descubridor de talentos como Tanya Russos, delicada y desvergonzada heroína de *The Gigolo 1 y 2* y de *Tatiana 1, 2 y 3* (1998), o Aliza, un exquisito bombón, protagonista de un único filme, el tríptico *The Tower*. Sea en títulos menores o en obras de largo aliento, reformulaciones porno de títulos comerciales (véase *The Tower*, con sus 20 chicas y 19 escenas variadas, donde viste el *plot* de *Acosada*, mejorándolo, nada difícil; o *Cape town*, 1996, paráfrasis de *El cabo del miedo*, [*Cape of Fear*, Martin Scorsese, 1991]), Woodman suministra un X burgués... con conciencia de clase.

B) Holanda, bajo el nivel del mar

No hay menorero seborreico, vizconde o viscosón, que no guarde una deuda de gratitud eterna con los Países Bajos, vivero de las series más acaloradas, protagonizadas por jovencuelas/os que son y han sido (con todo, debe recordarse que las chicas que aparecen en estas películas no son menores de edad, pues no hay que

confundir una marca con la edad real de las postulantes, aunque en más de un caso y de dos el pego lo dan, y bien). Su factótum es la empresa Video Art Holland, y su mascarón de proa la colección Seventeen, con las niñas más aparatosamente aparentes. Pero el porno holandés tiene un nombre propio, Lasse Braun (Roma, 1938), seudónimo del italiano Alberto Ferro, un (ex)abogado que al parecer tuvo que expatriarse de su país a causa de una acusación de incitación a la pornografía, aposentándose en Suecia hacia 1970. Los primeros trabajos de este declarado pornócrata son filmes en 8 y 16 mm a cargo de su sociedad AB Beta Film, radicada en Estocolmo, distribuidos clandestinamente, rodados en Alemania y Suecia, que procuraban romper con la tradición del cine porno más adocenado. También trabajó en Francia, Inglaterra, Estados Unidos y, en una única ocasión (*Un folie amore*, 1981), en Italia. No obstante, si debe retenerse su aportación es ante todo merced a dos títulos: *Penetration* (también conocida como *French Blue*, Falcon Stuart, 1973), su primer filme en 35 mm, y muy especialmente, *Sensations* (Lasse Braun, 1975). El primero es una crónica desmitificadora del rodaje de diversas escenas porno, aderezado con la inserción de algunos añejos cortos pertenecientes al período 1970-1972, donde comparecen sus usuales colaboradores del período, Brigitte Maier, Claudine Beccarie, Sylvia Bourdon, Willy Braque, Robert Leray o Braun *himself*. *Sensations* se organiza a partir del itinerario iniciático de ecos *hippies* de Brigitte Maier, toda una (militante) declaración de principios, acogida a la idea de la revolución sexual y política, que finaliza con la completa transmutación de la heroína, hasta el punto de desaparecer bajo los cuerpos de los participantes de una apoteósica *partouze*, en un acto de antropofagia amorosa. Responde fidedignamente al pensamiento de Alberto Ferro: «La pornografía es principalmente un problema político y cultural. No es una broma. Hacer porno es una expresión de libertad [...]. Nadie habla de sexo y se debe a que la Iglesia, todas las Iglesias nos controlan, haciéndonos creer que somos pecadores» (Jouffa y Crawley, 1989, pág. 218).^[145] Es un filme repleto de imágenes percutentes: de la Véronique Monet que se deja masturbar por la zarpa de acero de un émulo del capitán Garfio, al picnic picante, cual perversión de Fellini, donde Sylvia Bourdon y Claudine Beccarie padecen una sobredosis de pasteles por todo el cuerpo, sin excluir ningún orificio, de la imperial felación con que Brigitte Maier educa a un halagado amigo en el estudio fotográfico,^[146] hasta la recordable intervención de la gentil Tania Busselier, que tras engullir su vagina una braguita verde, ofrenda a un deleitoso varón (Jean-Claude Barboulin) una espumosa sesión de ducha dorada. Una real extravagancia... una obra maestra.^[147] Después la historia, como su trayectoria, es (muy) otra, declinante, salvo *American Desire* (1982), que consigue abocetar un agudo retrato del *background* (con)vivencial de una pareja (excelentes Richard Bolla y Verónica Hart), de sus capitulaciones matrimoniales y de sus deseos insatisfechos, como certifican sus ulteriores escarceos en Estados Unidos (de *Secret Mistress*, 1985, a *Master Sex*, 1995), que certifican la deriva del nombre de Lasse Braun hacia (sólo) una etiqueta comercial.

IX. Regreso al futuro

1. EL SIGLO DE LAS SIGLAS

Cuando apareció la televisión, más de un cenizo cantó la muerte del cine como evento próximo e irremediable. Los años han pasado, y aunque degradado a multiplex con mini-pantallas y sonido Dolby estéreo a todo volumen (así no se escucha el crujir de las palomitas), el celuloide sobrevive. El porno —ya está dicho— es otra historia y la irrupción del vídeo se hizo sentir como una auténtica revolución. Han cerrado la mayoría de las salas especializadas, y lo que era un espectáculo público ha devenido materia de privada fruición. Y no sólo eso, ahora el espectador dispone de un mando a distancia, y lo usa. Al parecer, el interés mayoritario se centra en el sexo y su gimnástica. Los diálogos son raudamente desplazados, no hay nada que contar. El espectador puede congelar la imagen o, haciéndola retroceder, alargar una escena hasta el infinito. Con la excusa del estudio pormenorizado de las retransmisiones deportivas, cada vez son más las opciones de marcha lenta —o rápida— ofrecidas por los magnetoscopios, y la técnica sigue avanzando, entregando al usuario más posibilidades de intervención y de seleccionar qué quiere ver y cómo verlo. Las cámaras digitales, prácticas y diminutas, favorecen que cualquiera se tome por director; de ahí que advenedizos de todo pelaje se conviertan en productores de baratijas eróticas al mal tuntún. El último salto tecnológico nos llega con el DVD (Digital Versátil Disc), que utiliza como soporte discos compactos parecidos a los CD-Rom y permite todavía más manipulaciones que —estamos convencidos— el porno no desaprovechará. Independientemente de la opción de elegir entre la versión original y varios doblajes o subtitulados, un menú inicial permite acceder en cuestión de segundos a cualquier segmento. El congelado de la imagen es perfecto, como también la cámara lenta o rápida, agregándose la posibilidad de programar las escenas en el orden deseado, no en el del director. Por poder, incluso puede variarse el punto de vista, a condición de que al rodar se empleen varias cámaras. ¿Puede irse aún más allá? Tal vez no dentro de las coordenadas «cinematográficas», indiscutiblemente sí saltando a la realidad virtual de la informática... y seguiremos mirando un televisor, pero con más opciones de intervención. Son ya una miríada los juegos donde podemos dominar el crescendo de un *striptease*. Decidir si la actuante

se desprende de las medias, los zapatos o si encara un coito, un anal, una felación... Incluso desde el teclado (o el casco) cabe dirigir la cámara y, por lo tanto, mirar lo que se quiere y no lo que nos proponen. La informática resulta un campo limitado tan sólo por la potencia del ordenador, su capacidad de procesamiento, e incluso este escollo se sortea vía Internet, otro universo virtual —y bien real— donde la oferta pornográfica llega a solapar el resto de contenidos. Se puede ser interactivo y «conversar» con los actantes dentro de su soledad (lo virtual es lo virtuoso). ¿Más lejos? Corre por ahí —como mínimo— un «Orgasmatrón» en estado experimental, que acopla un visor en los ojos y sensores en distintos puntos sensibles del cuerpo, permitiendo (en el mañana, al parecer todavía no está suficientemente perfeccionado) sentir la realidad virtual, tanto en vivo y en directo entre dos internautas conectados (a la línea telefónica) como accediendo a programas que faciliten —sensores de por medio, no lo olvidemos— la penetración de la actriz (¿fantasma?) visualizada. ¿Triunfo o miseria? ¿Estamos cada vez más solos y solas? Nos asusta semejante futuro, cierto, pero es innegable que ya está en el umbral.

2. ODRES NUEVOS, VINOS VIEJOS

A riesgo de caer en los forros del discurso más conservador, también nosotros, tras estos años de libertad en la producción, nos planteamos no tanto si hemos caído en el libertinaje como que el usufructo de esta libertad nos ha deparado «atrevidas» mediocridades, con pocos ejemplos de madurez (tras más de veinte años ya va siendo hora) en las propuestas.

El cine francés cumplimenta apabullantes análisis, penetrantes comportamientos individuales, arrebatadas situaciones de pareja, entre el comezón pasional y la obsesión, entre la posesión y el dulce nombre del amor, aunque en ocasiones no se libra de una manía muy nacional de intelectualizar todo lo natural/cotidiano (véase *Romance X* o *Post coitum, animal triste* [*Post coitum, animal triste*, Brigitte Roüan, 1997]). Así, la remarcable *Loulou* (*Loulou*, Maurice Pialat, 1980), amarga y romántica —por desesperada— crónica del mal (de) vivir, de la marginalidad cotidiana de un dúo de outsiders a los que ni el sexo salva de su degradación; *Félicité* (Christine Pascal, 1979), negra radiografía terapéutica de las frustraciones y fantasmas de una mujer (la propia directora), casi un ejercicio de funambulismo donde la pantalla actúa como diván, para librarse a un *striptease* moral y de cuerpo con total obscenidad y una desafiante sinceridad; la misma, así como un ilimitado exhibicionismo y una pretendida catarsis, planea en *Tapage nocturne* (Catherine Breillat, 1979), servido por la malograda Dominique Laffin, en su rol de una cineasta prisionera de sus lazos (sumisión) amorosos, tan sexualmente stajanovista (ejemplo

de insaciable donjuanismo femenino) como intelectual cultivadora de la paradoja como método de explorar sus contradicciones; *La pirate* (Jacques Doillon, 1982) retiene a cinco seres a la deriva, pero sobre todo satisface la complicada relación que une a una mujer (Jane Birkin) que ama a un hombre (Andrew Birkin) y se ve incapaz de abandonarlo pese a la irresistible atracción que experimenta por otra mujer (Maruscka Detmers). El dilema ausencia-presencia valida la relación: la imposibilidad de elección. La pasión como sufrimiento, el amor como destrucción, como exclusión, lejos de la utopía de los setenta. La herencia de las imágenes de *Las joyas de la familia*, *Lunas de hiel* o *Una llama en mi corazón*, en su forma de encarar la sexualidad más rica y plena, el análisis del mundo de la pareja, los resortes (y rescoldos) de la pasión, el examen del demonio de los celos, la pertinente interrogación de los límites del deseo, tiene escasa prolongación en las ficciones de los noventa. Haberlas, empero, haylas. Obras como *Adultère, mode d'emploi* (Christine Pascal, 1997), que expone con crudeza la violencia del deseo, la urgencia de unos sentimientos terribles pero no ásperos, los enfrentamientos verbales y el difícil acuerdo sexual; *Post coitum, animal triste*, centrada en la tranquila existencia de una mujer de cuarenta años, su cambio de rumbo vital por la irrupción del amor, que primero diseña la exaltación amorosa, luego examina los destrozos de la pasión, en un registro tónico que no exige la ferocidad del humor negro y la constatación de la fragilidad de los personajes; o *Romance X*, que traza el decálogo moral de Marie, cuyo objetivo es escapar de sí misma a través del goce (de nuevo, la ambivalencia infernal, la imagen de la mujer de cuerpo dividido, cabeza y vagina, animal y espíritu, como en *Bella de día*), cuyo recorrido le sirve a la directora, ocupada en filmar el imaginario de los cuerpos de sus personajes y la manera en que se golpean contra la vida, para preconizar su fobia al sentimentalismo, inventado para someter a las mujeres, despojarlas de ellas mismas y de su conquista del placer. En todos los casos; en su revisión de los conceptos de deseo y placer, de amor y sexo, en su frontal abordaje de los sueños íntimos (y, por qué no, húmedos) que interesan a la mujer, entroncan con la *démarche* alumbrada por filmes tan osados, enérgicos, como *Félicité* o *Tapage nocturne*. Y (siempre) son las mujeres/directoras las que dan la cara. (En particular la obra de Catherine Breillat, persistente, penetrante retrato de la sexualidad femenina, ora *Tapage nocturne*, de belleza lunar, ora *Sale comme un ange* (1961), sobre el deseo carnal, su bestialidad, inserto en un universo blanco y negro). La mujer indaga en su propia sexualidad, rebate su rol de comparsa y se arroga la capacidad de dialogar con su propio cuerpo.

Pero no son sólo ellas las que dan cuenta de las inflexiones del eros, de los incendios pasionales, de la exasperación del amor, donde la moral queda de lado. En estos años de dimisión de libertades e imaginaciones, la presencia del erotismo como elemento de transgresión discurre en el cultivo de lo atípico, en el elogio de la divergencia. Una invitación al modo perversión, en cuanto atentado a las normas de la sexualidad «ordinaria» o en cuanto redefinición de los roles consuetudinarios. Un

discurso que hermana —aunque sea por los pelos— a cineastas como David Lynch o David Cronenberg, cuyo trabajo contiene esa renuncia al acorazado conformismo que le convierte en imprescindible. Imaginación, contestación y osadía: tres palabras que definen sus respectivas (y dispares) carreras.

En David Lynch, la inclinación por lo siniestro y lo morboso marca una obra amante de rasgar la capa de certezas (y corpezas) de la amodorrada vida cotidiana, que permite aflorar lo insano, lo sexualmente intranquilizados. Una labor cuya originalidad de alma y geografía proviene de la aleación de las formas del surrealismo europeo (Bretón, Buñuel, Dalí, Magritte) y de la cultura pop en su asalto a los mitos de la vida norteamericana. El mal acecha bajo el impoluto césped del jardín, en el lugar más anodino de la más convencional urbanización, en fin, en un pueblecito tan *naïf* como un lienzo de Norman Rockwell, como acaece en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), una impoluta, por astillada, operación de deconstrucción del *thriller*. La emoción de lo bello y la seducción de lo tenebroso. El hurgar en el desorden del paisaje mental, la identidad cuestionada, las pasiones enconadas, la obsesión sexual y fetichista galvanizan *Carretera perdida*, una prototípica historia de amor para nuestros tiempos de inseguridad, un filme sobre el carácter destructivo, la oscuridad de la mujer... en el que asoma la veta misógina del cineasta. La sexualidad como abismo y la inocencia perdida atraen y atormentan a Lynch. El sexo como (en)clave de traumas familiares, espacio de horror, pero también de euforia. Estamos en Lynchland, una suerte de Disneylandia perversa. La emergencia del lado oculto, la precisa topografía de ambientes lacunares, las conductas anómalas, la atmósfera viciada, propulsan la materialización de los deseos, de los sueños más recónditos que toman cuerpo, a modo de punzante desazón, en una obra que hace de lo bizarro un *leitmotiv*. Dos mujeres de inextricable subyugación lo refrendan: la enigmática Isabella Rossellini, puta de día, cantante de noche, de *Terciopelo azul*, y la Patricia Arquette, rubia y morena, pérfida y buena, de *Carretera perdida*, cuyas miradas derriten conciencias y abrasan almas. Que en ocasiones Lynch haya querido consensuar su fama (en la serie televisiva *Twin Peaks*, 1989-1991, que cuenta con Sheryl Lee como vidrioso sueño necrófilo y con Kyle MacLachlan como tecnócrata de mente turbia) o que haya transformado la hiel en sacarina (en *Corazón salvaje* [*Wild at Heart*, 1990], cuyos personajes encuentran el amor en el infierno), no invalida su estatuto como uno de los cineastas más venéreos y víricos del reciente cine norteamericano.^[148]

Categoría compartida *ex aequo* con el canadiense David Cronenberg, por cuanto ambos (y también el mejor Abel Ferrara) se apoyan en la fascinación por la turbiedad moral, en una atmósfera decididamente carnal, se interesan por los desdoblamientos de identidad y se preocupan por el desorden social, la violencia latente —y lacerante— enlazadas en climas ambiguos y densos. La sexualidad retorcida, la enfermedad (en su atracción por lo viscoso y las llagas), el horror psicossomático, se matrimonian en su cine. El cuerpo, sus mutaciones, su descomposición, las malformaciones

genéticas, dan carta de naturaleza a la noción de la «Nueva Carne» (esto es, la fusión inevitable entre carne y materia inorgánica, una particular visión de la interacción organismo humano-tecnología). En palabras del ginecólogo Mantle de *Inseparables* (Dead Ringers, 1988): «Debería haber concursos de belleza para el interior de los cuerpos». De *Vinieron de dentro de...* (*The Parasite Murders*, 1975) hasta *Crash*, pasando por la espeluznante *Videodrome* (*Videodrome*, 1982) o la pesadillesca *Inseparables*. Como sintetiza Antonio Weinrichter, Cronenberg crea «obras viscerales (de vísceras), virulentas (de virus), de un simbolismo visual extremado y a veces muy desagradable».^[149] La infección en Cronenberg crea un mundo donde alucinación y realidad comparten idéntico plano y estética.

La relación humana a través del sexo, la mejora de la libido a partir de la excitación proveniente del riesgo físico, de las colisiones automovilísticas, la sustitución de la normalidad y rutina maritales por otra forma de sexualidad tan provocadora como ineludiblemente peligrosa, la perversión (en el mejor sentido del término) del sexo, como comunión de flujos y pústulas, son algunos de los componentes que dinamizan *Crash*, magnífica versión de la impactante y genial novela homónima de J. G. Ballard, un filme donde la máquina y el hombre terminan por acoplarse en forma de acto sexual (uno de los tótems/fetiches de antiguo de Cronenberg). James Ballard (James Spader) y Catherine Ballard (Deborah Unger) solucionan su tedio conyugal a raíz de un accidente automovilístico, que relaciona a James primero con la doctora Helen Remington (Holly Hunter), luego con Vaughan (Elias Koteas), un extraño sujeto que lidera un grupo de personas que experimentan una fascinante atracción por la muerte, los choques, el metal retorcido. Como señala atentamente Antonio Weinrichter, sus filmes describen «procesos de adicción o, más exactamente, procesos que llevan a sus protagonistas a vivir una progresiva disolución de la realidad y una (estruendosa) transformación física». Cronenberg es probablemente el cineasta que más y mejor ha recreado las tensiones del desarrollo tecnológico y cómo afectan al modo de vida contemporáneo. En su captura de la infracción, de la última transgresión, pone en escena, con una frialdad desasosegante entre la crueldad y el goce, congelando las emociones, las obsesiones de sus criaturas. Como los grandes creadores, sabe (que debe) posicionar al espectador frente al espejo de sus (admitidos o no) miedos, sus inconfesados placeres. Su obra, y *Crash* en particular, investiga esos límites, ese anhelado clímax sexual. ¿Una incursión al infierno de uno mismo o el viaje al paraíso soñado? No hay fronteras, siempre cabe una nueva opción. Tras el accidente final, recogido en un espléndido plano cenital muy ballardiano, con los personajes en una suerte de isla de cemento en el cruce de autopistas, James susurra: «quizá la próxima vez»... La punción carne y metal es estremecedoramente atractiva: ver la imagen inicial en que Catherine penetra en un hangar, desnuda uno de sus senos y lo aprieta contra el fuselaje de un avión, o la hiriente escena en que James hurga con sus dedos, lame, la cicatriz (vaginal) de la pierna ortopédica del cuerpo destrozado de Gabrielle (Rosanna Arquette) y su

consiguiente éxtasis. O el turbador —por turbio— escarceo sexual entre Catherine y Vaughan en el asiento trasero del vehículo en el túnel de lavado, una escena silente, de una rara abstracción en su concreción, contemplada con arrobamiento excitado por James. Un universo malsano donde la degradación y lo mórbido no son incompatibles con la belleza más restallante ni con la poesía visionaria; un viaje al lado más tenebroso de la conciencia, tachonado de estigmas quirúrgicos, de chapa desguazada, de aceites quemados y gasolina derramada, de efluvios de sangre, sudor y semen, confundiendo y fundiendo el orgasmo con el dolor de la carne desgarrada.

3. JALEOSAS ANDANADAS

Tras la algarabía erotizante de los setenta, constatamos la invasión pero a la vez gradual parcelación del sexo en las pantallas, reciclado como un elemento más —eso sí, de impacto— en la superficie de las ficciones comerciales. Excepción hecha de algunos francotiradores, nadie parece estar interesado en desarrollarlo más allá de la anécdota, tan atrevida como se quiera, incluso capaz de escandalizar a los más paletos, pero que nos recuerda demasiado aquella época de miserias en que los desnudos debían estar justificados por el guión, y los guiones se redactaban en consecuencia. Y es que, aunque les pese a muchos, no se debe confundir la calidad con la cantidad, y reflexiones e imágenes como las de Tanner, Breillat, Bellocchio y otros no hacen más que refrendar tanto su condición de oasis sahariano como el fracaso de las optimistas expectativas promovidas a finales de los setenta. Imágenes, operaciones que entablan una batalla por ampliar el campo de lo decible (por mostrarlo todo), por sacar el sexo de la X, por otorgarle a la pornografía el derecho a invadir el resto de la vida, sin echar en saco roto (¡ay!) que las imágenes pornográficas no circulan fuera de su gueto. Hoy, los filmes porno incitan al onanismo cuando deberían enseñarnos a conocer la parte de nosotros que más nos han prohibido. Precisamente en 1978 Gérard Lenne le exigía al cine un esfuerzo para ser auténticamente erótico. Imágenes, rostros, películas, tabúes infringidos o cuerpos incandescentes no han faltado, pero conseguirlo veintidós años después sigue siendo un objetivo pendiente y un reto que ha dejado muchos cadáveres de carne y sexo tristes en un camino que parece tentar a cada vez menos y más marginales. ¿O marginados? Ante semejante situación, siguiendo los pasos de Ado Kyrou («sueño en lo que podría ser un verdadero cine erótico»), no nos queda más remedio que esperar y dejar volar nuestra imaginación. El sueño dista mucho de concretarse en nada tangible. Y es que las excepciones, por muchas que sean, siempre confirman la norma...

Filmografía esencial

1926. *La reina Kelly* (The Queen Kelly).

Dir. Erich Von Stroheim. Int.: Gloria Swanson, Walter Byron, Seena Owen.

1930. *El ángel azul* (Der blaue Engel).

Dir. Josef Von Sternberg. Int.: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron.

1932. *Éxtasis* (Ekstasis/Eum spiera).

Dir. Gustav Machaty. Int.: Hedy Lamarr, Aribert Mog, Zomin Regoz.

1944. *Perdición* (Double Indemnity).

Dir. Billy Wilder. Int.: Barbara Stanwyck, Fred MacMurray, Edward G. Robinson.

1946. *Encadenados* (Notorious).

Dir. Alfred Hitchcock. Int.: Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains.

1946. *Gilda* (Gilda).

Dir. Charles Vidor. Int.: Glenn Ford, Rita Hayworth, George Macready.

1946. *Duelo al sol* (Duel in the Sun).

Dir. King Vidor. Int.: Gregory Peck, Jennifer Jones, Joseph Cotten.

1952. *La femme du portrait*.

Dir. Anónimo. Int.: Desconocidos.

1955. *La tentación vive arriba* (The Seven Years Itch).

Dir. Billy Wilder. Int.: Marilyn Monroe, Tom Ewell, Evelyn Keyes.

1958. *De entre los muertos* (Vertigo).

Dir. Alfred Hitchcock. Int.: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes.

1959. *La dolce vita* (La dolce vita).

Dir. Federico Fellini. Int.: Anita Ekberg, Marcello Mastroianni, Anouk Aimée.

1960. *Las novias de Drácula* (The Brides of Dracula).

Dir. Terence Fisher. Int.: Peter Cushing, Yvonne Monlaur, Freda Jackson.

1961. *Diferente*.

Dir. Luis María Delgado. Int.: Alfredo Alaria, Manuel Monroy, Sandra LeBrocq.

1962. *House of Bare Mountain*.

Dir. Robert L. Frost. Int.: Bob Cresse, Laura Edén, Angela Webster.

1962. *Le cri de la chair*.

Dir. José Bénazéraf. Int.: Michel Lemoine, Sylvia Sorrente, Sophie Grimaldi.

1963. *La frusta e il corpo*.

Dir. Mario Bava. Int.: Daliah Lavi, Christopher Lee, Harriet White.

1965. *Simón del desierto* (Simón del desierto)

Dir. Luis Buñuel. Int.: Claudio Brook, Silvia Piñal, Hortensia Santovena.

1966. *Bella de día* (Belle de jour).

Dir. Luis Buñuel. Int.: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli.

1967. *Okasareta byakuü Viola ted Angels*.

Dir. Koji Wakamatsu. Int.: Juro Kara, Miki Ohayashi, Reiko Koyanagi.

1968. *Vixen*.

Dir. Russ Meyer. Int.: Erica Gavin, Harrison Pages, Garth Pilsbury.

1968. *Carne* (Carne).

Dir. Armando Bo. Int.: Isabel Sarli, Victor Bo, Juan Carlos Altavista.

1971. *El doctor Jekyll y su hermana Hyde* (Dr. Jekyll and Sister Hyde).

Dir. Roy Ward Baker. Int.: Ralph Bates, Martine Beswick, Gerard Sim.

1972. *El último tango en París* (Ultimo tango a Parigi).

Dir. Bernardo Bertolucci. Int.: Marlon Brando, Maria Schneider, Jean-Pierre Léaud.

1973. *El diablo en la señorita Jones* (The Devil in Miss Jones).
Dir. Gerard Damiano. Int.: Georgina Spelvin, Harry Reems, Marc Stevens.
1973. *Tras la puerta verde* (Behind the Green Door).
Dir. Jim y Artie Mitchell. Int.: Marilyn Chambers, Johnny Keyes, Georges S. McDonald.
1973. *La gran comilona* (La grande bouffe).
Dir. Marco Ferreri. Int.: Michel Piccoli, Ugo Tognazzi, Andrea Ferreol.
1973. *Tamaño natural* (Grandeur nature).
Dir. Luís García Berlanga. Int.: Michel Piccoli, Rada Rassimov, Amparo Soler Leal.
1973. *Malicia* (Malizia).
Dir. Salvatore Samperi. Int.: Laura Antonelli, Alessandro Momo, Tina Aumont.
1974. *Las joyas de la familia* (Les bijoux de famille).
Dir. Jean-Claude Laureux. Int.: Frangoise Brion, Corinne O'Brian, Michel Fortin.
1975. *Saló o los 120 días de Sodoma* (Saló o le 120 giornate di Sodoma).
Dir. Pier Paolo Pasolini. Int.: Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Aldo Valletti.
1975. *La bestia* (La b te).
Dir. Walerian Borowczyk. Int.: Sirpa La e, Lisbeth Hummel, Elisabeth Kaza.
1975. *Supervixens* (Supervixens).
Dir. Russ Meyer. Int.: Shari Eubank, Charles Napier, Uschi Digart.
1975. *Paraíso porno* (The Opening of Misty Beethoven).
Dir. Henri Paris/Radley Metzger. Int.: Constance Money, Jamie Gillis, Gloria Leonard.
1975. *Sensations*.
Dir. Lasse Braun/Alberto Ferro. Int.: Brigitte Maier, Fr d rique Barrale, Tania Busselier.
1976. *Maitresse* (MaTresse).
Dir. Barbet Schroeder. Int.: Bulle Ogier, Gérard Depardieu, André Royer.

1976. *El imperio de los sentidos* (Ai no corrida).
Dir. Nagisa Oshima. Int.: Tatsuya Fuji, Aio Nakajima, Meika Seri.
1976. *A través del espejo* (Through the Looking-glass).
Dir. Joñas Middleton. Int.: Catherine Burgess, Jamie Gillis, Terri Hall.
1977. *El abismo de los sentidos* (Abe Sada).
Dir. Noboru Tanaka. Int.: Junko Miyashita, Hideaki Ezumi, Yoshie Kitsuda.
1978. *Bilbao*.
Dir. Bigas Luna. Int.: Angel Jové, María Martín, Isabel Pisano.
1980. *Atlantic City* (Atlantic City).
Dir. Louis Malle. Int.: Burt Lancaster, Susan Sarandon, Kate Reíd.
- 1981, *Fuego en el cuerpo* (Body Heat).
Dir. Lawrence Kasdan. Int.: William Hurt, Kathleen Turner, Richard Crenna.
1981. *El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Rings Twice).
Dir. Bob Rafelson. Int.: Jack Nicholson, Jessica Lange, John Colicos.
1981. *Macumba sexual*.
Dir. Jess Franco. Int.: Ajita Wilson, Lina Romay, Antonio Mayans.
1981. *Hakujitsumu/Daydream*.
Dir. Tetsuji Takechi. Int.: Kei Sato, Kyoko Aizome, Takemi Katsushika.
1983. *La llave secreta* (La chiave).
Dir. Tinto Brass. Int.: Stefania Sandrelli, Frank Finlay, Franco Branciaroli.
1985. *Cora/Morbosamente vostra*.
Dir. Andrea Bianchi. Int.: Karin Schubert, Bruno Romagnoli, Giancarlo Bussman.
1986. *Los polvos del infierno* (The Devil in Miss Jones 3: A New Beginning).
Dir. Greg Dark. Int.: Lois Ayres, Vanessa del Rio, Jack Baker.
1987. *Una llama en mi corazón* (Une flamme dans mon coeur).
Dir. Alain Tanner. Int.: Myriam Mezières, Benoît Régent, Aziz Kabouche.
1989. *Si te dicen que caí*.

Dir. Vicente Aranda. Int.: Victoria Abril, Jorge Sanz, Antonio Banderas.

1991. *Amantes*.

Dir. Vicente Aranda. Int.: Victoria Abril, Jorge Sanz, Maribel Verdú.

1991. *The Curse of the Catwoman*.

Dir. John Leslie. Int.: Selena Steele, Raven, Zarah Whites.

1991. *Réves de cut'r*.

Dir. Francis Leroy. Int.: Zarah Whites, Carole Trédille, Christophe Clark.

1992. *Lunas de hiel* (Bitter Moon).

Dir. Roman Polanski. Int.: Peter Coyote, Kristin Scott Thomas, Emmanuelle Seigner.

1997. *Crash* (Crash).

Dir. David Cronenberg. Int.: James Spader, Deborah Unger, Holly Hunter.

Bibliografía básica

- AGUILAR, Carlos, *Jess Franco. El sexo del horror*, Glittering Images, Florencia, 1999.
- AGUILAR, Carlos, *Guía del Vídeo-Cine*, Madrid, Ediciones Cátedra, 7ª edición ampliada, 2000.
- ANGER, Kenneth, *Hollywood Babilonia I y II*, Barcelona, Tusquets Editores, 1985.
- BALBO, Lucas, BLUMENSTOCK, Peter y KESSLER, Christian, *Obsession. The Films of Jess Franco*, Berlín, Graf Hauben & Frank Trebbin, 1993.
- BARROSO, Miguel Ángel, *Detrás de la puerta X*, Madrid, JMB and X Press, 1998.
- BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón, *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993.
- BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón, *Expediente «S». Softcore, sexploitation, cine «S»*, Barcelona, Futura Ediciones, 1996.
- BLACK, Gregory D., *Hollywood censurado*, Madrid, Cambridge University Press, 1998.
- BLACK, Gregory D., *La cruzada contra el cine (1940-1975)*, Madrid, Cambridge University Press, 1999.
- BOUYXOU, Jean-Pierre,
- a) voz «Vulve», en *Une encyclopédie du nu au cinéma*, volumen coordinado por Alain Bergala, Jacques Déniel y Patrick Leboutte, Dunkerque, Éditions Yellow Now, Studio 43-MJC/ Terre Neuve, 1994.
 - b) voz «Burlesque Pictures. Sexploitation Movies 1» en *Une encyclopédie du nu au cinéma...*
 - c) voz «Hygiene Pictures. Sexploitation Movies 2», en *Une encyclopédie du nu au cinéma...*
 - d) voz «Maturiste (films). Sexploitation Movies 4», en *Une encyclopédie du nu au cinéma...*

au cinéma...

e) voz «Skinflicks. Sexploitation movies 6», en *Une encyclopédie du nu au cinéma...*

BRUSCHINI, Antonio y TENTORI, Antonio, *Malizie perverse. II Cinema Erotico italiano*, Bologna, Granata Press, 1993.

CALLEJA, Pedro, *Meyerama: las películas y las supermujeres de Russ Meyer*, Valencia, Midons Editorial, 1995.

CARRIÈRE, Jean-Claude, *La película que no se ve*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997.

COMPANY, Juan Miguel, *El aprendizaje del tiempo*, Valencia, Ediciones Episteme, 1995.

ESCOPICO, Casto, *Sólo para adultos. Historia del cine X*, Valencia, Editorial La Máscara, 1996.

ESCOPICO, Casto, *Las otras diosas. Mitos eróticos de serie B*, Valencia, Midons Editorial, 1998.

EYLES, Allen, ADKINSON, Robert y FRY, Nicholas (Comp.), *House of Horror. The Complete Story of Hammer Films*, Londres, Lorrimer Publishing, 1973 (edición revisada de 1994).

FLINT, David, *Babylon Blue. An Illustrated History of Adult Cinema*, Londres, Creation books, 1998.

FRASIER, David K., *Russ Meyer. The Life and Films*, Londres, McFarland y Jefferson, 1990.

FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan, *La tentación vive arriba*, Amantes, Barcelona, Dirigido Por, 1996.

FRIEDMAN, David F. (con de NERVI, Don), *A Youth in Babylon. Confessions of a Trash-film King*, Nueva York, Prometheus Books, 1990.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica española*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

GUARNER, José Luis, *El inquietante cine de Vicente Aranda*, Madrid, Imagfic, 1985.

GUBERN, Román, *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ediciones Península, 1981.

GUBERN, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid,

- Ediciones Akal, 1989.
- HADLEÍGH, Boze, *Las películas de gays y de lesbianas*, Barcelona, Odín Ediciones, 1996.
- HOSODA, Craig, *The Bare Facts*, Santa Clara, Bare Facts (comp.), 5.^a edición, 1994.
- JACKSON, Jean-Pierre, *Russ Meyer ou trente ans de cinéma érotique á Hollywood*, París, Éditions PAC, 1982.
- JOUFFA, François y CRAWLEY, Tony, *Entre deux censures. Le cinéma érotique de 1973 á 1976*, París, Éditions Ramsay, 1989.
- KOSZARSKI, Richard, *Erich von Stroheim y Hollywood*, Madrid, Editorial Verdoux, 1993.
- KROUGH, Daniel y MCCARTY, John, *The Amazing Herschell Gordon Lewis and his World of Exploitation Film*, Albany, FantaCo, 1983.
- KYROU, Ado, *Amour, erotisme et cinéma*, París, Éditions Le Terrain Vague, 1957 (edición actualizada en Eric Losfeld Éditeur, París, 1966).
- LASECCA, Frank, *Fantasías de noche*, Valencia, Midons Editorial, 1999.
- LATORRE, José M^a, *El cine Fantástico*, Barcelona, Publicaciones Fabregat, 1987.
- DI LAURO, Al y RABKIN, Gerard, *Dirty Movies. An Illustrated History of the Stag Film, 1915-1970*, Nueva York, Chelsea House Publishers, 1976.
- LENNE, Gérard, *Le sexe á l'écran*, París, Éditions Henri Veyrier, 1978.
- LENNE, Gérard, *Le sexe á Vécran dans les années 80*, París, Éditions Henri Veyrier, 1989.
- LO DUCA, Joseph Marie, *L'erotisme au cinéma*, 3 tomos (más un suplemento), París, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1957-1962 (edición revisada y actualizada en Pierre L'herminier éditions, París, 1979-1980).
- LOSILLA, Carlos, *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993.
- MATHIS, Paul-Hervé y ANGEL, Anna, *José Bénazéraf*, París, Eric Losfeld Éditeur, 1973.
- MCGILLIVRAY, David, *Doing Rude Things. The History of the British Sex Films 1957-1981*, Londres, Sun Tavern Field, 1992.
- METZ, Christian, «El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de lo

- verosímil?», en *Problemas del nuevo cine*, Varios Autores, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- MORROCCHI, Riccardo y PISELLI, Stéfano (comp.), *The Golden Age of Exotic Gals. Suftry Strippers and Fetish Models*, Florencia, Glittering Images, 1992.
- MORROCCHI, Riccardo y PISELLI, Stéfano (comp.), *Bizarre Sinema! Sexploitation Filmmakers*, Florencia, Glittering Images, 1995.
- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997.
- OLCINA, Emili, *No cruces las piernas. Un ensayo sobre el cine pornográfico*, Barcelona, Editorial Laertes, 1997.
- ORDOÑEZ, Marcos, *La bestia anda suelta. ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Ediciones Glénat, 1997.
- PETIT, Alain, *Jess Franco ou les prosperités du «bis»*, 6 volúmenes (en formato de fan book), Avignon, Manacoa Files, 1994-1996. Reedición corregida y ampliada en Cine Zine Zone/Special Manacoa Files, ns 117-124, St. Maur, 1998-1999.
- PETKOVICH, Anthony, *The X Factory. Inside the American Hardcore Film Industry*, Manchester, Headpress, 1997.
- PHLIX, Leo y THISSEN, Rolf, *Pioniere und Prominente des Modernen Sexfilms*, Munich, Goldmann Verlag, 1983.
- DI QUARTO, Andrea y GIORDANO, Michele, *Moana e le altre. Vent'anni di cinema porno in Italia*, Roma, Gremese Editore, 1997.
- RAKOVSKY, Antoine y SERCEAU, Daniel, *Les dessous du cinéma porno*, monográfico de la revista CinémAction, nº 59, abril de 1991.
- RILEY, Patrick, *The X-Rated Videotape Guide V, VI, VII y VIII*, Nueva York, Prometheus Books, 1995, 1996, 1998 y 2000.
- RILEY, Patrick, *The X-Rated Videotape Star Index I, II y III*, Nueva York, Prometheus Books, 1994, 1997 y 1999.
- RIMMER, Robert H., *The X-Rated Videotape Guide. Revised and Updated*, Nueva York, Harmony Books, 1986.
- RIMMER, Robert H., *The X-Rated Videotape Guide II*, Nueva York, Prometheus Books, 1991.
- RIMMER, Robert H. y RILEY, Patrick, *The X-Rated Videotape Guide III y IV*, Nueva York, Prometheus Books, 1993 y 1994.

- STREFF, Jean, *Le masochisme au cinéma*, París, Éditions Henri Veyrier, 1978 (reedición en 1990).
- STROSSEN, Nadine, *Defending Pornography: Free Speech, Sex, and the Fight for Women's Rights*, Nueva York, Ed. Scribner, 1995.
- SELWYN, Ford (Alan SETWYN y Derek FORD), *The Casting Couch. Making it in Hollywood*, Londres, Grafton Books, 1990.
- TENTORI, Antonio, *Tinto Brass. Il senso dei sensi*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 1998.
- TISDAIE, Sallie, *Dime guarradas. El sexo: una reflexión alternativa*, Barcelona, Grijalbo, 1996.
- TOHILL, Cathal y TOMBS, Pete, *Inmoral Tales. Sex and Horror Cinema in Europe 1956-1984*, Londres, Primitive Press, 1994.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- TURAN, Kenneth y ZITO, Stephen F., *Cinema. American Pornographic Films and the People Who Make Them*, Nueva York, Praeger Publishers, 1974.
- VALENCIA, Manuel, *Videoguía X*, Valencia, Midons Editorial, 1994.
- VALENCIA, Manuel, *Videoguía X (Volumen 2)*, Valencia, Midons Editorial, 1996.
- VALENCIA, Manuel, *Pornomanía*, Valencia, Ed. 2.000 Maníacos, 1999.
- VV. AA, *La revolución teórica de la pornografía* (comp.: Alberto Cardín y Federico Jiménez Losantos), Barcelona, Iniciativas Editoriales, 1978.
- WILLIAMS, Linda, *Hard Core, Power, Pleasure and the «Frenzy of the Visible»*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- ZIMMER, Jacques (dirección), *Cinéma Érotique*, París, Edilig, 1982.

RAMÓN FREIXAS. (Barcelona, 1957). Crítico cinematográfico y literario, ha colaborado en numerosas publicaciones como *El Observador*, *El Viejo Topo*, *Quimera*, *Diari de Barcelona*, etc. así como en las revistas cinematográficas *Dirigido por*, *Imágenes de Actualidad*, *Nosferatu* y *Quatermass*, y en *Penthouse*, el diario *La Vanguardia*... Así mismo ha participado en varios libros colectivos. Con Joan Bassa ha coescrito, entre otros, *El cine de ciencia-ficción: una aproximación* (1993), *Expediente 'S': softcore, sexploitation, cine 'S'* (1996), *El sexo en el cine y el cine de sexo* (2000), *Cine, erotismo y espectáculo: el discreto encanto del sexo en la pantalla* (2005), *Diccionario personal y transferible de directores del cine español* (2006), *El cine de aventuras* (2008) ...

JOAN BASSA. (Barcelona, 1958). Profesor universitario, comenzó a publicar en las páginas de *El Viejo Topo* en 1979, continuando con colaboraciones en revistas especializadas como *Dirigido por*, *Quatermass*, *DeZine*, *Nosferatu* y *Archivos de la Filmoteca*, y otras publicaciones periódicas como *La Gaceta del Libro*, *Quimera* o *Penthouse*. Ha participado en libros colectivos. Con Ramón Freixas ha coescrito, entre otros, *El cine de ciencia-ficción: una aproximación* (1993), *Expediente 'S': softcore, sexploitation, cine 'S'* (1996), *El sexo en el cine y el cine de sexo* (2000), *Cine, erotismo y espectáculo: el discreto encanto del sexo en la pantalla* (2005), *Diccionario personal y transferible de directores del cine español* (2006), *El cine de aventuras* (2008) ...

Notas

[1] Y respecto a los convencionalismos, con su buena carga de tópicos mal digeridos y un fuerte recelo hacia el tema, es sintomática la definición de la voz «Pornografía» en la *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, Enciclopedia Catalana S.A., 1986, ofertando la restregada dicotomía «sexualidad del grado más bajo o inferior», vs. «erotismo tenido por respetable» (el subrayado es nuestro). Efectivamente, subjetivo lo es un rato. <<

[2] Mario Vargas Llosa, prólogo titulado «El placer glacial», a *Historia del ojo*, de Georges Bataille, Barcelona, Tusquets Editores, 1978, pág. 27. <<

[3] Entrevista incluida en *Afuerinos*, de Oscar Fontrodona, Barcelona, Futura Ediciones, 1995, págs. 63-64. <<

[4] Josep M.^a Subirachs en su artículo *L'art, per qué?*, en el libro *Aproximado a tres escultures de Subirachs i altres textos*, Salvador Espriu y VV. AA, Edipoies, S.A. y EUMO Editorial, Vic, 1985, pág. 68. Por cierto que en el mismo texto, para despejar malentendidos, el escultor manifiesta que entiende el erotismo como «concepto opuesto a la pornografía». Nos quedamos con lo (o)puesto. <<

[4a] Entrevista con Jesús Franco, por Joan Bassa y Ramón Freixas, *Dirigido por...*, nº 92, abril de 1982, pág. 41. <<

[5] «Bellos son, en efecto, los senos, que se elevan poco a poco y son moderadamente túrgidos... retenidos, no comprimidos; dulcemente sujetos, no libremente fluctúan tes». Texto expurgado de Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 2.^a edición, 1999, pág. 23. <<

[5a] Shere Hite y Kate Colleran, *Buenos, malos... y otros amantes*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989, pág. 85. <<

[6] Andrea Dworkin, *Intercourse*, Nueva York, Free Press, 1987, pág 137. Citado y reproducido por Juan A. Herrero Brasas en su artículo «Feminismo y pornografía 1. La perspectiva radical», en *Claves de la razón práctica*, nº 63, junio de 1996, Madrid, pág. 54. <<

[7] Catharine MacKinnon. «Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Theory», en *Signs* 7, nº 3 primavera de 1982, pág. 515. Retomamos la traducción efectuada por Teresa de Lauretis en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra/ Universitat de Valencia/ Instituto de la Mujer, 1984, pág. 291. <<

[8] Catharine MacKinnon, *Only Words*, Harvard University Press, 1993, pág. 3. Citado por Juan A. Herrero Brasas en su artículo «Feminismo y pornografía 2. Estrategias y paradojas», en *Claves de la razón práctica* nº 64, julio-agosto, 1996, Madrid, pág. 38. <<

[9] Arturo San Agustín, entrevista con Linda Williams, *El Periódico de Catalunya*, 11 de diciembre de 1996, Barcelona, pág. 7. <<

[10] Juan A. Herrero Brasas, art. cit. nota 10, pág. 47. <<

[11] Yann Lardeau, «Le sexe froid (du porno et au delà)», *Cahiers du Cinéma*, n° 289, junio de 1978, París, pág. 53. <<

[12] Jacques Grant, «Porno français: Les castrateurs», *Cinéma 75*, n° 201-202 septembre-octobre de 1975, pág. 103. <<

[13] Yann Lardeau, art. cit., pág. 52. <<

[14] Un breve cortometraje interesante por diversos aspectos que trascienden su humilde duración. Por un lado, su director, el inglés W. K. Laurie Dickson, creador para la Edison Corp., en 1888, del kinetoscopio, rodó en 1894 *Fred Ott's Sneeze*, la crónica de un estornudo, de 20 segundos de duración. En La danza de la serpentina, que atesoraba una mayor ambición artística, registró un baile que no era un baile cualquiera. La danza de la serpentina se había hecho famosa en el mundo popularizada por Loïe Fuller a partir de 1889 y muy publicitada tras la Exposición Universal de Chicago de 1893, a partir de la combinación de los movimientos de la bailarina con un juego de vaporosas sedas, fuertes luces y efectos de transparencia. Insistimos, no fue un baile más, sino que contó con un alibi artístico de envergadura, llegando Miss Fuller (la auténtica; por España, el circo Parish paseó en vivo a otra Miss Fuller que nos tememos tenía poco que ver con la original) a ofrecer galas por toda Europa y fascinar a estetas tan exigentes como Toulouse Lautrec o Rodin —que la dibujaron—. En 1902, Loïe Fuller bailó en Barcelona y fue retratada por Ramón Casas, dejando suficiente huella (dice la *Gran Enciclopèdia Catalana*) como para ser considerada «la imagen del modernismo» (sic). Sin olvidar que una de las protegidas de nuestra bailarina (algunos dicen que su discípula, pero no, ya sabemos que no, que no tuvo maestros) fue Isadora Duncan. Ni más ni menos. Con todo ello, todavía brilla más la miseria intelectual de los censores al cercenar una creación artística relevante... aunque en todas partes cuezan habas. Exhibida la película desde 1896 en España gracias al tesón del empresario Alberto Durán (y con ella las imitaciones), el baile arrancó tanto aplausos inflamados como encendidos editoriales en primera página y petición de multas y fuego inquisidor. <<

[15] En palabras de Hal Mohr, uno de los cuatro directores de fotografía del filme: «Tenían chicas en el plato y mucha bebida. También estaban las alfombras, y follaban sobre las alfombras del plato. Así como suena. Si no estaban follando, lo parecía. También tenían un par de burros en el escenario, y las chicas bromeaban con ellos, y les provocaban erecciones y toda esa clase de tonterías. Filmamos toda esa porquería. No sé qué demonios fue de ello, pero Von Stroheim obtuvo momentos de “verdadero realismo” que decían lo que Von Stroheim quería decir. El resultado fue que tan sólo una quinceava parte de lo que filmamos era aprovechable, pero ésta era la forma en que Von Stroheim obtenía su realismo» (Koszarski, 1993, pág. 169). <<

[16] De hecho, trabajar con Erich Von Stroheim, emplearle, ya fue toda una proeza por parte de Billy Wilder, debiendo aguantar respecto a la película y en boca de Louis B. Mayer, tiránico *factótum* de la Metro Goldwyn Mayer, una bronca no por famosa menos citable: «Bastardo, has ultrajado a la industria que te hizo y te alimentó. Deberían emplumarte y echarte de Hollywood...». <<

[17] El cine se ocupó —con retraso— de tan escabroso *affaire*. Fue un James Ivory anterior a sus puntillosos tapices *fosterianos* (ejemplares ejemplos del arte del bostezo ¡ilustrado) quien documentó la tragedia en *Fiesta salvaje* (*The Wild Party*, 1975). <<

[17a] Un nutrido censo —entre lo epidérmico y lo profundo— de los escándalos del período lo recoge Kenneth Anger en *Hollywood Babilonia I y II*, Barcelona, Tusquets, 1985. <<

[18] La taxonomía de las reglas proviene de la enumeración realizada por Gérard Lenne en *Le sexe á l'écran*. La traducción es responsabilidad nuestra. <<

[19] Anotar asimismo como anécdota, sí, pero sintomática, que en 1954 nace la revista *Playboy*... siendo Eve Meyer, esposa de Russ Meyer —a la sazón fotógrafo de la publicación—, la primera *playmate*, en el ejemplar de junio de 1955. <<

[20] Información proporcionada por Richard S. Randall, *Censorship of the Movies. The Social and Political Control of a Mass Medium*, Madison, Milwaukee y Londres, The University of Wisconsin Press, 1968, págs. 77 y 78. <<

[21] Entre el aluvión de publicaciones que tienen al Productron Code Authority como eje de interés, recomendamos la lectura de *The Dame in the Kimono: Hollywood Censorship and the Production Code from the 1920s to the 1960s*, Leonard J. Left y Jerold L. Simmons, Nueva York, Grove Weindenfeld, 1990; el ya citado *Hollywood censurado*, y el estimulante *Censored Hollywood: Sex, Sin and Violence on Screen*, Frank Miller, Atlanta, Turner Publishing Inc., 1994. <<

[22] Amargas palabras del sociólogo danés Berl Kutchinsky, uno de los autores del informe, extraídas de la entrevista concedida a Pedro Balart Codina, publicada en *Penthouse*, nº 28, julio de 1980, Barcelona, pág. 91. <<

[23] Aunque en nota a pie de página, es *el momento* de cuantificar un dato relevantísimo: Estados Unidos es uno de (os cuatro países del mundo —se dice rápido— donde existe una institución consora independiente y al margen del gobierno. Los otros son Japón, Alemania y Gran Bretaña, donde la BBFC (British Board of Film Classification), fundada en 1913 por el productor Will Barker, sólo dispone de dos prohibiciones fundamentales: las blasfemias contra Jesucristo y las escenas de desnudo; toda una filosofía. <<

[23a] Eduardo Haro Tecglen, artículo «Clítoris», El País, Madrid, 4 de febrero de 1999. <<

[24] Otro revelador caso lo hallamos en *El color de la noche* (*Color of night*, Richard Rush, 1994), atorrante nadería con versiones al gusto de cada censor y que en España vimos enterita:

1. Jane March y Bruce Willis, desnudos, haciendo el amor en la piscina. EE UU: cortada. Francia, Inglaterra: exhibida.
2. Algunos planos del sexo de Bruce Willis. EE UU: no exhibidos. Francia, Inglaterra: cortados.
3. Jane March inicia una masturbación con el pie a Bruce Willis en la mesa de la cocina. EE UU: no exhibida. Francia, Inglaterra: cortada.
4. Agresivo lenguaje sexual de la pareja Willis-March. EE UU: cortado. Francia, Inglaterra: exhibido.
5. Escenas lésbicas entre Jane March y Lesley Ann-Warren. EE UU: no exhibidas. Francia, Inglaterra: no exhibidas. <<

[25] Hemos de congratularnos, empero, del alboroto motivado por el filme *Toto che visse due volte* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1998), en primera instancia terminantemente prohibido por la Comisión de Censura del Departamento del Espectáculo transalpino, tildado, cómo no, de blasfemo e inmoral, y ulteriormente autorizado, al espolear un debate cuyo resultado es la aprobación por el gobierno presidido por Romano Prodi de un decreto de abolición de la censura previa, al modificar una ley de abril de 1962, circunscribiendo rigurosamente las competencias de la Comisión de Censura. De este modo, la administración italiana no podrá prohibir la exhibición al público de ningún filme y se limitará a facilitar la calificación por edades. <<

[26] Vicente Verdú, «El sexo, el sexo», *El País*, Madrid, 12 de febrero de 1998. <<

[27] No obstante, la imagen definitoria del período, en cuanto a baños se refiere, recae en Hedy Lamarr en *Éxtasis* (*Ekstasis/Eum spieva*, Gustav Machaty, 1932). Por su parte, la selva, virgen y exótica, siempre ha sido una agradable cantera de la que extraer entrañables imágenes de despechugue. Es imprescindible congelar la imagen para cerciorarse, pero a Fay Wray se le escapó una *teta en pleno chapuzón en King Kong* (*King Kong*, Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, 1933), y mucho más atrevida fue Maureen O’Sullivan, que llegó a rodar escenas acuáticas con Tarzán (Johnny Weissmuller) en aparente pelota picada, someramente protegida por un pequeño *cache sexe*, en *Tarzán y su compañera* (*Tarzan and his Mate*, Cedric Gibbons, 1934). Naturalmente la secuencia fue cortada, aunque aparece —por agradecida— en cuantos documentales sobre la censura son y han sido. Sólo se toleró la desnudez de la mona Chita. ¿Cómo habría quedado vestida de seda? ¿Y España? Podríamos considerar a las descocadas (sic) coristas de *El sexto sentido* (Nemesio M. Sobrevila, 1929) antes por flemón patriótico (así nos va) que por las oleadas de lujuria que despiertan, igual que sus desmañadas colegas de *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929). Más pertinente nos parece (a convocatoria de *Carne de fieras* (Armand Guerra, alias de José María Estivalis Calvo, 1936), folletín libertario cabalgado por la *performance* de la actriz francesa Marléne Grey, bailarina en *top-less* ante un rugiente público de leones circenses. Unas imágenes procedentes —¡manda güevos!— de la España Republicana, pues la Nacional... plantearía como mucho el crismórico ósculo en la frente de Ana Mariscal a Alfredo Mayo ante el piquete en *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941). <<

[28] Así, un director tan inteligente y perverso (o polimorfo) como Alfred Hitchcock sabotó la norma que imponía a los besos una duración máxima de tres segundos en la celebrada escena del largo ósculo de Cary Grant e Ingrid Bergman en *Encadenados* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946). <<

[28a] Si tal era la situación en Hollywood, en Europa los dólares del Plan Marshall permitieron inaugurar un período de bonanza no sólo económica, sobre todo en Italia, que manufacturó un ejército de *maggioratas*, aliadas todas por sus apremiantes cinturas y desbordantes pechos, siendo Silvana Mangano la excepción que confirma una regla que rebosa nombres: Silvana Pampanini, Gina Lollobrigida, Marisa Allasio, Gianna Maria Canale, Sandra Milo, Rossanna Podestà, Rossanna Schiaffino, Scilla Gabel y... la inmensa Sophia Loren. Y sin olvidar a la «importada» Anita Ekberg de *La dolce vita* (*La dolce vita*, Federico Fellini, 1959). En Francia dominaban las bellezas con un ideal de *beauté* mucho más estilizado: Martine Carol, Micheline Preste, Danielle Darrieux... Aunque el fenómeno erótico del momento lo constituyó la irrupción de la belleza fresca y juvenil de Brigitte Bardot, descarada, picara, hasta perversa... revolviéndole las tripas a Jean Gabin en *En caso de desgracia* (*En cas de malheur*, Claude Autant-Lara, 1959). Un Jean Gabin al que su amor por el espectáculo impedía disfrutar como merecían el lote de bellezas (Françoise Arnoul, María Félix...) reunidas en *French Cancan* (*French Can Can*, Jean Renoir, 1954). Una película que, con semejante material —y tema—, hubiera permitido escenas mucho más picantes, para terminar sin embargo en (enjaguas de borrajas y Gabín con el pijama puesto. Jean Renoir nunca se sintió tentado por la exhibición epidérmica (*La regla del juego* [*La règle du jeu*, 1939] no permanece en la historia por su erotismo; todo un mérito, pues los adulterios se suceden...) y encaraba ya la conclusión un punto gris de su carrera. Y a pesar de todo, *c'était la belle époque*. <<

[28b] Tamaños sobresaltos transpirenaicos no llegaban a la España de Franco y de Fraga. Pero habían desembarcado los turistas y el pasmo fue mutuo: ellos alucinaban con la típica rusticidad tricornial de nuestro paisaje y los nativos descubrieron los bikinis. Ya es histórico —y casi motivo de sesudas tesis— que el primer bikini del cine español lo vistió con garbo Elke Sommer en *Bahía de Palma* (Juan Bosch, 1962), el más publicitado de una serie de títulos con foránea, manufacturados por Juan Bosch y Germán Lorente. A su vez, el hito de la modernidad lo ostentaba Arturo Fernández, galán prototípico de profesión, *gigoló* (o así) y con marchamo de artista atormentado por su pasado. Hasta el demarraje del «landismo» dominó en España una comedia desarrollista poblada de gruñones progenitores (quien manda, manda), chicas monas (la generación mini mini) y espigados jovencitos cuyas idas y venidas soliviantaban a los bien pensantes de tumo, logrando avances tan revolucionarios (¡!) como presentar mujeres estudiando en la universidad. Suerte que siempre quedaban San Valentín, los novios del 66 y un puñado de «modernizados» religiosos preconciarios, padres pitillo, frailes toreros, sor Citroen, sor ye-yé y bodrios aún peores, descolgados por el imperioso ascenso del cine de reprimidos y gárrulos, con una pléyade de fembras placenteras rendidas a la potencia de los vellohirsutos pura raza hispánicos, cuya mayor gracia era dejar a las extranjeras compuestas y sin plan para esposar por la Iglesia a una española tradicional y de entera pieza. A Alfredo Landa, en tan galanas cuitas, le secundaron José Luis López Vázquez, José Sacristán, Manolo Gómez Bur, Rafael Alonso, Jesús Puente, Juanjo Menéndez... Como un oasis —¿un espejismo, es decir, una fata morgana?— amaneció la llamada Escuela de Barcelona, personificada en modelos convertidas en actrices como Teresa Gimpera o Romy y también —aunque no procediera de la pasarela— por Serena Vergano en películas que para torear la censura devenían más y más herméticas. El talante más provocador puede resumirse en unas declaraciones del malogrado Carlos Durán: «En el cine de Madrid aparecen como personajes mujeres feas, que dan (a sensación de hacer mal olor y que después de la más mínima escena amorosa quedan siempre embarazadas y viven grandes tragedias» («La escuela de Barcelona a través de Carlos Durán», entrevista con Carlos Durán a cargo de Joaquín Jordá, *Nuestro Cine*, nº 61, 1967). <<

[29] Comentario del filme por Michel Caen, *Midi-Minuit Fantastique*, nº 3, octubre-noviembre de 1962, pág 45. <<

[30] Un discurso polarizado esos años por otras obras notables, caso de *Danza macabra* (Anthony M. Dawson, alias de Antonio Margheriti, 1963) o *I lunghi capelhi della morte* (Anthony M. Dawson, 1964) y que, salvo loables excepciones (con algo de manga ancha, postular *Amanti d'oltretomba* [Mario Caiano, 1965], y *La vendetta di Lady Morgan* (Massimo Pupillo, 1966), carecerá de continuidad en el cine italiano posterior, ajeno a la espúrea experimentación del territorio de la *exploitation* transalpina (ser o no ser). <<

[31] Heinrich von Kleist, en *Pentesilea* (1808), citado por Juan Antonio Molina Foix en «Lánguido anhelo de muerte (El abrazo fatídico del vampiro)», publicado en el catálogo *Drácula. Bram Stoker. Un centenario*, coordinado por Begoña del Teso, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997, pág. 55. Un texto sumamente interesante en cuanto que sintetiza admirablemente las coordenadas de sexo y vampirismo. <<

[32] Antonio José Navarro, «Bram Stoker y Drácula. El origen literario de un mito cinematográfico», *Dirigido, por* 256, abril de 1997, pág. 37. <<

[33] Rafael Llopis, *El novísimo Algazife o Libro de las Postrimerías*, Madrid, Hiperión, 1980, pág. 23. Un libro recomendable no sólo por su «versión» del *Al Azil* de Abdul Vasar, sino también por la condición de psiquiatra de su autor. <<

[34] Unas características que impregnarán a la mayoría de títulos fantásticos de la productora, sean o no de Terence Fisher, y que irán evolucionando, mostrando cada vez más parcelas de carne. Un apunte particular acredita *El doctor Jekyll y su hermana Hyde* (*Dr. Jekyll and Sister Hyde*, Roy Ward Baker, 1971), tanto por su artera vuelta de manivela al personaje, cuyo otro yo será mujer y además librepensadora, emprendedora y capaz de lanzar los tejos —dejándolo bien desorientado— al mejor amigo de Jekyll, como por la magnífica interpretación de Martine Beswick. <<

[35] ¿Y el cine español? Trampeando. En espera de la liberalización, coincidente con la supresión de la censura en 1977, y cuyos primeros signos conviene datar en 1975 por mor de las nuevas normas de Calificación Cinematográfica de febrero de 1975 promovidas por Pío Cabanillas, que auspiciaban la imagen del desnudo, según lo requiriese el guión y siempre que no conturbase al espectador medio (sic), lo cual favoreció que dos títulos como *La trastienda* (Jorge Grau, 1975), con su primer desnudo frontal *made in* María José Cantudo, o *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), con los campechanos desnudos de Alicia Sánchez, tetas y culo, no pubis, alegraran y fueran reciamente defendidos por la progresía. ¡Y es que cada teta suelta o intuida era una (re) conquista en beneficio de la libertad de expresión! Sin embargo, el sexo (o la sexualidad) más evidente busca su refugio —desde tiempo atrás— en el expediente de la doble versión, praxis afinada sobremanera en la política de subgéneros. Actividad incluso promovida por la Administración, cuyo bautismo de fuego corresponde a Ignacio F. Iquino, ¡a quién si no!, a través de su factoría, a mediados de los cincuenta, con títulos como *El difunto es un vivo* (Juan Liad ó, 1955), con José Sazatornil «Saza» enfundado en un pijama a rayas, víctima de los ataques de una moza de galopante celulitis, o *Pasaje a Venezuela* (Rafael J. Salvia, 1956), con el segundo seno de posguerra, propiedad de Simone Bach, y que se prolongó hasta bien entrados los setenta, como es posible constatar al comparar la copia nacional y la versión internacional de filmes como *Chicas de alquiler* (Ignacio F. Iquino, 1974) o *Lazorrita en biquíni* (Ignacio F. (quino, 1976), donde Nadiuska, entre otras, y Esperanza Roy, respectivamente, comparecen a ojos foráneos *in puns naturalibus*: así, la *striptease* Rita Cadillac en *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961) —aquella que se proyectaba en Bruselas en un cine situado justo delante del hotel donde se alojaba la delegación española asistente a la boda de Fabiola y Balduino, *sic transit gloria mundi*—, el semidesnudo de Dany Cartel en *La melodía misteriosa* (Juan Fortuny, 1955), o Mireille Darc en *¿Pena de muerte?* (José M^a Forn, 1961). No había film sin la consabida sesión de destape para la exportación. Y fue el Fantástico hispano uno de los más receptivos a esta situación, en la que encajaba tanto la exquisitez de gran dama de la Lucía Bosé de Ceremonia *sangrienta* (Jorge Grau, 1972) como el mostrenco erotismo de saltos de cama y bikinis de María José Cantudo y Agata Lys, tan añorado en los clubs de carretera y en las cabinas de los camioneros, de *Las alegres vampiras de Vogel* (Julio Pérez Tabernero, 1974). A alicatar el muestrario se apuntaron, aparte del pionero (de tantas cosas) y proteico Iquino, los esdrújulos hermanos Balcázar (Alfonso y Jaime Jesús), el productor José Frade, el omnipresente —e imprescindible— Jess Franco; pero también contribuyeron al festejo Jorge Grau, José M.^a Forqué, Eloy de la Iglesia, Amando de Ossorio, León Klimovsky, Carlos Aured, José Antonio Nieves Conde... Hasta que el secreto a voces

se destapó con el asunto de *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1971), donde la exhibición de la copia para el extranjero —por un error burocrático— alentó peregrinas colas ante las salas de Santiago de Compostela. <<

[36] Gérard Lenne, *Jane Birkin*, París, Henri Veyrier, 1985. <<

[36a] En un tono más informal de comiquera comedia, tan atroz como garrula, tan disolvente como disoluta, emerge el nada circunspecto John Waters, siempre de la mano de la hiperbólica Divine, un orondo travestí de cuerpo cetáceo y apaisado, como señoero mascarón de proa, cómplice y ejecutor de sus desmadres. Su más acabado *track*: es *Pink flamingos/Flamencos rosas* (*Pink Flamingos*, 1972), kitsh aleación de un puñado de desvarios, del incesto al canibalismo, del asesinato a la zoofilia (y la coprofagia: momento estelar, Divine engulle un zurullo canino sin F/X que valgan). Un Waters que hizo del mal gusto estético bandera de un irreverente glamour de basurero en toda su filmografía: de *Mondo Trasho* (1969) hasta *Desperate Living* (1977), pasando por *Femate Trouble* (1973), donde Divine se viola a sí misma en una escena en la que interpreta los papeles de rudo camionero y virginal damisela. Después, su historia no sería otra, pero sí otra muy distinta, disciplinadamente heterodoxa. <<

[37] Hasta siete; luego ha pasado al tubo catódico, agregándose aportaciones espúreas, capitaneadas por la *juncai* Laura Gemser en su rol fetiche de Emanuelle negra, primero periodista, después ni se sabe su oficio, aunque sí su beneficio, y finalmente libérrimas (griegas, turcas, españolas, japonesas... con el tiempo y una caña hasta Ignacio F. Iquino perpetró *Emmanuelle y Carol* [1978], llena de seborrea, polvo y paja(s), lo mismo que Jess Franco con *Las orgías inconfesables de Emmanuelle* [1982], nada que ver ya con las originales). Estay otras franquicias cinematográficas, como *Madame Claude* (*Madame Claude*, Just Jaeckin, 1977) y sus *chics* fulanas de alto copete; *Bilitis* (*Bilitis*, David Hamilton, 1976), de una vergonzante paidofilia con sus adolescentes desnudas amándose en relamidos *flous*; *Historia de O* (*Histoire d'O*, Just Jaeckin, 1975) etiquetan y periclitán la época. Compárense estas salvas de artificio con la mirada decididamente más turbia formalizada por *Maitresse* (*Mattresse*, Barbet Schroeder, 1976), donde el abordaje de la cotidianidad y de la práctica sadomasoquista es secuestrada de su aderezo más folclórico. <<

[38] Miklós Jancsó derivará en *una* interesante evolución, desde *Los desesperados* (*Szegénylegények*, 1964), donde todo se plantea pero en un estado aún larvario, hasta *Salmo rojo* (*Még kéra nép*, 1972), que introduce la idea de que libertad y revolución son conceptos de carácter no únicamente universal, sino también personal, y es urgente aplicarlos al propio cuerpo, desarrollando complicadas coreografías de corte vagamente pagano (folclorista y hasta folclorero para sus detractores y con una apasionada reivindicación del plano-secuencia como elemento nuclear del discurso). Un ideario que estalla en *Vicios privados, públicas virtudes*, 1974), con tanta ambición política, que los resultados finales son escasos, aunque abundan los desnudos en una pieza de escándalo que no merecía tanto ruido. <<

[39] Tan inatendida práctica en películas comerciales, ajenas al adjetivo alternativo y/o vanguardista, debe acreditarse como insólita. Certificamos dicha eventualidad, entre otras, en la ¿pionera? *W. R., los misterios del organismo*, donde comparecía un pene en erección como modelo para hacer el molde de una escultura; en *Vivir a tope* (*Spetters*, Paul Varhoeven, 1980), donde se visualiza algún pene erecto; y en *Romance X* (*Romance*, Catherine Breillat, 1998) donde el astro del X Rocco Siffredi aguanta enhiesto (puesto el chubasquero) una filípica antivaráon. <<

[39a] La tradición de (señoras) actrices que han accedido al desnudo, ya superada la cuarentena, no es luenga pero sí sabrosa. Así, Ellen Burstyn (52 años) en *Embajador en Oriente Medio* (*The Ambassador*, J. Lee Thompson, 1984); Teresa Gimpera (41 años) en *La ocasión* (José Ramón Larraz, 1977); Ana Belén (46 años) en *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1996); María Luisa San José (52 años) en *Pajarico* (Carlos Saura, 1998); Sylvia Miles (45 años) en *La centinela* (*The Sentinel*, Michael Winner, 1977); Amparo Soler Leal (43 años) en *Vámonos, Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1977); Marisa Paredes (47 años) en *Tierno verano de lujurias y azoteas* (Jaime Chávarri, 1993); Charo López (47 años) en *Lo más natural* (Josefina Molina, 1990); Deborah Kerr (48 años) en *El compromiso* (*The Arrangement*, Elia Kazan, 1969); Angie Dickinson (43 años) en *Una mamá sin freno* (*Big Bad Mama*, Steve Carver, 1974); o Helen Mirren (43 años) en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, Peter Greenaway, 1969). Ninguna de ellas necesita —con permiso de Franco Battiato— jesuítas euclidianos vestidos como boruos para entrar en la corte de los emperadores de la dinastía Ming para encontrar su centro de gravedad permanente. <<

[39b] Aunque el éxito del filme dio vía libre a Salvatore Samperi para incidir durante años en todo tipo de enredos de familia, y de refilón apadrinar una progenie de ilegítimas imitaciones, su labor es injusto despacharla de un plumazo. El ajusticiamiento de los vicios de la burguesía en títulos como *Malicia*, *Me gusta mi cuñada* (*Peccato veniale*, 1974), *Casta y pura* (1981) o *Malizia 2000* (1991) lo atestiguan. No obstante, Samperi también fue inconformista y rebelde, como asume *Grazie, zia*, su debut. Más allá de su atenta pupila al escoger (y a veces descubrir) actrices (Leonora Fani, Florence Guerin o Monica Guerritore se encuentran en su haber), de los fatigosos juegos libertino-incestuosos oreados en *Patrizia* (*Fotografando Patrizia*, 1984), de —supuestamente— sulfurosos melodramas, vencidos por el refinado escapatismo como *Ernesto* (1979), su mejor filme sigue siendo *Miedo al escándalo de una mujer casada* (*Scandalo*, 1976), negro retrato social, mórbido melodrama amoroso, robusto documento acerca de la obsesión y la pasión, todo amargura y desesperanza, una historia de sexo y política que hunde sus uñas en el desgarrar del amor por encima —o por debajo— de la autoestima personal... y todo un recital de Lisa Gaston. <<

[40] Sin desdeñar la concurrencia de una tercera en discordia, la aleteante Ursula Andress, particularmente grata en sus exposiciones en la serie B: véase maquillada de Titán Lux (o Titán Hogar) y *bocato di cardinale* de una tribu de antropófagos en *La montaña del dios caníbal* (*La montagna del dio cannibale*, Sergio Martino, 1978). <<

[41] ¿Es necesario citar a España? Un ejemplo de museo de los horrores es *No desearás al vecino del quinto*, Ramón Fernández, 1970), a distancia sideral de la alucinante y alucinada *Diferente* (Luis María Delgado, 1961), musical de un subido tono homoerótico que se toreó la censura franquista con banderillas, pica y estocada. La excepción (deberíamos hablar de normalidad, pero tratamos de España) llega tarde y está doblemente focalizada en dos creadores; Eloy de la Iglesia y Pedro Almodóvar. Eloy de la Iglesia realiza un análisis de la represión ideológica y sexual que subyace en el asfixiante clima de estercolero moral español. De modo indirecto, en *La semana del asesino* (1971), hasta su explicitud en *Los placeres ocultos* (1976) o en *El diputado* (1978). En el cine del pansexual Pedro Almodóvar, así se definió en tiempos (en 1982) el universal manchego, el sexo se erige como práctica entre airada por contestataria y natural como reclamo del derecho al disfrute del propio cuerpo; aunque mucho ha llovido desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) hasta la oscarizada *Todo sobre mi madre* (1999). Ciertamente es que en su obra las «minorías» sexuales y sociales gozan de voz y voto, aunque la relevancia del hecho homosexual pierda gas a partir de *Matador* (1986), como se colige de las alusiones presentes en *Laberinto de pasiones* (1982), de la sensibilidad que estalla en *La ley del deseo* (1986), ubicando su tríada de temas (sexo, pasión y muerte) en el ojo del huracán de la historia de amor y entrega de Antonio Banderas a Eusebio Poncela. Luego el *lifting* de su cine nos lo ha convertido en descremado, reiterando el dominio de la brillante bisutería que aún puede dar el pego. <<

[42] Los ochenta son años de ficciones que venden cuerpos con más sexo, con más expresión del deseo verbalizado, pero también son años señalados por la irrupción del sida, coartada idónea, a modo de pretexto cuasi divinal, para redundar en la práctica del sexo seguro, enfatizando el castigo a los promiscuos. Matar no es problema; fumar, en cambio, perjudica seriamente la salud; hasta el porno se ha recauchutado... *Philadelphia* (*Philadelphia*, Jonathan Demme, 1993) es el prototipo de ficción *made in Hollywood* sobre esta problemática, al equiparar homosexualidad y sida, lleno de buenas (lacrimógenas) intenciones y mala conciencia neoburguesa. <<

[43] *Eppur, si muovel* Hasta Woody Allen, tras décadas de contumacia verbal alrededor del sexo (una preocupación esencial en una obra animada por alusiones a la masturbación y al sexo oral, recorrida por la tensión entre amor y deseo carnal), se atreve a orear situaciones impensables años atrás: aparecen prostitutas con rango de coprotagonistas: la Mira Sorvino de *Poderosa Afrodita* (*Mighty Aphrodite*, 1995), maravilloso su apartamento, muy profesional; las atragantadas clases de delación en *Celebrity* (*Celebrity*, 1998) o el inatendido grado de soez oralidad, nada bergmaniana, en *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997). <<

[44] El filme, por lo demás, parece, argumentalmente, una remodelación “atrevida” de la contemporánea *Luna de miel para tres* (*Honey Moon in Vegas*, Andrew Bergman, 1992). Lo realmente morboso se ratifica en su precedente hispano *Verde doncella* (Rafael Gil, 1968), adaptación de una mohosa obra de Emilio Romero. Y decimos que lo morboso se colige de esta pieza ya que el hecho de que en el filme de Lyne sea Robert Redford el ricachón tentador ayuda a la “comprensión” del adulterio, mientras que en la obra de Gil, el millonario corruptor es... ¡Antonio Garisa! De todas maneras, et verosímil fílmico resulta pulverizado (nunca se recuperará) si tenemos presente que Demi Moore podría aceptar como mal menor hacerle un *striptease* al millonario (y algo es algo), pero Sonia Bruno... ni entre la más tupida niebla de incienso se retocaría la mantilla. En suma, una idea propia del retrógrado cebollón Alfonso Paso. <<

[45] Una producción centrada en *thrillers* generosos en carne mostrada y parcos en creatividad, o en el terror gomoso y su nutrida corte de *scream queens* adictas al chillido y al desparrame. La nómina de responsables es idéntica, saltando de un género a otro (lo mismo que sus intérpretes): Jim Wynorski, Fred Olen Ray, David de Coteau (y su alias femenino Ellen Cabot), Andy (y su esposa Artene) Sidaris, entre los más renombrados, cuyo cabeza de fila sería Zalman King, ostentoso escapatista sexual, suerte de escuchimizada versión yanqui del francés Just Jaeckin, no por azar guionista al alimón con su esposa Patricia Louisiana Knop de *Nueve semanas y media*, con camelos/caramelos eróticos como *Orquídea salvaje*, *Piernas de terciopelo* (*Wild Orchid II: Two Shades of Blue*, 1991), *Cuando llama el deseo* (*Red Shoe Diaries*, 1992) o *Delta de Venus* (*Delta of Venus*, 1995). <<

[46] El cine español, por su parte, quema etapas a ritmo de vértigo, y se inaugura la temporada de caza: homosexualidad masculina, lesbianismo, travestismo, transexualidad, voyeurismo, necrofilia, zoofilia, filmes de educación sexual... De *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1976) a *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de *Tamaño natural* (*Grandeur nature*, Luis García Berlanga, 1973) a *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978),... y directores «especializados», de obra culterana, como Eloy de la Iglesia, José Ramón Larraz, José M^a Forqué, etc. ¿A quién no se le cayó la hoja? Excluyendo a *starlettes* y/o actrices afincadas en el ruedo de las producciones propicias al desnudo más o menos pormenorizado, como Bárbara Rey, Nadiuska, Susana Estrada, Mary Francis (luego Paca Gabaldón), Agata Lys, Sara Mora, Blanca Estrada, Africa Pratt, etc., etc., el listado es más amplio de lo previsto. Un repaso de urgencia —y no exhaustivo, ¡ni mucho menos!— examina a ex niñas prodigio, obviamente crecidas, como Marisol (antes de transustanciarse en Pepa Flores), en *El poder del deseo* (Juan Antonio Bardem, 1975), Concha Velasco en *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976), Analía Gadé en *El ojo del huracán* (José M^a Forqué, 1970), Julieta Serrano en el episodio «La tilita» de Josefina Molina, del filme colectivo *Cuentos eróticos* (VV. AA, 1979), Rocío Dúrcal en *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977), Carmen Sevilla y su aventada teta de *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1972) o *La cera virgen* (José M^a Forqué, 1972), la histórica e histórica Amparo Rivelles (sólo un pecho, pero por ser quien es, ya es mucho) de *La madrastra* (Roberto Gavaldón, 1974) y la avinagrada y no menos histórica Aurora Bautista en *Los pasajeros* (José Antonio Barrero, 1975), uno de los filmes más demenciales, tronchantes y deconstructivos del cine español. Y caballeros, galanes atrotinados y ligeros de equipaje, del jaez de Juanjo Puigcorbé, Joaquín Hinojosa, José Luis Manzano, Xabter Elorriaga, Antonio Banderas, Eusebio Poncela, Imanol Arias, Fernando Guillén, José Sacristán, Patxi Andión, Juan Luis Galiardo.

<<

[47] El fenómeno de la *blaxploitation*, cine de y para la población de color estadounidense, pese a que algunos de sus directores sean blancos (Larry Cohén o Jack Hill), localizado en los años setenta, es un típico caso de *exploitation* que puede converger ocasionalmente con la *sexploitation*. Es una derivación en negro de propuestas genéricas comerciales, acomodado mayoritariamente en el policíaco y en la vertiente de filmes penitenciarios, que no le hace ascos al enjuague de las variables del sexo (despechuge, despelote) y la violencia (puñetazos, balaceras, sadismo). Construyó un catálogo de minimitos de ébano, masculinos (los musculosos atletas Fred Williamson, Richard Roundtree, Jim Brown...) y femeninos (beldades espectaculares, de letal robustez, como Tamara Dobson o Vonetta McGee). Su estrella más lozana es la inconmensurable y de opulento poderío pectoral Pam Grier (devuelta a la fama por su admirador Quentin Tarantino en la interesante *Jackie Brown* [*Jackie Brown*, 1997]... aunque ya antes la recuperó John Carpenter para *2013: rescate en Los Ángeles* [*Escape from L.A.*, 1996], donde le ofreció un rol de ¡transexual!), impar heroína y asaz destapada en títulos señeros del filón como *Coffy* (Jack Hill, 1973) y *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974). Una producción hartamente conservadora y moralizante, como ejemplifica su revisión del mito de Drácula, *Drácula negro* (*Blacula*, William Crain, 1972), que en su propuesta de suicidio por amor, con William Marshall inmolándose a la luz solar («Me han quitado la única razón para vivir», afirma), arrebatada —o comparte— al siempre aristocrático y garrapiñado macho ibérico Paul Naschy/Jacinto Molina de *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1972) su honor —dudoso— de ser el primer vampiro puritano de la historia del cine. <<

[47a] No es propósito de este libro cotejar tan selvático departamento, dominado por la disparidad tabulatoria (¡y eso que los estudiosos son bien pocos!). De la flexibilidad —o restricción— taxonómica dependerá que entren en la «lista» las *stag movies*, las *blue movies* o las *dirty movies*. No entramos en la disputa; nos contentamos con indicar que los *skinflicks* son filmes no profesionales, casi artesanales, de contenido erótico, pero excluido el sexo duro, de minutaje exiguo, registrados sobre formatos caseros (8 mm, 9'5 mm o 16 mm,), mayoritariamente en blanco y negro (el color sólo se hizo presente entrado el decenio de los sesenta), de distribución limitada, por correo fundamentalmente, privados de existencia legal e inexistentes a ojos de los historiadores políticamente atildados. Sus protagonistas eran *strippers* baqueteadas en el mundillo del *burlesque*, como Lili St, Cyr, Tempest Storm, Honey Bee, Georgia Sothern, Evelyn West, Trudy Wayne o Eve Turner (Eve Meyer tras sus esponsales con Russ Meyer). Una producción de la que retendremos como icono por pertinaz valedor e incansable proveedor a Irving Klaw, sito en Nueva York, que en el período comprendido entre 1948 y 1955 manufacturó una cantidad inconcreta pero abultada de filmes. Su estrella indiscutible fue Betty (Mae) Page, nacida en Jackson TN en 1923 y desaparecida de circulación en diciembre de 1957, «una chica Vargas de carne y hueso» según la atinada descripción de la fotógrafa Bunny Yeager, hogaño objeto de adoración, convertida en musa de la cultura pop, con multitud de obras consagradas a su culto. Los interesados en Betty Page pueden reportarse a los vídeos *Bondage and Fetisch 16mm Home Movies* (Irving y Paula Klaw, 1951-1963) y a *The Exotic Dances of Betty Page. Pin up model of 50's* (Cult Videos, Amsterdam, 1991) y deleitarse con la consulta de los tres suntuosos álbumes, *The Glamorous Betty Page. Cult model 1950's* (el tercero, además, incluye una exhaustiva filmo y bibliografía), editados por Glittering Images, Florencia, 1989-1991. Si bien la dedicación europea atesora un saneado predicamento en Francia o Escandinavia a mediados de los cincuenta, será en Gran Bretaña donde se impondrá su glamour, de la mano de especialistas como George Harrison Marks y Stanley Long detrás de la cámara y modelos como June Palmer, Sue Owen, Vicky Kennedy... y la indiscutible Pamela Green delante de ella. Para mayor abundamiento, consúltese McGillivray (1992). <<

[48] Sin perjuicio de futuras y puntuales referencias en el texto, para ampliar conceptos, ahondar en tendencias y otros desbarajustes nominativos, remitimos a nuestra anterior aportación *Expediente "S". Softcore, sexploitation, cine «S»*, Barcelona, Futura Ediciones, 1996. Idéntica recomendación formulamos a propósito del ingente trabajo enciclopedista del indispensable en estas veredas Jean-Pierre Bouyxou, concretamente su detallada investigación de las *sexploitation movies* en siete entradas, alumbrada en *Une encyclopédie du nouveau cinéma*. <<

[49] A la sazón, Blaze Starr por *El escándalo Blaze* (*Blaze*, Ron Shelton, 1989), con la arquitectura ósea de Lolita Davidovich; Honey Harlowe por *Lenny* (*Lenny*, Bob Fosse, 1974), con la carnosa Valerie Penine; y Gypsy Rose Lee por *La reina del vaudeville* (*Gypsy*, Mervyn LeRoy, 1962), personificada por una entregada Natalie Wood. <<

[49a] Contrariando las directrices de Jean-Pierre Bouyxou, descartamos la autonomía de las *mondo movies*, al considerar que, aun con todos sus tejemanejes y trapicheos vergonzantes, no se les puede negar su condición de documental. Que sean educativas es otra —y muy poco discutible— cuestión. De ahí su aleatoria agrupación en nota para no confundirlas con las clásicas *hygiene pictures*, aunque las apretujemos en su capítulo. Su origen se afinca en ese estrepitoso *sleeper* que fue *Este perro mundo*. A su vera, se impulsó todo un catálogo de atrocidades, costumbres salvajes y primitivas bien explotadas y condimentadas por Occidente, medrando títulos como *Adiós África* (*Africa addio*, Franco Prosperi y Gualtiero Jacopetti, 1964), *Hombres salvajes, bestias salvajes* (*Ultima grida della savana*, Antonio Climati y Mario Morra, 1975), *Sabana violenta* (*Sabana violenta*, Antonio Climati y Mario Morra, 1977), suma de descartes de la precedente ¡*Mundo canibal!* ¡*Mundo salvaje!* (*Ultimo mondo cannibale*, Ruggero Deodato, 1977), u *Holocausto caníbal* (*Holocausto cannibale*, Ruggero Deodato, 1979), biblia de los goreadictos. No se crea, empero, que el subgénero fue un patrimonio exclusivamente transalpino, pues también los norteamericanos lo pisaron. Como muestra el botón de Robert L. Frost, que en 1966, al alimón con su cómplice Bob Cresse, se embarcó en cuatro pseudodocumentales desbordantes de añagazas y triquiñuelas, no la menor hacerlos pasar por extranjeros: a saber, *Forbiden*, de *label* francés, *Mondo Bizarro* (codirector: Luigi Scattini) y *Mondo Freud*, ambos de pabellón italiano. Si el segundo revelaba un *potipoti* de ritos vudús y jamaicanos, las ceremonias de iniciación neonazis en un teatro de Hamburgo y de paso imágenes documentales de la oposición antiVietnam, el primero recrea un temario de muchachas vendidas en México como esclavas, misas negras neoyorquinas a cargo de chicanos, actores zurrados en un teatro de Tokio, peleas de mujeres cuasi desnudas en el lodo en Berlín... Y, en fin, ejemplo supino de las tropelías de Frost, *Censored* se presenta como una selección de escenas cortadas por la censura, cuando es un mal montaje de descartes de otros filmes y/o secuencias inmostrables con anterioridad.

A nuestro entender, no deja de ser una espúrea derivación remozada de las *hygiene pictures* (como el propio Bouyxou admite), ya que la diferencia clasificadora es delgadísima según años y países. Si bien éste es uno de sus límites definitorios, otro —y será un aspecto más «novedoso»— explota a fondo su condición de documentales entre lo escandaloso y lo escabroso, habitados por imágenes tremendistas pero de interés relativo sobre curiosidades humanas, del Tercer Mundo al Cuarto, visitando esporádicamente el Primero, rastreando sus estímulos eróticos. Bárbaras costumbres a occidentales ojos, o sea «reportajes más o menos *bidons*, atrocemente *racoleurs*, donde el sexo tenía la parte *belle* (aunque *fort moche*)» (J. P. Bouyxou *dixit*). De *París top secret* (Pierre Roustang, 1969) a *Sex O'Clock* (*Sex*

O'Clock, Francois Reichenbach, 1976), de *America cosí' nuda cosi' violenta* (Sergio Martino, 1970) a *Mondo bizarro*, de *This is America part 1 y part 2* (Romano Vanderbes, 1976 y 1980) hasta *La France interdite* (Jean-Pierre Imbrohoris, Jean-Pierre Garniery Gilles Delannoy, 1984). Y sin echar en tierra baldía algunas enfeudadas contribuciones de pabellón británico a cargo de los inmarchitables Stanley Long y Arnold Louis Miller: *London in the Raw* (1964) y *Primitive London* (1965) o infraproductos germánicos como *Shocking Asia I y II* (Emerson Fox, 1981 y 1985), laboriosos y erráticos reportajes sobre nuestro perro mundo que saludan una vocación truculenta, antes colección de souvenirs que asépticos documentos, más desinformativos que (in)formativos, exentos de perspectiva y carentes de rasgos científicos, balanceándose entre la ignorancia del público y la exhibición de sexos increíbles pero ciertos —no siempre— a partir de la visión del erotismo en el mundo. Sin olvidar, claro está, el singular trabajo *Hvorfor gör de det?* (Eberhard W. y Phyllis Kronhausen, 1971), con su pareja de sexólogos y/o sexadores. <<

[50] Jess Franco constituye por sí mismo una división *panzer* propia trajinando para países como Italia, España, Francia o Suiza, Y es que su obra abunda, vamos, se nutre de regímenes penitenciarios, colorido ámbito con mayor o menor pigmentación selvática, sevicias y torturas a expensas de sus más o menos encadenadas y menos o más (des)vestidas féminas (todo un *leitmotiv* de su cine). Iniciada su trayectoria en el tema carcelario en 1968 con *99 mujeres*, le dedicará también su atención, y sin ánimo de extoaustividad, en *Los amantes de la isla del diablo* (*Quartier des femmes*, 1971), *Prisons de femmes/Diamants pour l'enfer* (1975), *Frauen Gefängnis* (1975), *Mujeres en el campo de concentración del amor* (*Frauen in Liebeslager*, 1976), *Greta, Haus ohne Männer* (1977), una sadiana apostilla al culto de la descomunal *pulpeuse* Dyanne Thorne y a su mítico personaje —pero con otro nombre—, *Frauen für Zellen-Block 9* (1977), *Sadomania, el infierno de la pasión* (1980), *Furia en el trópico* (1983). <<

[51] Aunque su ubicación, por desplazada, no es la idónea, quedando descolocada por no participar propiamente de los estilemas del subgénero, aprovechamos el viaje para dar cuenta de algunos títulos, recogidos en el sustrato de la comedia más epigonal, de la farsa más terminal, del cómico más sardinero, de hegemonía procedencia francesa, que destila su filiación en el concepto de *nana*, (nulidad) (territorio éste a fondo y provechosamente explorado por Jean-Pierre Bouyxou, a quien agradecemos su reconfortante labor de precursor), para destapar algo de *fesse* femenina entre risas y veras, en situaciones de baños y apogeo de lencería íntima. Así, la más vitoreada, y ésta si estrictamente na turista, es *Lite aux femmes nues* (Henri Lapage, 1952). El decenio de los cincuenta es propicio para tan desopiladas exhibiciones, recurriendo a variadas apuestas genéricas: véase *Malou de Montmartre (Dupont-Barbés)* (Henri Lapage, 1951), con la *mignone* Madelame Labeau, *Marchands de filies* (Maurice Cloche, 1957), *Les gaietés de t'escadrille* (Georges Pécelet, 1957) o *Les belles bacchantes* (Jean Loubignac, 1954), con Louis de Funès. Otros países también aporrearon la tecla, y como México, con su particular identidad, en las antípodas del nudismo, con tradición propia entre el melo(drama) lacrimógeno y el latigazo social, material propicio para que se escapara alguna tetilla femenina. Por ejemplo, *Cabaret trágico* (Alfonso Corona Blake, 195S), con Columba Domínguez y Kitty de Hoyos, o *Juventud desenfrenada* (José D. Morales, 1953). <<

[52] El John Waters de *Los asesinatos de mamá* (Serial Mom, 1994) le rinde imperial tributo con la cita directa de *Deadly Weapons* en la escena de un tiñoso adolescente que se pajillea con vehemencia ante la visión del edificante desparramo carnosos de la Morgan. <<

[52a] La explosiva Jayne Mansfield suma carne y picante en su rol de cantante de cabaret en *Too Hot to Handle* (Terence Young, 1960), un sexy *thriller/musical* ambientado en el Soho londinense, aliñado con un maníaco sexual de por libre, policías alobados y pastosos periodistas en su búsqueda (para encerrarlo y por mor de la noticia, respectivamente) y amueblado con un surtido coro de pizpiretas señoritas, más o menos desprejuiciadas como es innegociable en estos casos. <<

[53] Tanto Metzger como Friedman, sobre todo el primero, recalaron en el recién estrenado *hard core*; de hecho, Metzger es el más citado en las enciclopedias por su contribución al arco del *blue movie*. Friedman, por su parte, siempre se manejó a disgusto en esta circunscripción, y tras un par de valiosas aportaciones (véase *Alexandra, la reina del vicio y el placer* [Alexandra, Robert Freeman, 1983] y *El gran follador y las novatas* [*Matinee Idol*, Henri Pachard, 1985]), se retiró del circuito de producción. Un suculento viaje alrededor del mundo/*mondo* de la *sexploitation*, regado de anécdotas y cuitas, lo conforma la autobiografía de Friedman *A Youth in Babylon. Confessions of a Trash Film King* (con Don Nevi) (Buffalo, Nueva York, Prometheus Books, 1990). Un material de primera mano altamente recomendable. Estamos a la espera de su continuación, pues su recorrido profesional se detiene en 1964. Es el momento justo para introducir la cita de *Starlet* (Richard Kanter, 1969), una de sus producciones, dicharachero y jovial filme, no autocrítico, ¡por favor!, centrado en las tribulaciones de un *filmmaker* (Suart Lancaster) anclado en los vericuetos de la *sexploitation*. Los interesados en bucear en tan aurífera y redimensionada parcela cinematográfica (objeto de revival videográfico —sellos como «Something Weird», comandado por Mike Vraney, trabajan de firme la especialidad recuperadora—, de publicaciones variopintas e incluso merecedor de la atención de ciertos canales de televisión), entre el marasmo y la hojarasca de ofertas que facilitan entrevistas con los supervivientes y artículos temáticos y/o sectoriales, pueden y deben acudir al libro de Eddie Muller y Daniel Faris, *Grindhouse. The Forbidden World of Adults Only Cinema* (Nueva York, St. Martin's Griffin, 1996). Y completarlo con el monográfico de los arrojados V. Vale y Andrea Juno servido por el volumen 10 de la revista *Re/Search: Incredibly Strange Films*, San Francisco, 1986.

<<

[53a] Y una rareza entre dos censuras, entre dos tradiciones, entre dos géneros: *Spermula* (*Spermula*, Charles Matton, 1974), una fantasía vampírico feminista con mujeres depredadoras y varones donantes —que no domados—, una odisea (en el espacio) del sexo: un planeta cuyos habitantes, mujeres, en vías de extinción, deciden poner remedio a su problema. ¿La salvación? El semen masculino. Y a ello (a su recolección) se aplican con fe, premeditación y alevosía. <<

[54] Los reyes del mambo de la *sexploitation* castiza desde los años sesenta, *spaghetti western*, comedia celtíbera, espionaje de baratillo y aceitoso terror mediante. Alfonso Balcázar aterrizó en sus postrimerías en el burladero S, y a remolque del tirón pelicularo de Iquino arrostró, con idéntico equipo artístico titular, un quinteto de arracimados subproductos de ostentoso predicado, firmados con el acróstico Al Bagan: *Las viciosas y la menor* (1982), *La ingenua, la lesbiana y el travestí* (1982), *El marqués, la menor y el travestí* (1982), *Colegialas lesbianas y el placer de pervertir* (1982) y el esírambote de *Las lesbianas y la caliente niña Julieta* (1983). Un manojo de títulos típicos de su forma de (des)hacer: rodaje simultáneo, reiteración de intérpretes, decorado invariable... y labores de fontanería/reciclaje, por no decir bricolaje. Así, *Las lesbianas y la caliente niña Julieta*, cual vil refrito, aporta escenas de *Colegialas lesbianas y el placer de pervertir* y, sobre todo, de *El marqués, la menor y el travestí*. Y es que no sólo Jess Franco hace de la refundición primoroso sujeto activo... A propósito de la dinámica de los Balcázar *brothers*, de su confección en cadena de películas aquí estrenadas como S pero sólo tras su «afeitado» de escenas que comprometieran su caracterización como X, nos remitimos al correspondiente apartado en el *porno* español. <<

[55] La imaginación presente en algunos de los títulos, tan floreados, rumbosos y hasta rimados, se detiene en el enunciado y no se transmite a la argamasa de las pueriles historias ni a las encorsetadas puestas en escena. Así, y aparte de los ya ventilados, y haciendo consabida excepción de los nomenclátos de Franco e Iquino, *Ya no soy virgen*, (Justo Pastor, 1982), *No me toques el pito, que me irrita* (Richard Vogue, alias de Ricard Reguant 1983), *Mi conejo es el mejor* (Ricardo Palacios, 1982), *En busca del polvo perdido* (Enrique Guevara, 1982), *Sin bragas y a lo loco* (Klaus Jurich, 1982), *Piernas firmes, cola floja* (Justo Pastor, 1982); *El hombre del pito mágico* (Carlos Aured, 1982), *Los pornoaficionados/La perseguida hasta el catre* (Félix Varón, alias de Ismael González, 1982) y, el mejor, *Neumonía erótica y pasota* (Jaime Bayarri, 1981). <<

[55a] Unos travestís, no transexuales, que en su recurrente obra se revelan casi siempre como hombres que compiten con las mujeres en su mismo campo. En Iquino, el travestí de guardia, aunque sin precinto de exclusividad, es Christine (Berna), activo/a en los espectáculos en vivo en la Barcelona de la época (espumeantes y movidos años en que también brujuleaba Bibi Andersen, hoy Bibiana Fernández, lesbianismo, una constante en su cine (véase *La máscara*, 1976, donde Rosa Valenty le tira los tejos a Patricia Adriani... sin ignorar a una María Martín, versión bollera del bujarrón masculino, que tienta y retienta a la Valenty so pretexto de un masaje), la inscripción en la ficción del gay o plumilla es causa de chanza y chacota, aunque como se desprende de su tratamiento, no sea más que senda de desviación y pecado, con sensación de culpa incluida, lejos de la natural conjugación de la especie. Entresaquemos, a modo de testimonio, algunos ejemplos de lo expuesto: la turbiedad sexual, que no moral, desplegada en *Los sueños húmedos* de Patrizia, la calentura del tórrido encuentro entre un travestí y Concha Valero (a reseñar su beccariana masturbación en un único plano) en *Inclinación sexual al desnudo* (1981) o su agradecida *La caliente niña Julieta*, top taquillero del cine S, donde las chicas Iquino se ponían las pilas y a falta de toblerones, buenos eran bombones, como el que saboreaba Vicky Palma, previo paso y poso por su vulva, con la arrobada complicidad de Andrea Albani... heroína impar de *Cambio de sexo*), catalítica presencia en *Los sueños húmedos* de Patrizia. Otro sujeto sexual no identificado converge —sin unión— en *Inclinación sexual al desnudo*, lo mismo que Eva Robbins (Roberto Coatti, pero tras pasar por el quirófano se transforma en Eva Coatti) comparece en *La pitoconejo* (Zacarías Urbiola, 1979) y en *Evaman, la máquina del amor*, la presencia uno/una más, sin descodificar, en Pomo; situación límite (Manuel Esteba, 1981), que en plena sesión de fotonovela porno alegra las pajaritas al viscosón y sudoroso fotógrafo José Luis Fonoll. Por lo demás, también son el eje de la acción en otros dos filmes: *La chica de las bragas transparentes* (Jess Franco, 1980), con la andrógina Rosa Valenty como ex chico, transexual delictivo, cuyo viril atributo conservado en formol casi es el MacGuffin de la ficción; y *Cariño mío, ¿qué me has hecho?* (Enrique Guevara, 1979), donde Lynn Enderson, en melindroso ejercicio de arrumacos con un sumiso Vicente Parra, exhibe su pito alegre. <<

[56] Son de la partida: el histórico y dickensiano David Khunne, guionista (y su «hijo», David Khunne Jr.); Clifford Brown, James P. Johnson, James L. Johnson, Candy Coster (alias habitual también de Lina Romay, pero que en *Confesiones íntimas de una exhibicionista*, 1982, por ejemplo, compete a Jess Franco en tareas de dirección); Joan Almirall, en operaciones de iluminación, Lulú Laverne... Idéntico comentario en el caso de Candy Coster, usufructuado por ambos en comandita. <<

[56a] Hay más Emanuelles apócrifas, negras (y blancas y amarillas y sonrosadas), que no son Laura Gemser, que se atienen al principio de que la copia de una fotocopia, borrosa queda. Así, Adalberto/Bitto Albertini, el pionero, normaliza *Emanuelle nera 2* (1977), con Sharon Lesley; y Mauro Pinzauti la estropajosa *Emanuelle blanca y negra* (*Emanuelle bianca e nera*, 1976), con Malisa Longo, y hasta alboreó los espolones del *hard core* en la tardía y espúrea revisitación *Emanuelle Goes to Cannes* (Jean-Marie Pallardy, 1988), a beneficio de Olinka Hardiman, conocida mimesis de Marilyn Monroe, de la mano del atrabiliario *producer* Dick Randall. Y, en fin, *Laura* (*Laure*, Emmanuelle Arsan, 1975), cuya peculiaridad, aparte de contar con la olvidada Annie Belle (la Annie Briand de *Lévres de sang*, Jean Rollin, 1974), obedece a que la propia escritora, nacida Marayat Adriane en Bangkok, con un papelito en *El Yang-Tse en llamas* (*The Sand Pebbles*, Robert Wise, 1966), guioniza, dirige, interpreta y desvela sus encantos con tanto desparpajo como insipidez narrativa (el viejo polémico sobre la copia que es más original que el original. Pero aquí no vale). Aunque sea en escorzo, nos servimos de esta nota para ensalzar convenientemente a Annie Belle, mimosa, pelo corto, rubia (no siempre), rostro de porcelana, modales de golfa, todo un mini mito del cine erótico del período, protagonista de una sodomía motorizada y de una sentida masturbación en *Noches pecaminosas de una menor* (*La fine dell'innozenza*, Massimo Dallamano, 1975), un descarado remake, casi un clon de *Emmanuelle*, pero dotado de un encanto naturalista) y de un frescor vital sumamente agradables. <<

[57] El mismísimo Joe D'Amato, en su chapoteo de géneros, supuró un par de viscosas *mondo movies* del jaez de *Emanuelle en América* (*Emanuelle in America*, 1976), que aliña con displicencia tropelías burguesas y *snuff movies*; y *Noches pornográficas* (*Emanuelle e le porno notti nel mondo*, 1978), soporífera colección de numeritos de triste cabaret, enlazados por la presentadora Ajita Wilson, que expurgan el modo morbo... y circense. <<

[57a] La invocación de Lattuada, saludable erotómano de antiguo, elegante registrador/filmador del cuerpo femenino (obsérvese la nada desdeñable *Así como eres*, 1978), nos permite recuperar del inmerecido sueño de los (in)justos un filme como *Padre putativo* (*Le faro da padre*, 1974), que renueva la atención del regista por los amores desnivelados, maduro burgués él, misteriosa, perversa, definitivamente tentadora adolescente ella, siempre con ribetes incestuosos (¿paidófilos?): ¿ese *Puttana di papa* que le dedica Luigi Proietti a su futura esposa! (Considérese la revisitada relación de Marcello Mastroianni y Nastassja Kinski en *Así como eres*). Lattuada, siempre corrosivo, siempre impertinente, pero, a su manera, enjuto moralista, aunque no embotella una edificante historia, satiriza la sociedad (aquí, la aristocracia siciliana), en su relato de un abogado inescrupuloso (Luigi Proietti) desinteresadamente enamorado de una atractiva pero mentalmente retardada joven (Theresa Ann Savoy, un fugaz *sex symbol*), toda una *nymphette*, niña mujer, según estipula Nabokov. Lattuada, refinado y pijotero, desembarca en temas como el *amour fou*, el incesto, la pederastia, la antropofagia erótica y una provocadora ambigüedad que puede irritar los ovarios de las feministas, por cuanto la noción «vendida», en el filme de la chica como objeto sexual perfecto, se teoriza a partir de esta frase/definición: «jode, pero no habla». Sus implicaciones y lecturas pueden ser variopintas, pero siempre machistas. <<

[58] Una contestación, un inconformismo de acné que le hermana con Salvatore Samperi, otro esforzado cronista de los pecados de la burguesía italiana, aunque en sus primeros bosquejos —por ejemplo *Grazie, zia*— se sitúa más en sintonía con el Marco Bellocchio de *Las manos en los bolsillos* (*I pugni in tasca*, 1965), antes de afincarse en la parcela de la comedia erótica costumbrista y servir sendos vehículos (*Malicia* y *Me gusta mi cuñada*) para el lucimiento del carisma de Laura Antonelli, *donna* y *madonna* a la vez. <<

[58a] Aunque pueda ser tildado de aleatorio, no es del todo errado considerar que con *Salón Kitty*, *Calígula* y *Action* (1979), Brass encuaderna una trilogía «sobre la locura del poder, pintada con tonos opacos y siniestros y donde el sexo es utilizado como instrumento para escandalizar mentes enfermas y perversas» (Antonio Sruschini y Antonio Tentori, «Tinto Brass e... il filo rosso dell'Eros», *Amarcord*, nº 8-9, mayo-agosto de 1997, pág. 51). <<

[59] Revisitada y querida práctica, también muy del agrado de Pedro Almodóvar, que refrigera —o no— su filmografía. Brass capta a sus actrices en tal trance: Stefania Sandrelli en *La llave secreta*, Serena Grandi en *Miranda*, Anna Ammirati bajo la lluvia en *Monella* (*Monella*, 1998) o Francesca Dellera, aliviando un radiador, en *Amor y pasión* (*Capriccio*, 1986). Reproducimos unas manifestaciones del cineasta, iluminadoras del meollo del proceso de *casting* de sus actrices: «Hago con ellas una actuación previa: la prueba de la moneda. Convoco a la actriz para que venga vestida con falda pero sin ropa interior, tiro al suelo una moneda y le pido que la recoja. Según el modo de agacharse, calibro cuál es su sentido del pudor, y si tiene mucho, lógicamente, no me vale». (Entrevista con Tinto Brass por Rafael Torres, *El Mundo*, 26 de septiembre de 1998, Madrid.) <<

[60] Ramón Freixas, crítica de *Los burdeles de Paprika*, *Dirigido*, nº 197, diciembre de 1991, pág. 76. <<

[61] Brass es un religioso admirador de los coños no alopecicos y de los sobacos hirsutos, fiel receptor de la máxima de que donde hay pelo hay alegría. <<

[61a] Entrevista con Walerian Borowczyk, por Luis Rebolledo Boceta, *Dirigido por...*, nº 43, abril de 1977, pág. 35. <<

[62] Objetos (no el consolador/pepino usufructuado en solitario por Charlotte Alexandra en el episodio «Thérèse Philosophe» de *Cuentos inmorales*, que en el infortunio accede a las alegrías de la masturbación —y eventualmente del martirio—, ni el proceso manual en el que se concentra Lise D’Anvers a fin de obtener un orgasmo simbólicamente sincronizado con la marea alta en «La maree») sustanciados en fetiches libidinosos (sean muñecas, grabados o proyecciones de linterna mágica), que devienen instrumental para sugerir, casi mostrar, los límites prohibidos, los anhelos ilícitos pero irresistibles de la mente. Así, las eclesiásticas de *Interior de un convento* (Interno di un convento, 1978), con Sthendal como coartada, que en busca del confort religioso experimentan los goces del apropiado onanista de cirios y crucifijos. No por azar, el protagonista de *Una mujer de la vida* es un coleccionista de objetos a los que inviste de carácter fetichista, y en *¿Tres mujeres inmorales?* se produce una acumulación de objetos artísticos. Un combativo anticlericalismo, con Papas incestuosos, purpurados pontificantes y aristocracia decadente, tiñe el ropaje de «Lucrece Borgia», el cuarto *sketch* de *Cuentos inmorales*, aunque Borowczyk no se ha significado sobremanera por su vis antirreligiosa. No es un objeto sino una flor, una rosa, con la que Lisbeth Hummel se masturba en *La bestia*, ideal momento ya enunciado con más *esprit* y menos alardes, en *Historia de un pecado*. Podríamos mencionar asimismo el huevo —que no *l’ou com baila*— que se desplaza por el cuerpo de Sylvia Kristel en *Una mujer de la vida*, etc. <<

[62a] El amor entre humanos y animales es casi tan antiguo como el mundo. La mitología clásica acude en nuestra ayuda: desde Diana cazadora, las transmutaciones de Zeus raptando a Europa o ventilándose a Leda como cisne, Eva y la serpiente, hasta San Jorge y su dragón. Y la literatura, de Prosper Merimée a Marie Leprince de Beaumont. En el sector cinematográfico el bestialismo es piedra de escándalo. En *pêle-mêle*: *Caniche* (Bigas Luna, 1979), *Max, mi amor* (*Max, mon amour*, Nagisa Oshima, 1986), *La isla virgen* (*Tanya's Island*, Alfred Sole, 1980), burdo remedo del filme de Borowczyk, o *Vase de nocces* (Thierry Zeno, 1975), cuyo eremita héroe copula con una cerda y del acto nacen... Aprovechamos la coyuntura para informar de que el regreso de Borowczyk al crisol de la zoofilia se produce en dos episodios de ¿Tres mujeres inmorales? En el segundo expone la historia de Marcelline y Suzy, un conejo, sujeto de su deseo y placer, que servido como vianda auspiciará la ejecución de sus progenitores y del negro desflorador a manos de la joven. En el tercero, César es un mastín que libra a su dueña de un secuestrador y de su propio marido, emasculándoles a ambos... <<

[63] Luna veló sus primeras armas eróticas en una serie de cortometrajes satisfechos por encargo y a modo de aprendizaje de la profesión, rodados en 16 mm y comercializados en súper 8 mm, fechados en 1977, extraños más que atípicos, pigmentados por ciertas singularidades de lenguaje, recomendables y aplaudibles si tenemos presente el ámbito en que se inscribe tan encorsetada producción, recuperados en vídeo con el título de *Historias impúdicas*. Como ejemplo de propuesta y montaje original, reténgase el episodio «Cóctel internacional», donde un grupo de cinco señoritas se desnudan con ritmo, saludan al respetable, recogen su ropa y se visten en un sostenido y lejano plano fijo (a modo de frontón) que, a buen seguro, sacaría de sus casillas a más de uno, ítem más, el corto que cierra el filme, «Las guitarristas», incorpora un *striptease* colectivo filmado desde una inmutable perspectiva. Y, finalmente, significar que esta colección incluye el *filmete* «La millonaria», del que el cineasta incluye un fragmento (la mujer que se masturba con un secador de pelo) en *Bilbao* (1978). <<

[64] Orgía o dislate que no por cutre salchichero se aleja de la realidad hispana, a tenor de los saraos de Luis Roldan con sus gallumbos a topos, de las fotos de carné de los efebos que amenizaban las noches sevillanas del pub Arny o de los escarceos, lencería en ristre, de cierto tonsurado periodista. <<

[65] Tras la pifia de *Bambola* (1996), un filme que haría enrojecer de vergüenza a Tinto Brass, a mayor prez de una Valeria Marini dotada de más hidratos de carbono que proteínas, una rijosa historia sobre la pasión animal y la dependencia amorosa que bulle entre Valeria Marini y Jorge Perugorría —de hecho, él está prendado de su culo y ella ha sufrido un cortocircuito neuronal—, un burdo calco(manía) del desgarrado vínculo que une a Ángela Molina y Feodor Atkine en *Lola*, ufano, Bigas Luna se pone severo —no como Dante, empero— y se descuelga con *La camarera del Titanic* (1997), un bordado académico de la más enojosa cursilez. <<

[65a] Sólo tres filmes escapan a la dirección de su mentor: *Setenta veces siete* (*Setenta veces siete*, Leopoldo Torre Nilson, 1962), *Tentação nuda/Extasis tropical* (José da Costa Cordeiro y Egydio Eccio, 1969) y *The Virgin Goddess* (Dirk de Villiers, 1974). Su mutismo artístico ulterior conoce una excepción: *La dama regresa* (Jorge Polaco, 1996), mexicana y estrambótica producción, desopilante simbiosis de pretensiones desmitificadoras y deificadoras, a imposible caballo entre Fellini y Fassbinder, de lo culto y lo popular (con masiva participación de homosexuales, travestís, *drag queens*...), donde Isabel Sarli se las da de sexy dama, glamourosa y ninfosa a lo Mae West de *Sextette* (*Sextette*, Ken Hughes, 1978). Por su fehaciente documentación conviene consultar *Los filmes de Armando Bo con Isabel Sarli*, de Jorge Abad Martín, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1981. <<

[65b] Ramón Freixas, reseña «Armando Bo en televisión», *Dirigido*, nº 227, septiembre de 1994, pág. 82. <<

[66] En *Fiebre sexual* (*Fiebre*, Armando Bo, 1970) —junto con *Carne* y *Los días calientes* (*Los días calientes*, Armando Bo, 1965) ésta despistadamente en 1977, los únicos filmes del tándem estrenados en España— asistimos a dos gloriosas manifestaciones de tan elocuente prédica: una, «Fiebre», nombre del semental debilidad de la Sarli, copula con una yegua, *mientras* ella se derrite introduciéndose dos dedos en la boca; dos, la Sarli cae en un sueño onanista y zoófilo en que «Fiebre» la posee... desbocadamente. <<

[67] Un repaso tan útil como documentado de la, a menudo, invisible filmografía de José Mojica Marins lo tributa Horácio Higuchi, uno de sus más calmados y perspicaces exégetas, en el *dossier* «José Mojica Marins. The Madness in his Method», presentado en la revista *Monster! International*, nº 3, Oberlin, Estados Unidos, 1993. <<

[68] Ramón Freixas, «Alejandro Jodorowsky. Con él llegó el escándalo», *De Zíne*, nº 3, octubre de 1991, pág. 40. <<

[68a] *El abismo de los sentidos* es un insolente, inusualmente inteligente, pastiche de El imperio de los sentidos, que no vacila en apropiarse de sus elementos discursivos, elevándolos a la más descabellada potencia. Consta de un humor tan glacial como las manipulaciones de un lazo de seda del que la heroína se sirve para hacer coincidir el óbito y el orgasmo (asimismo, el pene/fetiché es motiva de alborozados chistes negros) y se columbran unas connotaciones burlescas y anti *stablishment* nipón asaz chocantes. Entre los escasos títulos estrenados en España, abundan la infamia y lo residual, cuya nulidad no exonera un plus de regocijo.

Retengamos una de las «respuestas» niponas a *Garganta profunda*, la dodecafónica *Garganta profunda en Tokio* (*Deep Throat in Tokyo*, Hiroshi Mukai, 1975), con felatriz rechulapona de vibrante clítoris gargantuesco, que hace del plátano su fruta dilecta. Lo mejor es la virtuosa planificación del director para mostrar sin mostrar. El momento climático que reúne al industrial, al vástago tontaina y a la esposa de éste es así descrito por José Luis Guarner: «El hijo celoso, provisto de escopeta de dos cañones, les sorprende en plena *fellatio*, y duda entre pegarle un tiro a su mujer o a su papá, para decidirse finalmente por encolar a la primera. Oh, prodigio merced a una gimnasia no bien determinada por la cámara, la víctima logra asir el arma, liquida a los dos hombres y deviene presidenta del Consejo de Administración de la empresa. Moraleja: el sexo prevalecerá sobre el Capital». No podía faltar, ¡por supuesto!, la versión nipona de *Emmanuelle*, encarnada por la monilla Kumi Taguchi en *Tokyo Emmanuelle fujin* (Katsuhiko Fujii, 1975). Otro injerto es *Lady Chatterley en Tokio* (*Tokyo chatarei fujin*, Katsuhiko Fujii, 1977), donde Connie es Mio, suerte de sobrina díscola de Madame Butterffy, que se descubre a sí misma no gracias a un palafranero, sino merced a un potente obrero (especializado) de la construcción, dotada de industrioso marido impotente/paralítico. Es un cuento social de burgueses degenerados y proletarios sexualmente enhiestos —de lo que algo sabe Eloy de la Iglesia—. A retener la disipada orgía de altos vuelos financieros desarrollada en un club privado donde los invitados se prestan al *petting* más furioso en sofás de plástico. En fin, nada que ver con la miniatura erótica-pictórica de *El mundo erótico de Utamaru* (*Utamaro yumeto shiriseba*, Akio Jissoji, 1977). <<

[69] Declaración reproducida en el excelente artículo de Max Tessier «L'exutoire du "Roman Porno"». Es asimismo conveniente la lectura de «Le "Cinéma Pink", un certain miroir», de Jean-Paul Le Pape. Ambos textos pertenecen al atractivo monográfico *Le Cinéma Japonais au présent, 1959-1979, Cinéma d'aujourd'hui*, nº 15, invierno de 1979-1980, París. <<

[69a] Enjaezado con esta ausencia obligada del coito, Max Tessier expone esta consideración: «La mayoría de filmes eróticos nipones, desde las primeras entregas de los años sesenta (filmes de Tetsuji Takechi, de Koji Wakamatsu, sobre todo), se desarropan en verano, cuando el calor insostenible de las grandes ciudades impulsa con más facilidad al desnudo y a las actividades sexuales. Los cuerpos desnudados sudan en abundancia, la cerveza se espesa más que de costumbre, la leche fluye sobre las pieles húmedas, sustituyendo al prohibido esperma». Max Tessier, voz «Japonais. Du bain familial aux débordements sexuels», en *Une encyclopédie du nu*, *op. cit.*, pág. 210. En el artículo evocado, Tessier señala en el erotismo de la sugestión, genuino del román porno, el repetida uso de la simbología líquida, en tanto que los filmes están inundados de todo tipo de secreciones: sudor, agua, saliva, cerveza... <<

[70] Para conocer el pensamiento intuitivo y ligero del cineasta, recomendamos la entrevista realizada por Jean-Pierre Bouyxou en la revista *Sex Stars System*, nº 14, 2º trimestre de 1976, págs. 3-12. Al margen de la lujuriosa iconografía, incluye una detallada filmografía... hasta 1976. <<

[71] Es imprescindible la lectura del libro *Mondo Macabro. Weird & Wonderful Cinema Around the World*, de Pete Tombs, Londres, Titan Books, 1997, si se anhela una reconstituyente zambullida en las trochas del *cinéma bis* más exótico. <<

[72] Obra adquirida al artista por Don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, marqués del Carpio y de Heliche, notorio libertino (sin importar quién los cree, ellos se juntan), y que pasó de sus manos a la casa de Alba para, de ahí, terminar en las de otro personaje de cuidado, Don Manuel Godoy. Por si ello fuera poco, en Inglaterra, en 1914, el cuadro recibió ¡siete! puñaladas (todas por la espalda, claro) propinadas por una airada sufragista. Algún día entenderemos mejor la historia estudiando no sólo las obras de arte, sino sus peripecias y las de sus propietarios. <<

[73] Aun si sólo un 0'1% fuera erótico, cada año les saldrían 3.000 nuevas unidades, una cifra «modernamente» cuantitativa. Para refrendarlo, ahí está la colección del Instituto for Sex Research (je la Universidad de Indiana, cuyos más antiguos daguerrotipos datan de 1840 (el daguerrotipo es introducido en Estados Unidos en 1839. A eso se le llama estar en la onda tecnológica). <<

[74] Ado Kyrrou, «D'un certain cioéma clandestin», Positif, nº 61/62/63, junio/julio/agosto de 1964. <<

[75] Paul Éluard, Cartas a Gala, 1924-1946, Barcelona, Tusquets, 1986. <<

[76] Vicente Muñoz Puelles, «Sexos inmensos y magníficos», Academia, nº 13, enero de 1996, pág. 44. <<

[77] Extremadamente recomendable como sintética panorámica de (a producción y que permite hacerse una idea de la evolución y desarrollo de los *stag movies*, incluyendo incunables, clásicos y rarezas, algunos de ellos citados en este capítulo, es la recopilación de seis vídeos comercializada por Top Club en 1992 bajo el genérico título de *Nuestros picaros abuelos*, que recoge tanto la mayor parte del metraje del filme antológico *A History of the Blue Movie* (Alex de Renzy, 1970), el primer filme hard proyectado en Francia con el título de *Anthologie du plaisir*, obra loable y aplaudible, incluyendo desde joyas como *A Free Ride*, *On the Beach*, *Buried Treasure* o *Story of a Nun* hasta imágenes de los sesenta, incluso en color, donde cabe atisbar a una Claudine Beccarie pre *Exhibición* (*Exhibrtion*, Jean-François Davy, 1975). <<

[78] Luis Buñuel, Mi último suspiro (Memorias), Barcelona, Plaza y Janés, 1982, pág. 52. <<

[79] Una de las miradas más cabreadas ante tal práctica, y no precisamente por el daño que le hacen a la pornografía sino porque tales manejos están matando al cine —ya será menos—, la presentó Wim Wenders en la espléndida *En el curso del tiempo* (*Im lauf der Zeit*, 1976). <<

[80] En la compilación videográfica *Sex Hollywood Scandals* se repertoria un *stag* donde una golosa jovencita de nariz prominente y parecida a la de Barbra Streisand ejecuta atrevidas prospecciones bucales con sana desenvoltura. ¿Es o no es? El dilema queda en el alero... (cortometraje, por cierto, incorporado a *Karin e Barbara, le supersexy star* [Double Gi, alias de Giorgio Grande, 1988], donde un grupito de folladores de salón, Karin Schubert entre ellos, excita su libido contemplando las habilidades en blanco y negro de la presunta Streisand). En la misma antología, Chuck Connors comparece con ciertos visos de verosimilitud en flagrante tarea homo... aunque también podría tratarse de un sosias. Por lo demás, memorar las performances folleteras de un barbilampiño Sylvester Stallone, alicaído héroe del harapiento blandiporno *The Italian Stallion* (Morton Lewis, 1970), que nada rascan en esta recensión. Sólo indicar que el escueto pinganillo exhibido en su debut por Stallone será corregido y aumentado en su apolínea sesión fotográfica a propósito de *Demolition Man* (*Demolition Man*, Marco Brambilla, 1993) —la imagen de su lustrosa virilidad no asoma en el filme—, demostrando que la práctica del *body building* puede servir para marcar algo más que bíceps (¿o hay truco?). <<

[81] Texto procedente del artículo «Y la luz se hizo sexo», Román Gubern, Nosferatu, nº 2, enero de 1990, pág. 6. <<

[82] Ramón de Baños, por ejemplo, no ofrece pista alguna de tan solariega actividad en sus papeles memorialísticos titulados *Un pioner del cinema catala a l'Amazónia* (Barcelona, Ixia Ubres, 1991), aunque sí relata entre melindroso y regocijado su descubrimiento del cine pornográfico en Brasil a raíz de su estancia laboral en dicho país, iniciada en 1911 a instancias del empresario cinematográfico Joaquín Llopis. Es obligada en este terreno la consulta del tomo de Joan Francesc de Lasa, *Aquell primer cinema catalá. Els germans Baños*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1996. <<

[83] Citado por Román Gubern en *Viaje de ida*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 192.

<<

[84] En las dependencias de la Filmoteca Vasca y de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya se conservan fragmentos de diversas obras pornográficas de los locos años veinte. La FGC dispone de unos cuatro minutos de un filme titulado Parodia de Tenorio/Del Tenorio, atribuible a Ricardo de Baños. Por su parte, la Filmoteca Vasca guarda unos cinco minutos de un filme ¿español? llamado Tócame Roque, et pintor y las modelos. <<

[85] Yann Lardeau, art. cit. capítulo 1, nota 13, pág. 52. <<

[86] Gérard Leblanc, artículo «Le cul loin du ciel. Essai sur le genre pornographique», en *Erotisme et Cinéma. Thèmes et variations*, Daniel Serceau (dirección), París, Éditions Atlas, 1986, pág. 125. <<

[87] En este sentido se pronuncia en formulación extremada Emili Olcina (Olcina, 1997): «La pornografía es pues la representación descriptiva de la ejecución eficiente de operaciones físicas en actos sexuales o de relevancia sexual» (pág. 36). <<

[88] Una influencia que resulta palmaria en el gore, en las *splatter movies* y derivados en un fenómeno de vasos comunicantes que poseen el común denominador del despiece del cuerpo humano desenchajado y el inserto de carne (palpitante en ambos, aunque con ligeras variaciones de tono y color). <<

[89] Citado en *Sinema. American Pornographic Films and the People who Make film*, de Kenneth Turan y Stephen F. Zito, Nueva York, Praeger Publishers, 1974, pág. 35.

<<

[90] «Du cinéma porno comme rédemption de la réalité physique», incluido en *L'Erotisme en question*, Cinéma d'aujourd'hui, Nouvelle série, nº 4, invierno de 1975-1976. Hay mala traducción castellana: «Del cine porno como redención de la realidad física» (en VV. AA., 1978, 127). <<

[91] Gérard Leblanc, art. cit. pág. 133. <<

[92] El orgasmo de la mujer, como experiencia subjetiva para la que no se ha establecido un correlato visual inconfundible en la pornografía, plantea un problema inequívoco a nivel fisiológico, en el orden de prueba irrefutable. Su visible evidencia, su exposición como eyaculación femenina, da fe (¿o no?) de la renuencia del llamado punto G. La serie Rainwoman, cuyo *leitmotiv* versa sobre el placer femenino, se aviene a documentar la felicidad de una mujer que lagrimea de éxtasis: préstese atención a *Fallon, la mujer que llora*, de Rainwoman (Patti Rhodes, 1989), cuyo goce salpica el rostro de un atónito Joey Silvera. La misma Fallon reincide en su «especialidad» en *Pussyman 8. The Squiri Queens* (David Christopher, 1984). Más ejemplos: Sheena expulsa un torrente de flujo vaginal ante Marc Wallace y Gerry Pike en *The Voyeur 2* (John Leslie, 1994), Nikki Charm en *Miss Directed* (Paul Thomas, 1990), tras un «lengüeteo» de la deslenguada Tori Welles, obsequia a ésta con un incontenible chorro de tibieza. Y, cómo no, mencionar a Annie Sprinkle y sus olímpicos orgasmos eyaculativos en *Deep inside Annie Sprinkle* (Annie Sprinkle, 1982). Otra historia es la que se dirime en *The Sluts and Goddesses Video Worksop; or, How To Be a Sex Goddess in 101 Easy Steps* (Maria Beatty y Annie Sprinkle, 1992), intenso ejercicio de identidad sexual y liberación de la ideología dominante, del usufructo de la porno iconografía al uso, que se apropia de la foucaultiana distinción entre *ars erotica* y *scientia sexualis* —¡y además está dedicado a Juana de Arco!—. (En relación a esta materia sugerimos la lectura de *Deviant Eyes, Deviant Bodies*, de Chris Straayer, Nueva York, Columbia University Press, 1996; de *Dirty Looks: Women, Pornography, Power*, de Pamela Church Gibson y Roña Gibson (comp.), Londres, BFI, 1993; y de Williams, 1989.) <<

[93] Rizando el rizo, buceando en las llamadas «crisis de felicidad» que habrían afectado a una estampada pléyade de celebridades, desde San Pablo o Juana de Arco hasta Mahoma o Dostoievski, Esteban García Albea propone en su libro *Teresa de Jesús: una ilustre epiléptica* (Madrid, Fundación Welcome, 1995) un origen nada místico y sí muy clínico de los arrobamientos de la santa. Sea como fuere, los psicoanalistas de todo cuño siguen debatiendo (en la línea en que también se polemiza acerca de la espiritualidad de San Juan de la Cruz) a propósito de la categoría fálica de la «visión del querubín» acontecida en 1562 (Teresa de Jesús tenía 47 años), inspiradora de la estatua de Bernini y que es mejor citar textualmente en palabras de la santa: «Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos; y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay que desear que se quite». Sin entrar en conclusiones que no vienen al caso, no faltan voces que señalan la presencia de cannabis en las farmacias de los conventos de las carmelitas en tiempos de la santa. <<

[94] El glosario, dentro de un bizarro genérico de modalidades, comprende un amplio arco temático. A saber: la «lluvia dorada» (urolagnia), consistente en aliviar la vejiga urinaria en un/a partenaire a ello dispuesto/a (más o menos), praxis cantada por Neftalí Ricardo Reyes (alias de Pablo Neruda): «y por oírte orinar en el fondo de la casa, un hilo de miel trémula y dorada» (en *El tango del viudo*); la coprofagia, el acto de deglutir y/o expedir heces fecales, con la recurrencia a la miel (¡también!) de Salvador Dalí o las «monedas de moca» con que nos agasaja el académico bardo Pere Gimferrer en su altivo poemario Mascarada; la zoofilia, ¿amor? a los animales, con la colaboración (o no, que algunos son muy suyos) de bichos de todo tipo y condición; la solución del *fist fucking* (introducción del puño en la vagina o ano), aunque esta variedad, más que en películas «propias», comparece intermitentemente en obras convencionales (sin ir más lejos, ya se avista en *Candy Strippers*, Bob Chinn, 1978, donde a una cooperante damisela le hurgan su más íntima cavidad... con dos manos, dos); el recurso a embarazadas; la presencia de gemelas; el buen uso de enemas; el concurso de transexuales (*she male* en el vocabulario estadounidense); la explotación de personas de edad (*oldies*), en ocasiones venerables ancianos/as, que si en los primeros años del género aún se codeaban con postulantes más jóvenes, raudamente fueron erradicados y confinados a una estantería propia; el departamento de *freaks*, que engloba en el patrón norteamericano la intervención de personajes de físico infrecuente, de obesos/as a enanos/as, ampliado con opositores dotados de órganos sexuales insólitos (reales o falsos) como penes descomunales (uno o dos) o mujeres de pechos desmesurados; o, en fin, el imperio del sadomasoquismo, duro o suave, que en Estados Unidos viene separado en dos frentes: *bondage* (S/M blando, más estético que flagelante) y S/M (*slave and master*, por decirlo en breve, todo lo contrario). Si en Estados Unidos la reglamentación no permite la interacción de departamentos, en Europa la historia es muy otra. Subrayemos la predilección alemana por el *fetish* del cuero, látex, vinilo, *rubber*, PVC entaconado, el aderezo de alguna micción en cualquier ficción al uso o el inaudito ejemplo de la producción italiana, en la cual no es inhabitual topar con escenas de *pissing* (lluvia dorada), *fist fucking* o incluso animales activos y/o resignados en filmes porno corrientes. <<

[95] Utilizamos el título del estreno español de la película... en versión S, un camino recorrido —el de la doble versión de películas donde las escenas de sexo directo ocupan una porción cuantitativamente magra— por otras producciones contemporáneas como *Las aventuras eróticas de Flesh Gordon* (*Flesh Gordon*, Howard Ziehm y Michael Benveniste, 1972), *Sex World* (*Sex World*, Anthony Spinelli, alias Sam de Weston, 197B), *Drácula chupa* (*Dracula Sucks*, Phillip Marshak, 1979) o *La danza del vicio y el sexo* (*Damiano's People*, Gerard Damiano, 1978)... Un expediente al cual también recurrió (¡cómo no!) el infatigable Jess Franco, que forzado por las (cambiantes) circunstancias legales, se apresuró a «recalificar» —agregando los correspondientes insertos extra— un par de títulos, transmutándolos en porno duro. Así, *Lilian, la virgen pervertida* o *Furia en el trópico*, que devino *Orgasmo perverso*. <<

[96] La ensalzada modalidad de «garganta profunda» prestigiada por Linda Lovelace (no hubo, empero, encuentro en la cumbre entre ambos) tiene en la succión del tabuco de John Holmes una prueba de resistencia que avala la categoría de la postulante. Reprodúcese aquí un (picante e histórico) muestreo de tragonas de élite: Leslie Bovee en *Sexy Eruption* (*Eruption*, Stanley Kurlan, 1978), Nancy Switter en *Taxi Girls* (Jacov Jaacovi, 1979), C. J. Laing en *Sexy claro de luna* (*Sweet Punkin, I Love You*, Robert Norman, 1975), Marilyn Chambers en *Furor insaciable* (*Insaciable*, Godfrey Daniels, 1980) o Ginger Lynn en *Those Young girls* (Myles Kidder, 1984). <<

[97] A propósito de los estimulantes que favorecen la erección del actor, es conveniente visionar *Models* (Kris Kramski, 1998), que intenta (moderadamente) desmitificar el mundo del X y capturar (atrabiliariamente) la belleza en la fealdad, a partir de la historia del actor porno que se mete un «pico» de cierta sustancia para endurecerse. En palabras del director: «Hay muchos actores que lo hacen. El producto se llama “Converject” y se inyecta en los cuerpos cavernosos de la verga para obtener una erección sólida». (Entrevista a Kris Kramski, *Hot Video*, nº 39, 1998, pág. 88.) Y eso sin contar con la reciente aparición de la viagra... <<

[98] Su perfil se engorda como drogadicto, traficante, delincuente ocasional, líos mañosos, confidente de la policía, proxeneta de sus amantes y *gigoló* de lujo. Para conocer su infancia y adolescencia, nos remitimos al reportaje «El diablo y John Holmes», de Mike Sager, Rolling Stone, nº 554, 15 de junio de 1989 (reproducido en Lo mejor de Rolling Stone, Barcelona, Ediciones B, 1995). Los más holmesianos leerán *Porn King. The Autobiography of John Holmes*, de John Holmes (y Laurie Holmes y Fred E. Basten), Albuquerque, Nuevo Méjico, Johnny Wadd Publications, 1998. <<

[99] Si bien le convirtió en una celebridad de la noche a la mañana, *Garganta profunda* no es su primer trabajo. Su debut acaece en 1969 con *Night of the Rain* reconvertido en el *soft core* *We All go down*, al que siguen blandipornos como *Marriage Manual* (1970), el documental *Changes* (1971), con entrevistas a activistas del sexo como Al Gofdstern y Jim Bucktey, *Sex USA* (1972) o *Legacy of Satan* (1973), un filme de horror barato que disfruta de cierto predicamento. <<

[100] Que anuncia las fijaciones de Damiano. El rasurado es una actividad que atrae poderosamente la atención del cineasta, a menudo como elemento simbólico: la depilación de la criada Lysa Thatcher en *Beyond Your Wildest Dreams* (1980), el final de Susan Me Bain, que se afeita el sexo cual purificación, dirige el cañón del revólver a su pubis impúber y aprieta el gatillo, mientras el contestador telefónico escupe mensajes estúpidos, en *Odyssey*. Cabe ocuparnos asimismo de las lavativas y otras galtodainas sustanciadas en *Waterpower* (1975)... <<

[101] Hay que reconocer las dotes de la actriz para mantener su expresividad emotiva durante las hondas felaciones. Su técnica de engullición es toda una sen(x)sación. Su notoriedad como eximia tragasables no fue igualada en los magros filmes que Linda Love Lace (Boreman de nacimiento, luego Marciano por matrimonio) acometió con ulterioridad (de *Deep Throat 2*, [Joe Sarno, 1973], a *Linda Love Lace for president*, [Claudio Guzmán, 1974]) —con anterioridad, no obstante, agenció su participación en venéreos *loops* donde no dudaba en solazarse con un perro o practicar el arte de la *urolagnia*—, ni tampoco por su actividad ya dimitida como *pornostar*. Es ¿sorprendente? su radical metamorfosis, ya alejada del cine, ingresando en la orden de las beatas, nueva San Pablo descabalgada, para renegar del sexo y denunciar sus efectos perniciosos para la salud física y mental. Fue, empero, y es innegociable, la primera estrella del *hard core*. Los lectores curiosos pueden dirigirse a su autobiografía *Inside Linda Love Lace* (Madrid, Cupsa, 1973) y ojear *Ordeal* (1981) y *Out of Bondage* (1987), donde persevera en su tesis de haber sido explotada y vejada por la industria. <<

[102] Evelyn Caron Lowins, artículo «Gerard Damiano. Entre le lit et la morí», La revue du cinéma, nº 450, junio de 1989, pág. 65. <<

[103] Marilyn Chambers, seudónimo de Marilyn Briggs, es el ícono de los setenta. Prototipo de mujer WASP que enloquecería a Woody Allen, rubia de ojos azules, de aspecto nórdico, físico estilizado, típica *girl next door*, Jim Mitchell la convenció para que abandonara su vida bohemia, de flores y agua fresca, con estas mágicas palabras: «Tienes el rostro perfecto que todos los chicos querrían para restregar su polla» (además de ofrecerle 2.500 dólares más un porcentaje sobre los beneficios). Fue lanzada con el eslogan de «Impura al 99'44%», jugando intencionadamente con el mensaje publicitario del jabón Ivory Snow, del que era modelo de campaña, de «Puro en un 99'44%». Siempre se mantuvo fiel a los hermanos Mitchell, quienes la glorificaron en un reluciente monográfico, *Inside Marilyn Chambers* (Mitchell Brothers, 1976). Participó en *Never a Tender Moment* (Mitchell Brothers, 1979) y en *Beyond de Sade* (Mitchell Brothers, 1979), que compulsan su capacidad de congeniar una veta de masoquismo y placer. Junto a la irregular serie Marilyn Chamber's Fantasies 7-6 (varios directores, 1983-1985), compendio de sus hazañas, es imprescindible para aquilatar su personalidad el visionado de *Furor insaciable* y su disfrute del sexo más gratificante. Y, en fin, tras su retirada del *hard core* en 1985, reseñar su triunfante retorno ¡a los 47 años! en *Still insatiable* (Verónica Hart, 1999).

<<

[104] El filme suscitó catorce años después *Tras la puerta verde II* (*Behind The Green Door. The Sequel*, Jim Mitchell, Artie Mitchell y Sharon McNight, 1986), que se pronuncia no tanto como secuela, sino como remake surgido bajo el síndrome del sida (el omnipresente uso del condón se mastica hasta en la felación). <<

[105] Su trágica historia, la crónica de su camino, el recuento del caso judicial, es recogida en *X-Rated. The Mitchell Brothers. A True Story of Sex, Money and Death*, de David McCumber, Nueva York, Simón & Schuster, 1992. <<

[106] La cosecha de filmes en estos años es tonificante, el descaro creativo no se asfixia en un título, y la posibilidad de rehacer sexualmente determinadas obras clásicas (argumentos universales, literarios o fílmicos) abre una gavilla de irisadas propuestas cinematográficas. El dédalo de géneros suministra musicales de lo más apañado como *Alice in Wonderland* (Bud Townsend, 1971), con Lewis Carroll no agredido sino bien homenajeado y con la hermosa Kristine de Bell como sosaina pero cumplidora heroína; y una bizarra ficción como *La pornográfica Anna y su p... hermana* (*Anna Obsesed*, Martin y Martin, 1978), analista de la espesura de la vida ordinaria de una mujer (Constance Money) que (re)descubre su sexualidad en el sueño y en la concreción de sus fantasmas, auxiliada por Annette Haven. A su vez *A través del espejo*, de vocación *arty* (matiz no peyorativo, Dante Alighieri, Jean Cocteau, Federico Fellini, Lewis Carroll, Virgilio, Hyeronimus Bosch son de la partida), es una mixtura de Daphne de Maurier y Stephen King (según Robert H. Rimmer), cuya neurótica heroína (espléndida Catherine Burgess) se descubre poseída por un espíritu diabólico, conjurado como padre/amante (inquietante como de costumbre Jamie Gillis), que sublima sus frustraciones eróticas delante de un espejo que enerva sus fantasías, atravesado para acceder a un infierno a mitad de camino entre Fellini y Pasolini. *Cafe Flesh* (Rinse Pream, alias de Francis Délia o Stephen Sayadian, 1982) es un hito en su doble condición de filme de culto e inteligente testamento de un periodo dorado del género... antes de sumergirse lenta pero inexorablemente en la confección de obras banales. Sin herederos... aunque Michael Ninn pretenda lo contrario. En un futuro más o menos indeterminado, apocalíptico, la población se ve afectada por una epidemia: no pueden mantener relaciones sexuales, excepto el 1%. El *Café Flesh* del título es el último lugar donde se puede disfrutar de la carne, del sexo... Una dirección ajustada y comprometida, unos colores oscuros como el futuro de la carne. Y es que cualquier tiempo futuro será peor... <<

[106a] A partir de aquí se suceden una gavilla de títulos ambiciosos en sus propuestas, aunque no siempre los resultados brillen a la altura de la codicia. A saber, *La hija del senador* (*The Senator's Daughter*, Don Flowers, 1978) apura el rapto de la retoña de un senador (una tontuela virgen al principio que, naturalmente, no querrá ser rescatada tras haber conocido orgasmos de barras y estrellas); *Ms. Magnificent* (Joe Sherman, 1979), (des)tripado *filme-cómic*, de temperado humor, nonchalante versión de *Supermán*, con Supergirl (Desirée Cousteau) encargada de salvar al mundo de la pérfida Jessre St. James; y *Randy, The Electric Lady* (Phillip Schumann, 1979), con su instituto para mujeres frías, laboratorios pringantes, personajes gonzos, desparrame de un suero sexual que produce erecciones permanentes y ninfosas féminas, mientras la heroína (Desirée Cousteau), convertida en pila sexual de alto voltaje, es perseguida por todo el mundo. Su aire de hilarante pero orgullosa serie Z queda rebajado por su secuestro del delirio propiciado por un guión temeroso (de Terry Southern, bajo el parapeto de Ben Van Meter, responsable de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1963)). <<

[106b] Robert McCallum, realizador y montador, es el único cineasta que ha laborado con Orson Welles y Fred Olen Ray... como director de fotografía. Su auténtica identidad es Gary Craver, y como tal se responsabiliza (en colaboración) de las luces de *Fraude* (*Question Mark/F. for Fake*, Orson Welles, 1974); lo hace en su totalidad de *Filming Othello* (Orson Welles, 1978) y es el operador jefe de los filmes inacabados *The Other Side of the Wind* (Orson Welles, 1971-1974) y *The Magic Show* (Orson Welles, 1976-1981). Con su obra testimonial *Working with Orson Welles*, 1994) rinde tributo a la magnitud del arte proteitor del genio y acomoda la leyenda. Asimismo aseguró la dirección de la segunda unidad de *Una mujer bajo la influencia* (*A woman under the Influence*, John Cassavetes, 1975), colaboró como iluminador con Al Adamsori en la épica *Satan's Sadists* y en la destripante *The Toolbox Murders* (Dermis Donnelly, 1979). Ha sido cameraman de Ron Howard o Paul Bartel, y su primer filme *X, 3 AM*, se remonta a 1975. Cabe completar sus créditos como participante en un puñado de filmes más que desastrados, a medio camino entre el *trash* desarrapado y la serie Z más vandálica, del jaez de *B.O.R.N.* (Ross Hagen, 1989), *Ahenator* (Fred Olen Ray, 1989), *Moon in Scorpio* (Chuck Vincent, alias de Félix Miguel Arrojo, 1989) o *Chattanooga Choo Choo* (Bruce Bilson, 1984) (sic!); y como realizador atesora *Angel Eyes* (1991), *Roots of Evil* (1991) y *Bikini traffic school* (1997), entre otras. <<

[107] Consideraciones vertidas en la introducción a la votación «En busca de la mejor película porno de la historia», 2000 maniacos, nº 13, verano de 1993. El ranking fue encabezado por *El diablo en la señora Jones*, en reñida pugna con *Historia de Joanna* y *Tras la puerta verde*. <<

[108] Apúrese la revisión de *Eva al desnudo* (*All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) en *Me gusta ser violada* (*The budding of Brie*, Henri Pachard, alias de Ron Sullivan, 1979), la desacomplejada reescritura de *Carta a tres esposas* (*A Letter to Three Wives*, Joseph L. Mankiewicz, 1948) reiterada en *Alexandra, la reina del vicio y el placer*, la gustosa adaptación de *Diez negritos*, de Agatha Christie, calibrada en *Suspense erótico*; *El animal que hay en mí* (*Blonde Heat*, Tim McDonald, 1985), calórica respuesta a *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) con peculiar moraleja: «No resolví el caso, pero me lo pasé muy bien», o incluso *Blonde Ambition* (John y Lem Amero, 1980), adulta reconsideración de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) (parcial ¡ojo!, su parte final). Y sólo recordamos las apuestas más señeras. <<

[109] Lo que no obsta para que, por ejemplo, Amber Lynn se atreva con una ávida doble penetración vaginal en *Los polvos del infierno* o que en la sinvergonzona *Suspense erótico*, el salido Jamie Gillis, en una memorable bacanal sexual-gastronómica, le rellene el coño con la cabeza de un lechal; sin relegar el momento en que Harry Reems eyacula en un pastel de cerezas y a continuación se lo estampa en el rostro. A su vez, Ginger Lynn documenta sandwichs (ergo, una señora orificiada por dos varones) en *I Dream of Ginger*, e irradia morbosidad extrema en *Ginger and Spice* (Henri Pachard, 1986), donde Jamie Gillis —*again*— se la folla en el W.C. y en pleno ataque de vesanía le introduce la cabeza en el inodoro; una performance homenajeadada en plan salvaje por Rocco Siffredi en *Il ritorno di Sandy* (Rocco Siffredi, 1994), con Sidonie como protagonista de una sodomización, hundida la cabeza en el urinario, tirando de la cadena, eyaculando en su boca y escupiendo dentro. <<

[110] Al albur de estas consideraciones, una pregunta se impone: ¿qué decir de los actantes? En el curso de los noventa sólo faltaba la invasión de los cuerpos plastificados. Se instaura la dictadura del modelo de chica Vivid: bellezas de calendario, rubias californianas, de anatomías clónicas (que trabajan en filmes clónicos), de cuerpos esculpidos por el bisturí del cirujano plástico, en especial sus senos (y sin desdeñar insertar colágeno en sus labios, no sólo de la boca, para rendirlos más carnosos) en sintonía con el fervor de los norteamericanos por las mujeres neumáticas, casi indistinguibles (incluso el vello del pubis o su rasurada ausencia deviene uniforme; si acaso se las distingue por sus tatuajes o por el grado de *piercing* que orna su cuerpo). Su cometido sexual es de impecable resolución: véanse Kaithlyn Ashley, Kylie Ireland, Tonisha Mills, Jenna Jameson, Julie Ashton, Stacy Valentine, Jill Kelly, Asia Carrera... Todas son *starlettes*, más o menos glamourosas, pero en absoluto *stars*. ¿Y ellos? Salvo ciertas viejas glorias como Ron Jeremy, Don Fernando, Joey Silvera o Jamie Gillis, los demás son atletas sexuales de físico imperial, machacado en el gimnasio y algunos depilados hasta el ojo del culo. Véanse Jon Dough, Alex Sanders, Peter North, Vince Vouyer, Colt Steele... *Grosso modo*, las generaciones de actores que recorren la historia del género y que transitan —algunos— las diferentes etapas aquí promulgadas, responden a estos rasgos tipológicos: desaliñados, golfos, del jaez de Jamie Gillis, Joey Silvera, John Leslie, Paul Thomas o Harry Reems, en plan payaso; con la entrada en escena, hacia 1962-84, de los Tom Byron, Marc Wallice, Peter North, Randy West, Mike Horner, Jerry Butler, de físico más apuesto, el sexo deviene más gimnástico y con menos contacto; y la última hornada apuesta por macizos aún más atléticos, de músculos relucientes pero de *praxis* sexual robótica: esto es, los citados más T. T. Boy, Mark Davis, Sean Michaels, Tony Tedeschi, Steven St. Croix... <<

[110a] En el uniformizado edificio piramidal del porno, el acceso a la realización de mujeres ¿presupone una ruptura de la perspectiva masculina que vertebra el género o apuntala la hegemonía del MRI del *hard core*? La mirada en femenino singular no consigue formalizar una imagen dispar de la sexualidad más allá de livianos matices. Convengamos que, al contrario del X «masculino», no fanatiza —sin eludirlo— el cliché de la mujer puta-sumisa-insaciable y que en las cineastas más dotadas (al selectivo club pertenecen Adele Robbins y Verónica Hart) hay un intento de voltear la tiranía de las apariencias; en suma, de hilvanar un puente entre Ralón (todo es apariencia o imagen) y Jean Baudrillard (todo es simulación). La diferencia estriba en poseer más o menos talento, más o menos sensibilidad, pero no en el hecho de ser mujer. Considerando que se desgaja de la consulta de obras de Roberta Findlay (*Angel on Fire*, 1979; *El chochete buscón*, *Play Girl*, 1982), Svetlana (*Bad Girls*, 1981), Joanna Williams (*Conejo en salsa picante*, *Chopstick*, 1979), Gail Palmer (*The Erotic Adventures of Candy*, 1978) y otras Patti Rhodes, Suze Randall, Bionca, Jane Waters, Toni English u Ona Zee. <<

[110b] La prueba irrefutable del éxito es la inmediata germinación de sudados clones estéticos. La fulgurante irrupción de Andrew Blake con *Nigh Trips* motivó la confirmación de una tendencia que aún perdura en los reumáticos parámetros del X estadounidense. Es cuestión de una gavilla de epígonos que toman a Blake como profeta y pergeñan una batería de filmes afines a las coordenadas del sexo frío y del porno clip. Saludar, pues, a Philip Christian e *Immortal Desire* (1994), a Michael Zen y *Blue movie* (1995), a James Avalon y *Blue Dahlia* (1997)... Todos adoptan el recetario chez Blake, incluidos sus dos alumnos más espabilados: Cameron Grant y Michael Ninn. El primero martillea una calcomanía blakeana, tanto en *Elementos de deseo* (*The Dinner Party*, 1994), suerte de fideuá donde el pretexto para disparar las fantasías es un ágape, como en *The Fantasy Chamber* (1905), alrededor de una cámara aislante que transcribe las fantasías sexuales de Nicole Lace. La turbulencia de Blake es alargada: de la iluminación con lentes difusoras al concurso de féminas aterciopeladas, de la mansión que no tendremos al montaje corto, flasheado, que lleva a la infertilidad por abandono. A Michael Ninn, aparte de ser el discípulo más aventajado de Blake, cabría considerarle la declinación de su lado más oscuro y puede que perverso (aunque éstas son palabras mayores). Como él, trafica con sueños y busca la erotización de la pornografía (¿empeño vano?). Es prácticamente el único que sigue un camino propio... bajo la horma de Blake. Es más incisivo y menos contemplativo que su mentor. Su salto a la fama se gesta en *Látex* (1995), digitalizada maniobra futurera high, retoma al Jean-Luc Godard del sketch *Anticipación* de *El oficio más viejo del mundo* (*Le plus vieux métier du monde*, varios directores, 1967) en la alternancia del color y el blanco y negro. Y desgrana un sardónico humor, al menos en *Depravadas* (*New Wave Hookers V*, 1997) (Ninn «heredó» la serie, hasta entonces asegurada por Greg Dark, pero el tono delirante, entre payasín y Tex Avery, es una grata e inesperada aportación. A saborear la composición de Ron Jeremy como bufón renegrado, entre Bugs Bunny y Jim Carrey, ¡genial pivotando sobre sí mismo, cual diablo de Tasmania y metamorfoseándose en Elvis Presley!). Aunque en *Dream Catcher* (1998), por mucho que reutiliza el usual clima de vicio y frialdad, la impresión suscitada es de extenuación, a causa del mimetismo de ideas patente también en *Apaga mi sed* (*Fade to Blue*, 1997), suma de videoclips estetizantes, con paisajes perfectos, cuerpos perfectos, colores perfectos... Una calología muy del gusto norteamericano, netamente de nuevo rico, aunque sin tropezar en la hortera, confundiendo arte y artificio. <<

[111] La definición de obscenidad lleva a maltraer a los miembros del jurado, cuyas deliberaciones no consiguen resolver el dilema. Su resolución es sintomática: el veredicto proclama «la incapacidad del jurado para dirimir la cuestión»; apoyado en dictámenes técnicos *ad hoc* protagonizados por diversas productoras del sector, entre ellas la mítica Calvista. Asimismo, el filme deja caer una definición del género: «el porno no es la realidad, es mejor, ya que es donde los sueños se hacen realidad». <<

[112] El porno norteamericano habla de tanto en tanto del menudillo de su mundillo. Retengamos la afilada El gran hilador y las novatas, una de las postreras producciones del insigne David F. Friedman (con carneo de productor, puro incluido), que destapa el nada resfriado ambiente a partir de las desavenencias de un matrimonio de actores porno (Jessie St. James y John Leslie); *Sexcapades* (Henri Pachard, 1983), que documenta con avieso instinto las relaciones de un realizador porno (Eric Edwards) y su intransigente esposa (Sharon Mitchell), además de las vicisitudes de rodaje; o la temprana *High Rise* (Danny Stone, 1973), que desnuda las artimañas del espectáculo (sexual), exhibiendo (mediante oportuno *zoom*) el *set* y los técnicos. Uno de los más socarrones ejemplos es *La remera (One of Our Porn Stars Is Missing)*, Scotty Fox, 1993), con foco de atención en los shows televisivos rasposos, perjudicada por una pobreza que no desactiva empero su interés. Desgrana picajosas chufas sobre Ron Jeremy (¡se le tilda de borrico!), Peter North (calificado de impenitente tardón) o a propósito de los guiones de los filmes porno (¡en boca del guionista!). Un apunte de su zumbona letra: cuando Mike Horner se persona en el plato, Crystal Wilder le planta las tetas en los morros y el director le invita a joder. «¿Así, sin más?», inquiera Horner. «Exacto», le responde él. «¿Puedo ver el guión?», demanda solícito Horner. «¿Para qué?», acota el realizador. Y a follar se ha dicho. <<

[113] A su magín corresponde el registro de uno de los polvos más incandescentes de la historia del género, el que enlaza violenta y peligrosamente a Rocco Siffredi y Tiffany Million. ¡¡Uff!! <<

[114] Su debut tuvo lugar en 1980 con *Hollywood Underground*, un reportaje sobre el *striptease* en Los Ángeles, y en 1983 filma un informe «antiporno», *Fallen Angels*, con entrevistas y participación de actrices como Kristara Barrington o Shauna Grant. Su primer *hard core* es un doblete: *Let Me Tell Ya'bout White Chicks* y *Let Me Tell Ya'bout Black Chicks*, ambos de 1984. No obstante, su trabajo no se limita al ámbito del X: ha firmado, con seudónimos diferentes o con su nombre y segundo apellido, desde videos de kickboxing, una de sus pasiones, hasta multitud de vídeos musicales, caso de *Bar-X-the Rocking M*, para el grupo The Melvins, pasando por filmes futuristas (*Dead Man Walking*, 1986, *Street Asylum*, 1988) y un puñado de *thriller* eróticos, del jaez de *Secret Games I y II* (1991-93), *Sins of the Night* (1992) o *Animal Instincts* (1992) y sus dos secuelas. <<

[115] Sin Firma, *Greg Dark, el neurótico*, Hot Video, nº 12, febrero de 1966, pág. 47.

<<

[116] Entrevista de D. L. Whitelaw, Chic, nº 45, agosto de 1996, pág. 61. <<

[117] Ramón Freixas, «Presentación de John Leslie», reseña de «Voyeur insaciable», *Dirigido*, nº 248, julio-agosto de 1996, pág. 11. <<

[117a] Nada hay más despellejado que el *hard core* teutón habilitado por interminables felaciones, *fist fucking* eternos, meadas a cámara lenta recogidas desde todos los ángulos, lavativas que dan grima, espeluznantes epopeyas turístico-sexuales sin abandonar la habitación del hotel, carente de montaje (alternancia de primer plano y plano medio como *praxis*, más algún plano general, repetición de idéntico encuadre, etc.), rodados por mamporreros de baja estofa, cuando no por anónimos que no merecen —ni obtienen— el consuelo de un seudónimo en los créditos.<<

[118] A los seguidores de las dinastías familiares, de las de verdad, informar que su hermana pequeña, Silvie Rauch, de idéntica pasta morfológica que ella pero mejor diseñada, ya ha hollado el género. Su filmografía es escueta, pero suficiente para participar en algunos videos con su hermana y al contrario que otras reuniones en el mismo filme de parientes (véase Buck Adams y Amber Lynn, el mentón les delata, Moana y Baby Pozzi, que no intimaron, Pony y Cathy Castel, aunque éstas se propinaron algún que otro sobo)... ellas sí que han compartido traqueteos y fluidos íntimos, muy cauteladamente, eso sí. Véase *Dirty Family, Part 1 y 2* (Ralf Scott, 1997).

<<

[119] Lo más mullido de su filmografía *hard core* se localiza en Italia. Si del lesbianismo sale airosa, aunque no es de su predilección, siempre se resguarda de la intervención anal, mientras que el coito heterosexual lo resuelve y revuelve con corrección. Sus *partenaires* más asiduos en Italia serán Christophe Clark, Jean-Pierre Armand y Giancarlo Bussman. Su especialidad es la felación. Un tour de force lo refrenda en *Il vizio nel ventre* (Richard Bennett, alias de Antonio D'Agostino, 1987), con su rondó succionador en un cine, atendiendo a cinco concurrentes que le descargan su furia espermática en el rostro. Dar fe de su participación en *Carne bollente* (Riccardo Schicchi, 1987) y su agasajo al inconmensurable John Holmes en sus postreros coletazos profesionales. Su despedida del *hard core* —y del cine en general—, salvo error u omisión, se concreta en el díptico *Le aventure erotix di Capucetto Rosso I y II* (Luca Damiano, 1993) en el rol de la abuelita del cuento. <<

[120] En «Silences et perversions de la censure», prólogo al libro Jouffa y Crawley, *Entre deux censures. Le cinéma érotique de 1973 á 1976*, París, Éditions Ramsay, 1989, pág. 5. <<

[121] No podemos resistir la tentación de reproducir unas declaraciones sin desperdicio del productor Jean-Pierre Rassam: «Es normal que Chirac grave el porno. Como subvenciona la industria del armamento, es preciso que grave la pornografía; el culo de Beccarie es más feo que una bomba, ¡gravémoslo! Y, además, se podría hacer un empréstito antiporno, organizar una banca antiporno e igual realizar un atraco antiporno en las arcas del Ministerio de Hacienda. De todos modos, la pornografía no son los filmes sino la política, y son los políticos a los que se debería gravar el 33% ...». (Jouffa y Crawley, 1989, pág. 170). <<

[122] Juan M. Company, ensayo «Deseo y nostalgia de lo real», incluido en *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, VV. AA., Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, pág. 122. <<

[123] Un cazo —y caso— distinto contempla al libertario (según él) Jean Rollin, conocido por sus *gratinés* poético-fantásticos, que, impelido por las circunstancias (*¡again!*), perpetró una decena de rústicos pornos entre 1975 y 1981, firmados como Michel Gentil (excepto *Phantasmes pornographiques*, 1975, cotizado con su auténtico nombre), de los cuales los más recuperables serían *Douces pénétrations* (1975), no ya por su contumaz impericia, sino por el concurso de Tania Busselier y de las gemelas Cathy y Pony Castel, *La comtesse he* (1977), por su involuntario talante deconstructivista, y *Suce moi Vampire/Suck me, Vampire*, versión *hard* de *Lèvres de sang*, signado como Mike Gentle, anglonización de Michel Gentil, presuntamente sólo para la exportación. Un Rollin que, en esta parcela, formaliza una macedonia de sexo y terror que deviene un expósito cruce de onirismo a lo Robbe-Grillet y romanticismo a sustos a lo Gastón Leroux. <<

[124] Uno más de los sucios asuntos que medraron al albur de la ley de 1975: la escandalosa persecución de *La bonzesse* (Frangois Jouffa, 1973), con su simpática heroína Sylvie Meyer, primero monja, después furcia, y con idéntico fervor; los tiras y aflojas sostenidos con la censura por *Emmanuelle II. La Antivirgen* (*Emmanuelle, la antivergine*, François Giacobetti, 1975); la prohibición total de *Exhibition 2* (Jean-François Davy, 1976) y su final aprobación en 1978 ¡con 20 minutos de rebaja!; o los tijeretazos infligidos a *Sweet Movie*. <<

[125] De la actividad como *cabrioleur* del cineasta conviene retener *Séquences interdites* (1975), que instruye una antología de escenas eróticas y pornográficas prohibidas de sus filmes sexys (entre otros, *Le cri de la chair*, Joe Caligula, o *La nuit la plus longue*), blandipornos (Frustraron, 1971, *French Love*, 1972, *Le sexe nue*, 1974, incluyendo insertos *hard* para la exportación, con *Black love*, o secuencias donde las protagonistas, Malisa Longo y Femi Benussi, son «dobladas», caso de *Adolescente pervertie*, 1974), y pornos (los descartes de *La Planque 1*, 1975, y *La Planque 2*, 1976). <<

[126] Davy es productor de diversos filmes X de Michel Baudricourt y de *Change pas de main* (Paul Vecchiali, 1975), cuyo guionista es Noël Simsolo, erigido como una (altisonante) inflexión metagenérica a propósito del concepto de lo pornográfico que se quiere una valiente requisitoria de la sexualidad contemporánea y crítica de la sociedad moderna. Se propone como una extraña (y audaz) mixtura de complot político sobre fondo pornográfico y cañamazo de serie *noire* años cincuenta. Vecchiali. <<

[126a] Y no sólo Leroi o Lansac. Burd Tranbarée, un autor *maison* (o sea, ilustrativo de la política de la productora, en este caso Alpha France), demuestra, cuando se lo permite la mendicidad presupuestaria, una inteligente utilización del espacio, un apreciable toque humorístico, una profesionalidad (especialmente en el orden fotográfico) digna de encomio, la capacidad de densificar las permutas eróticas penetrando en los fantasmas y los deseos más recónditos, como puntúan en distinto grado: *La fessée* (1976), *Les grandes jouisseuses* (1978), *Medias de seda negra*, *Derecho de muslada* (*Le droit de cuissage*, 1980), *Parties carrées campagnardes* (1980) o *La iniciación de una mujer casada* (*Initiation d'une femme mariée*, 1983). A su vera, Michel Baudricourt funde (a veces confunde) lo veleidoso y lo irrespetuoso, el voyeurismo verbal (suerte de violenta redundancia versus la hipertrofia de la palabra) y el minimalismo barroco, el chiste cinéfilo y el placer metatextual, un universo a menudo autorreferencial y una evidente ilógica en sus canalures, la reconciliación de géneros y, sobre todo, «una cierta autoparodia narcisista que favorece una desdramatización de la pornografía». (Pascal Martinet, «Michel Baudricourt ou le formalisme ludique», artículo publicado en *La Revue du Cinéma. Image et Son/Écran*, nº 359, marzo de 1981, pág. 106). Una afirmación que no deviene ni distanciamiento ni reflexión, que acostumbra a diluirse por su escaso gratinado en un cine ca lambo urdes que de cuya desgana hace ostentación el cineasta. Sus títulos más selectos, una tarea ímproba de aquilatar, son: *Je suis vicie use mais je me soigne* (1978), *Jouissances profondes* (1979) y *Chloé, l'obsédée sexuelle* (1979). <<

[127] De su experiencia, de su filosofía vital, de los fastos y tropezones, de las luces y sombras de ese periodo, irrepetible, del cine galo, es fiel testimonio su libro *El amor es una fiesta*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1976. <<

[128] Sus coqueteos con la canción, el cine de consumo y su especial mirada sobre el cine pornográfico y su trayectoria como *hardeuse* se recogen en su autobiografía *Moi la scandaleuse* (París, Éditions Filipacchi, 1987). <<

[128a] A propósito del rodaje en Estados Unidos de *Educación anal en Hollywood*: «Partí con dos intérpretes francesas, Dom Pat y Cathy Stewart. Y en los primeros encuentros delante de los actores norteamericanos estaban aterrorizadas porque interpretaban las escenas tipo Actor's Studio. Se les puede dar una página de texto, con las acciones a realizar y la interpretan a la americana, muy bien. Son profesionales que creen en lo que hacen. Es por ello que la mayoría de filmes americanos están rodados en sonido directo». (Entrevista con Gérard Kikoine por Pascal Martinet, en *Star Ciné Vidéo*, 2, septiembre de 1983, París, pág. 6). <<

[128b] Todo «vedetariado» requiere un elenco de nombres propios. Entre las precursoras, reconvenir a Emmanuelle Paréze (una estilizada gacela, el ideal de la burguesa en calor, como alardea en *L'essayeuse* y *Le sexe qui jouit*, John Love, 1977), Martine Grimaud, Erika Cool, Veronique Maugarsky, Christine Chireix, Martine Semo, Elizabeth Buret, Diane Dubois, Ellen Coupey, Tania Busselier, Barbara Moose, Frédérique Barrale, France Lomay, Béatrice Harnois o la simpár Karine Gambier... ninguna de las cuales alargó su vida más allá de mediados de los ochenta, con (a relativa excepción de Christine Chireix, que, trocando de apellido, Glerme, comparece tan galana en títulos como *Le lit d'Elodie* (J. Helbie, 1983). Una segunda y tercera hornadas recogen el testigo, como Sandrine Van Herpe, Joy Karin's o Carole Trédille/Tennessy/Miss Francia 1985, que barrerán todos los vestigios del porno francés en 35 mm, incluidos sus actantes de cabecera. En este amplio y heterócirto grupo, que acostumbraban a alternar el rango protagónico y el cometido secundario, se insertan Elodie Delage, Jane Baker, Carole Pierac, Eva Kleber, Marianne Aubert/Patricia Violet, Cathy Ménard, Cathy Grénier (simpática y cañera en *La ruée vers Torgasme*, Jean-Pierre Bouyxou, 1978) y, *Last but not least*, Mika Bartel que tuvo su fugaz recompensa en el papel a su medida de *Supernana, agent secret* (John Ray, 1983), una parodia jamesbondiana con acento femenino entre el surrealismo y el funambulismo. Y Catherine Ringer, un caso singular, no único pero sí especial dentro del contexto del X, hoy popular por ser la mitad femenina del grupo Rita Musouko, come aparte. Sus esporádicos —y cotizados— flirteos con el porno son un ejemplo de implicación personal, de exaltación veraz —lejos de las jaculatorias sexuales que imprimen la mayoría de las postulantes—, sus acoplamientos entre la demencia (sexual) y el extraño extravío despiden un aroma de veracidad, en filmes como *Melodía sexual para Emanuelle* (*Melodie pour Manuela*, Joe de Palmer, alias de Joe de Lara, 1981), *Lingeries intimes* (Patrick Aubin, 1981), *Chaleurs perverses* (Patrick Aubin, 1980), *Angela et ses amies* (Tony Say, 1981) o *L'éducation d'Ophelia* (Michel Ricaud, 1982). <<

[128c] Un trono compartido con la menuda y picante romana Guia Lauri Filzi, seudónimo de Barbara De Massi, una presencia imprescindible en los alrededores del cine, muy en su sitio cuando es asunto de felación es nada atragantabas y en sus tribádicas refriegas con Marina Frajese (anotación para la hemeroteca: *La sexual doctora rural* [*La dottoressa di campagna*, Alan W. Cools, alias de Mario Bianchi, 1981], o *Gafas en celo* y, [*Si... to voglio*, Angel Valery, seudo de Angelo Pannacció, 1980]). Ya sin el concurso de su colega y, sin embargo, amiga Marina Frajese, retenemos su soberbia performance en *Claudia e Corinna, un ristorante particolare* (*Therese Dunn*, o sea Giuliana Gamba, 1981) (Nota bene: única directora en femenino de pornos, bajo el patrocinio de Joe D'Amato, pero que en nada destaca su cromosoma diferenciador; su seudónimo remite al nombre del personaje de Diane Keaton en *Buscando al señor Goodbar*). No podemos evitar incorporar *La doppia bocca di Erika* (Stan Lee Lubrick, ¡sic!, es decir, Sergio (des)Bergonzelli, 1982), donde aparte de una espléndida Ajita Wilson, sobresale una Lauri que se unta de mermelada el coño para que su faldillero perrito lo saboree a lametones; la untuosa masturbación auxiliada de un plátano (desprovisto de cáscara) que ejecuta en *Dulce garganta* (*Dolce gola*, Lawrence Webber, esto es, Lorenzo Onorati, 1980), bien arropada por Paola Montenero, que sólo participó de forma activa en este porno (avistada en la exquisitamente perversa *El mundo porno de dos hermanas* [*Il mondo porno di due sorelle*, Fred Garner, uséase Franco Rosseti, 1980]), pero sin llegar a mayores extravíos. Junto a las citadas, memorar a otras postulantes de efímera carrera pornográfica, compañeras de viaje como Sabrina Mastrolorenzi, Sandy Samuel (es decir, Daniela Samuelli), Sonia Bennett, la tedesca Paufine Teutscher, Elizabeth Thulin/Turner, Marisa Harrison, la francesa Franjoise Perrot... y Laura Levi, alias de Gabriella Tricca, de la que saludamos su buen hacer en *La porno camarera* (*Cameriere senza malizia*, Lawrence Webber, 1980), donde se pajillea con interés, pero con lucro cesante. <<

[129] La insurgente imaginería zoofílica encuentra en caballos y perros su mejor abono. En Los amores prohibidos de *Cicciolina* (*Cicciolina Number 1*, Riccardo Schicchi, 1986) se inscribe una extremada felación a la tranca de un penco a cargo de una especialista en la materia, además de jugueteos con un impávido chucho, todo ello aderezado con una descansada meada de la ínclita Cicciolina. En *Il vizio nel ventre*, apúrese la prestación de una intrépida señorita que le echa un tiento bucal a la morcillona pirulina de un pastor alemán (lo mejor del evento sigue siendo la imperiosa doble penetración que se trajina Marina Frajese y los polvorones de Karin Schubert). Ítem más, el caniche poco ladrador pero aún menos lamedor del goloso coñito tintado con nata de Guia Lauri en *Dulce garganta*. En *Sesso e cellutari* (Enrico Astore, 1997), Sara Carrea se aviene con una trucha escurridiza. Cicciolina, oficiando de gorrina sin remedio, tras echar un casquete con un propicio sujeto, se traga el semen escurrido en el condón, para concluir su actuación defecando sobre un predicador indigno, mirón y moralista. El evento tiene lugar en *Chocolate y bananas*. Situación repetida, ya más modernamente, por Milly D'Abraccio en *Una propuesta obscena* (*Proposta oscena*, Gerard Damiano, 1995), que deposita una lengua de mierda en el torso de un acólito devoto. <<

[130] Moana Pozzi, *La filosofía di Moana*, Roma, Moana's Club, 1991. <<

[131] Una hemorragia cerebral acabó con su vida en Roma, en 1987, a la edad de 36 años. A su óbito le acompañó el misterio (revoloteó el fantasma del sida), al igual que aconteció con su estatuto de transexual, nunca verificado, pero con visos de verosimilitud. Según afirma Sergio Bergonzelli, que la dirigió en *La doppia bocca de Erika* (y que se atribuye, por cierto, la realización de *Zipocalipsis sexual*, Carlos Aured, 1981), era «un ex sargento de color de los bomberos de una pequeña ciudad de Estados Unidos, Después cambió de sexo y se convirtió en mujer, una mujer, en verdad bellísima. Era una persona triste porque no podía gozar ni con los hombres ni con las mujeres». (Quarto/Giordano, 1997, pág. 34). Ajita Wilson paseó su fiera estampa por toda Europa, con especial implantación laboral en Grecia, Italia y la España de la efervescencia del blandiporno. Rodó para diferentes *filmmakers*, tanto en la faceta *soft core* como en la declinación *hard core*, que concilió sin aspavientos. Modelo y cantante, saltó a la fama cinematográfica con su primer filme, *La princesa desnuda* (*La principessa nuda*, Cesare Cañe vari, 1975). La mayoría de filmes realizaban su anatomía con todo lujo de detalles, armados de una planificación exhibicionista. Por memoria, los contrapeados que iluminaban la negrura de su sexo en *Afrodita negra*. Jess Franco la requirió en dos ocasiones: pérfida y todoterreno carcelera en una prisión de mujeres en *Sadomania, el imperio de la pasión*, muy puesta con el látigo y capaz de petrificar hasta a los cocodrilos, y como la malvada (¿o no tanto?) y seductora princesa/bruja Tara O bongo en la memorable *Macumba sexual*. También le echó una mano a Jaime J. Puíg en *Bacanales romanas* (en sus versiones erótica y porno), filmada en 1982 con el alias de Jacob Most, mientras que en *Evaman, la máquina del amor* y *La pitoconejo* compartía liderazgo avasallador-sexual con el transexual Eva Robbins. Nada la arredraba. Es difícil precisar cuál fue su debut en el porno duro: probablemente, *Garganta profunda negra* (*Gola profonda nera*, Albert Moore, 1976), versión transalpina del «clásico» de Gerard Damiano, donde sólo ella merecía consideración. Del resto de sus incursiones «contundentes» retenemos *La doppia bocca di Erika*, tanto por su ducha deslizadora en el extravío solitario como por el placer de verla medirse la longitud de su vagina; y su embravecida prestación en *Bocca nera, bocca bianca* (Hard Sac, alias de Arduino Sacco, 1987), brutalmente sodomizada por Gabriel Pontello y bien trajinada en los menesteres sáficos por Marina Frajese. Su rutilante imagen ha marcado una década del cine erótico europeo, al incendiar la pantalla con su presencia. <<

[132] Un año después se estrena *La sfida erótica* (Duddy Steel, 1986), que no es un nuevo filme, sino una astuta operación comercial, en cuanto restituye imágenes descartadas del montaje del anterior, y con el concurso de Marina Frajese se organiza una ficticia historia de competición sexual entre ambas mujeres. <<

[133] El cine es su oficio y la multiplicación de seudónimos su divisa: entre otros muchos, ha firmado como Michel Wotruba, David Hills, Alex Carver, Robert Duke, Steve Benson, Oliver J. Clarke, John Shadow, Robert Hall, James Burke, Peter Newton, Keviri Mancuso, Andrea Massai, Chang Lee Sun, Dario Donati, Oscar Faradine, Raf de Palma, Robert Yip y en plus Federico Slonisko, director de fotografía. Su filmografía es tan inabrazable como la de Jess Franco. Los interesados en saber algo más de tan tajador personaje deben consultar el enorme trabajo, con los errores imprescindibles a la hora de calibrar la obra de ese artista del camuflaje (¡y hasta del bricolaje) que es Joe D'Amato, realizado por Simon Smith, compilador filmográfico de *Aka: Joe D'Amato. The Man and his Movies*, Paul J. Brown y Trevor Barley (comp.), Londres, Festival Promotions, 1996. Contiene, aparte de una entrevista con el hombre de los mil seudónimos, una esforzada filmografía. Recomendar a su vez la lectura de *Joe D'Amato. L'immagine del piacere*, de Antonio Tentori, Roma, Editorial Castelvechi, 1999, que aparte de una filmografía (casi) definitiva en el ámbito erótico, facilita un retrato puntuado por el calor humano, dada la amistad del cineasta con el autor. <<

[134] Una de las obsesiones temáticas más atacadas por Salieri es la anuencia de sacerdotes (y monjas, pero no tanto) más o menos desfogados. Su vena más anticlerical alcanza su óptima exposición en la sulfurosa *Concepts by Salieri 2* (1992), donde carcamales purpurados demuestran su fe follando(se) novicias. A su vez, en *Concetta Licata 1* es Draghixa quien pone a cien por hora el turbo de un *prévere*. En esta tesitura, apuntar finalmente *Il misterio del convento* (1993), donde Salieri hace acopio de tocas en su visualización de una arremangada comunidad monjil. <<

[135] Rocco Siffredi se ha asegurado su valiosa herramienta de trabajo (23 cm de longitud y 6 cm de diámetro) en previsión de un accidente por 80 millones de pesetas en la Lloyd's londinense. <<

[136] El plantel de especialistas italianos de pura cepa es menguado. El primero en comparecer es Mark Shanon, alias de Manlio Cersosimo, talludito, guía de turismo, compinche usual de la primera etapa de Joe D’Amato. De los otros, los Gerard Brunello, la cita sin adjetivo es más que suficiente. De la misma hornada —de hecho, un pelín anterior— que Rocco Siffredi es el fornido Roberto Malone, alias de Roberto Pipino, cuya verga rugosa ha catado lo mejorcito del circuito femenino europeo. Cumplidor a rajatabla (según Riccardo Schicchi, «un fenómeno de Oscar»), nace al género hacia 1984 (según él, su primer polvo «laboral» lo despachó con Karin Schubert), trabajando sin cesar (más de 1.200 títulos entre pecho y espalda) para el arco iris de la trilateral europea (Francia, Italia, Alemania). ¡Ahi un recuerdo para el vejete Mario de Sica, nunca mejor como purpurado prelado proclive al sobo de monjitas, como en *Concepts by Salieri 2...* que no está, empero, a la erecta altura del simpar francés Robert Leray, prototipo de proyecto caballero de salud envidiable (véase Sobresaliente en lujuria, impecable como mayordomo bien monté), nada que ver con los yayos que pueblan los calamitosos vídeos especializados germánicos. <<

[137] Entrevista a Rocco Siffredi, realizada por Casto Escópico y Frank Lasecca, Cartelera Turia, nº 1650, 18-24 de septiembre de 1995, pág. 97. <<

[138] Palabras de Rocco Siffredi extraídas del artículo de Scott Beaumont «Forza Rocco!», Hot Video, nº 17, septiembre de 1995, págs. 39-40. <<

[139] En una labor de espeleología erótico-historicista conviene reseñar la aportación de los formatos subestándares. Todo comienza en 1977. Dos empresas de capital español, Pubis Films (constituida en 1976) y For Films, liderada por los hermanos italianos Mario y Enzo Garozzo, irrumpen en el mercado de las películas eróticas en súper 8. La actividad de Pubis Films se alarga hasta 1981. Su producción, sin títulos de crédito y total anonimato técnico-artístico, rodaje en 16 mm, luego reconvertido en súper 8 para su comercialización, empieza facturando filmes al ciento por ciento españoles, para acabar importando material extranjero, francés en particular. En su devenir cubren tres etapas de «explicitud»; sexy, erótico y porno. Son peliculitas de volátil cuando no irrelevante por inexistente premisa argumental, de duración entre el suspiro (2' 20" para *El telescopio indiscreto*) y lo máximo (14 minutos para *La mansión del placer*) Entre los múltiples títulos en circulación apuntemos *Cocktail sexual*, *Draculin*, *El viejo y la rubia*, *La colegiala perversa*, *Virgen y violada* o *El trío del vicio*. (Una antología de estos cortos se recoge en la compilación videográfica *Del sexy al porno español*, editada en 1997 por Pubis Films.) Por su parte, For Films, que cesó sus actividades antes que Pubis Films, maniobra en idénticos parámetros, en reñida pugna por hacerse con una cuota de mercado. Como nota discordante, señalar que algunos de sus títulos computan los treinta minutos de duración. Censemos *Noche de bodas a tres*, *Striptease a dúo*, *Las sacerdotisas del amor*, *La jungla erótica*, *Sexy stop* o *Integralmente sexy*. Para recabar mayor información, remitimos al reportaje «Existe en Barcelona una productora de filmes eróticos», de Aurelio Sánchez, *Sábado Gráfico*, nº 1026, 29 de enero de 1977, Madrid Barcelona, págs. 51-53. (Sobre el particular, consultar asimismo la nota 9 del capítulo 5 a propósito de la contribución de Bigas Luna.) Como se infiere del mismo, uno de los realizadores fijos es el andorrano Jordi Gígó (firmante de *La perversa caricia de Satán*, 1973) que comparte con J. White el podio de máximo facturador de filmes erótico/porno de formato subestándar. Y es que en la provincia del porno español, una serie de nombres se repiten inmutablemente: a escala técnica, Antonio Piñeiro y José Canet (iluminación, fotografía y, a veces, montaje) forman parte estelar de esta historia no escrita. <<

[139a] En un estrato meramente informativo, indicar que previamente a su debut con *Morbus* (1982), —guión de Isabel Coixet—, Ignasi Pérez Ferré cofirmó con José M^a Bruno (ocultados bajo los alias de I. Black Smith y Bru Novu), en fecha indeterminada, suponemos que en el clarear de los ochenta, un X festivo de 50 minutos de duración, *La caña en...* (con Antonio Piñeiro y José Canet en ocupaciones técnicas), protagonizado por Lluís Estruch y Xaviera Molins, sito en el Reino de Penelandia, cuyos principales personajes son la Princesa Clitorina, hija del Rey Pito Iracundo y de la Reina Ramamona. Reseñar, también, dos engendros de un tal J. M. Laffond (o Lafont), con Piñeiro de iluminador jefe y Emilio Ortiz en el corte del montaje: *Si el matrimonio funcionase* (1985) y *5 maneras de ver el placer* (1985), que el anuario Cine español 1985 atribuye al actor José M^a Cañete, cuyo elenco está hegemonizado por especialistas franceses. En último término apuntalar dos vídeos bilingües (catalán-castellano), *Caça de sexe/El pastoret* (Joanot Parcer, 1984) y *La turista viciosa* (Joanot Parcer, 1984), con José Canet como cámara y montador, de la barcelonesa Ixia Catatonía Hard Films (según información cosechada en el Catáleg de la producció videogràfica a Catalunya 1970-1985, coordinado por Carles Ameller, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1986, págs. 382-383). La normalización lingüística de las lenguas autonómicas (¿periféricas?) españolas no termina de cuajar. Una senda a seguir tras la experiencia del doblaje al valenciano de *Drácula* (Mario Salieri, 1994) o al catalán de *Taxi Hard* (Narcís Bosch, 1999) y *Les exxcursionistes calentes* (Conrad Son, alias deXus Capitán, 1999). <<

[139b] Entre 1983 y 1984, José Bénazéraf (aunque según el *Catàleg de la producció videogràfica a Catalunya 1970-1985* comparte titularidad realizadora con Pedro Grima jr., Carlos Boué Pedregal y Red Mills, esto es, el actor Antonio Molino Rojo), con producción de TMC y Videos S.A. aunque para su distribución francesa los filmes están consignados como de nacionalidad exclusivamente gala, constando a menudo, no siempre, como productora la firma Thanatos, apadrina una recua de títulos (en número de ¡52!), fabricados a destajo en soporte videográfico, de unos 60 minutos de duración, y de argumentos a la deriva cuando existen, montaje a hachazos (muchas de las obras finalizan tan abrupta como inesperadamente) <<

[140] De todos modos, José M.^a Ponce no ha sido el primero en recurrir al soporte electro magnético. Al César lo que es del César... En 1985, la productora Hollywood Productions pergeñó tres obras de humor paleta y realización asilvestrada, cuyo único mérito consiste en su condición precursora. Por memoria, la zumbona *La mujer de rojo con bragas negras* (John Alcatraz, 1985), la grasienta *Mac Jamer* (John Alcatraz, 1985) y la chusca *Falcon Sex* (John Alcatraz, 1985). Producto nacional (bruto) atiborrado de seudónimos anglosajones para (mal)despistar. <<

[141] Ramón Freixas y Joan Bassa, «El planeta porno: del “hard” a la “X”», DeZine, nº 4, noviembre de 1991, págs. 26-27. <<

[142] La elección como nombre artístico de Lina Romay presupone un cálido tributo no ya a la actriz de efímera popularidad, pero a buen seguro idolatrada por Jess Franco y que disfrutó previamente de este patronímico (Lina Romay, nacida Elena Romay en Nueva York, medianamente activa en las décadas de los cuarenta y cincuenta, cimbreante en *Escuela de sirenas* (*Bathing Beauty*, George Sidney, 1944], donde hacía todos los posibles para entonar la canción «**Bim bam boom**» siguiendo atentamente los designios de la batuta de Xavier Cugat), sino a un determinado cine de género, musical y entretenido, hollywoodiense de pura cepa. Cuando se enfunda una rubia peluca, firma como Candy Coster, prístino recordatorio a Claudine Coster, una actriz francesa que se desenvolvió en el marco del erotismo de la serie B gala, a menudo compartiendo cartel con Eddie Constantino. Más que probablemente sea *Elles font tout* (Jess Franco, 1978), un porno francés (re)versionado como blandiporno en *El hotel de los ligues*, el bautismo de fuego de tal seudónimo. Y cuando el color pelirrojo enaltece sus cabellos, es Lulú Laverne quien entra en acción. Para los curiosos, anotar que el «debut» de Lulú Laverne como personaje acontece en *L'homme le plus sexy/Le Jouisseur* (Jess Franco, 1974). <<

[143] Sus esporádicos coletazos se concentran en el territorio videográfico, sección S/M. Por ejemplo, una ristra de filmes realizados a partir de 1987, iniciada con *Carmen y Maria* (Tomás T.V., 1987), entre cuya parca variación temática, pasablemente mortecina y plausiblemente tediosa, sobresale *Regalo de cumpleaños* (Jaime Chávarri, 1988), únicamente por el hecho de que Chávarri asegura su firma en lugar de recurrir a la cosmética de una tapadera. Ulteriormente, el mercado del S/M casero ha acogido otras iniciativas, igualmente escuchimizadas, esto es, la serie *Sadespain* (1991) trajinando con la justeza de medios y el amateurismo más raquítrico. Si en *Psicosex* (Martín Hache, 1989) aún se disponía de una migaja de *atrezzo*, en *Perro de salón* (Martín Hache, 1991) la austeridad deviene monástico ascetismo. La propuesta de *Sadespain* radica en ocho vídeos de 55 minutos de duración, rodaje de un tirón (48 horas), con una cámara adscrita a su rol de registradora de la realidad a lo bruto y de la que sólo se comercializarán cuatro títulos: *Perro de salón*, *¿Qué he hecho yo para que me pegues así?*, *Sado erótico* y *Loco sado* (las restantes apuestas, *Mujer al borde de un ataque de Amo*, *Los diez mandamientos del Sado*, *Condensade* e *Individuo* permanecen inéditas). (Para conocer mayores detalles de la aventura de Martín Hache, consúltese el epígrafe de Jordi Costa «Sado estajan o vista» de *Mundo Bulldog. Un viaje al universo basura*, Madrid, Temas de Hoy, 1999, págs. 103-116.) Un avatar tan tardío como espúreo es *Monjas atrapadas* (Jesús Garay, 1995), con madre superiora (María Bianco) y un par de monjitas raptadas por unos desaprensivos que les infligen unos castigos corporales de minué. En 1998, José M.^a Ponce reapareció con tres vídeos *ad hoc*: *Underfoot*, *The Taming of Foxy* y *Aida's Punishment*, retorno este último de Ponce a la interpretación a los diez años de su mutis por el foro. <<

[144] El acceso de famosos no ya al desnudo, sino a la plena actividad sexual, acostumbra a gozar del aplauso comercial. Piénsese, por ejemplo, en el vídeo *Pam y Tommy Lee. Hardcore and Uncensored* (versión española: *Pamela Anderson, el video prohibido*, editado por Serenna en 1998). En un ámbito más local, y aparte de la performance sexual de personajes del «ambiente» como el negrito Poly (véase *Una, grande y negra*, Alfredo Mora, 1996) o *Christa* (considérese *Christa*, Jacobo Mas, 1996), la voracidad mediática tiene dos luminarias de relumbrón: el boxeador Poli Díaz comparece en *Poli Díaz. El potro se desboca* (Justo Pastor, 1998), prosigue su andadura en *El poli, el Lama... y la que los lame* (Antón Frames, alias de Antonio Marcos, 1998) y se desuella en *Las tentaciones eróticas del Lama* (Antón Frames, 1998); y la vocinglera y saducea travestí «La Veneno», *alma mater* de *El secreto de La Veneno* (Antón Frames, 1998) y *La venganza de La Veneno* (Antón Frames, 1998), transido *trash* psicotrónico aprovechador del fulgor de unos ídolos caídos. <<

[145] Con este filme, que elige el reino de la liberación y explora el dominio (y la realización) de lo(s) fantasma(s), contempla una propuesta de agudizar la imaginación, pues «en mis películas no cuento cómo es la vida sexual normal, sino la vida sexual en la fantasía»; topamos con un Braun utópico y libertario que pretende —y está cerca de conseguirlo— «devolver a la pornografía el lugar que ocupaba en la gloriosa época griega, cuando constituía una parte muy importante de la cultura. Hago películas para dar un mensaje de liberación sexual. La pornografía te hace ver que hay más posibilidades libertarias en el sexo de lo que la gente sospecha. Esta información entra en el cerebro y es imposible borrarla. Sin información nunca habrá evolución». (Entrevista con Lasse Braun, «El rey del Porno», Pepe Vila San Juan, Interviú, nº 65, 11-17 de agosto de 1977, págs. 82-83.) <<

[146] Voluptuosa y caníbal, de cuerpo frágil pero que se metamorfosea ante la cámara, chica Penthouse en 1974, capaz de acoger con consternante simplicidad dos vergas en su culote (véase *Pénétration*), Brigitte Maier, nacida en Chicago de padre austríaco y madre yugoslava, laboró como *gogo-girl* en Estados Unidos, manifestó haber ejercido la prostitución (en la revista *Screw*, 4 de marzo de 1975), participó en algunos pornos (véase *Marriage and Other Four Letter Mords*, Rick Robinson, 1974, o *Tongue*, Nina Buschell, 1975), aterrizó en Suecia, conoció a Lasse Braun y lo demás ya es historia. Tras su intervención en los filmes de Braun y dejarse ver en las producciones suecas *Flossie (Floosie)*, Mac Ahlberg, 1974), *Flossie, Justine et les autres* (Mac Ahlberg, 1975) y en *The Second Corning of Eve* (Mac Ahlberg, 1975), desapareció raudamente de la circulación. Una pérdida irreparable. Aunque si hemos de creer a Patrick Riley (Riley, 1995, pág. 550), éste anota el filme *Sweet Dreams* (o *Les mauvais rencontres*), sin crédito de director, una producción Concord Video/Nouveau Video, fechándolo en 1980 (ahí radicaría el *quid* de la cuestión), donde a Brigitte Maier la acompañan gañanes franceses tan idiosincrásicos como Gabriel Pontello, Richard Allan o Dominique Sinclair. <<

[147] Entre 1976 y 1977 produce y dirige *Cuerpo de amor* (*Body Love*, 1976), *Body Love 2. Love inferno* (1977) y diversos cortometrajes filmados en el Reino Unido, que apuraban, mal que bien, con más ilusión que sustancia, la estela transgresora del cineasta. <<

[148] Amparados bajo la nomenclatura de comedias bárbaras de predicado gamberro y canalla, ha hecho estruendosa aparición un racimo de filmes estadounidenses que se pretenden rompedores, políticamente incorrectos, pero que diluyen su pregonada carga crítica en una violencia de pacotilla. Y no será el recurso al semen (como gomina capilar o como pegamento de cartas en un tablón) el motivo de su jaleada radicalidad. En este riachuelo abrevan *Algo pasa con Mary* (*There's Something About Mary*, Peter y Bobby Farrelly, 1998), *Very Bad Things* (*Very Bad Things*, Peter Berg, 1998), *Happiness* (*Happiness*, Todd Solondz, 1998), *Amigos y vecinos* (*Your Friends and Neighbors*, Neil LaBute, 1998) o *Lo opuesto al sexo* (*The Opposite of Sex*, Don Roos, 1998). <<

[149] Citado por Antonio José Navarro en su estudio del cineasta: «David Cronenberg. Los secretos de la “Nueva Carne”», *Dirigido*, nº 203, junio de 1992, pág. 64. <<