

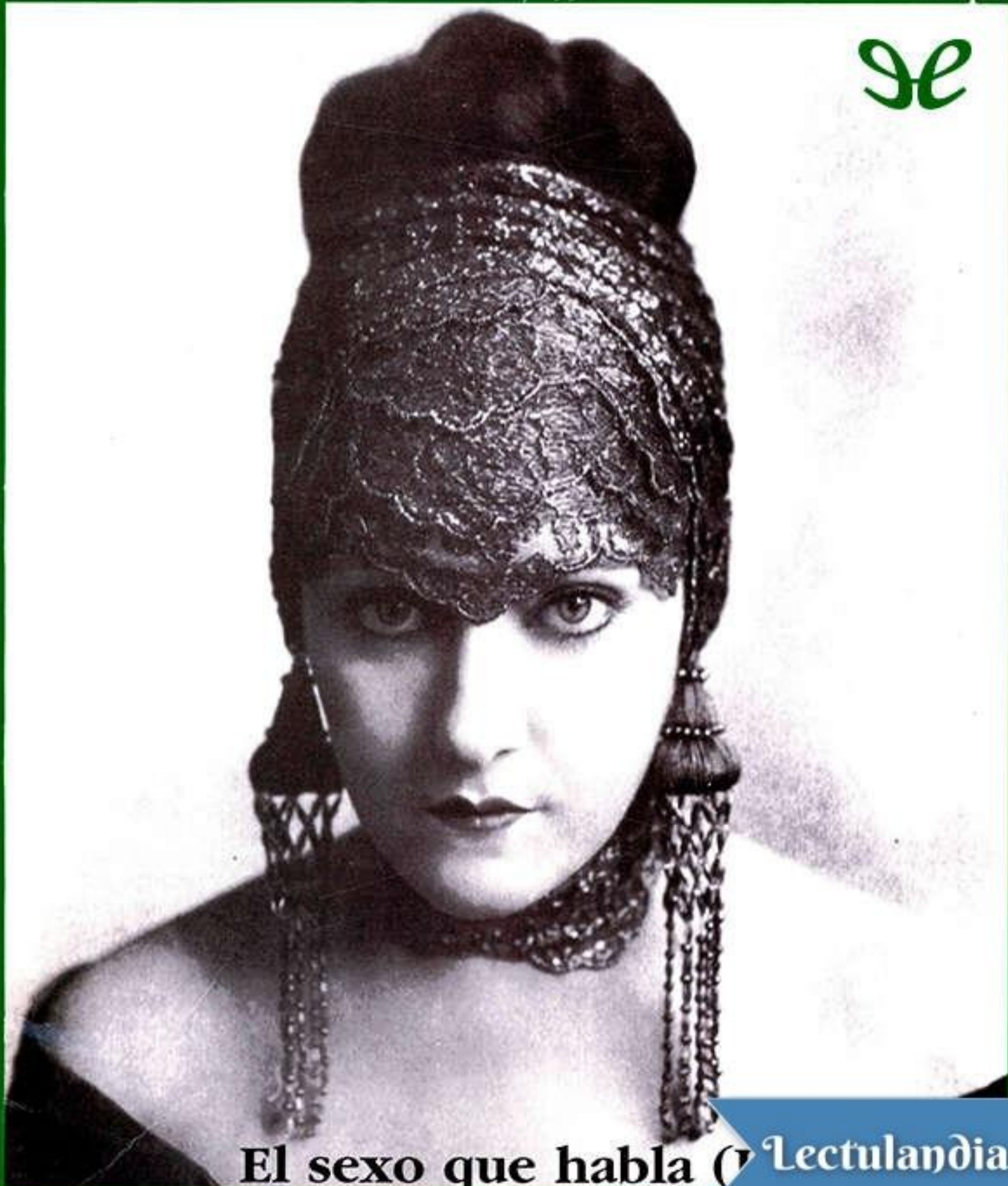
# NOSTALGIA

Revista de Cine

Nº 2

ENERO, 1990

400 pts.



El sexo que habla (Lectulandia)

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de “Programación Nosferatu”, sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: “Alfred Hitchcock en Inglaterra”. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

**Lectulandia**

AA. VV.

# **El sexo que habla (I)**

**Nosferatu - 2**

ePub r1.0

Titivillus 21.08.17

Título original: *El sexo que habla (I)*

AA. VV., 1990

Traducción: Eloi Egibar & Bego Montorio & Beñat Unanue & Jon Unanue & Joseba Urcelai

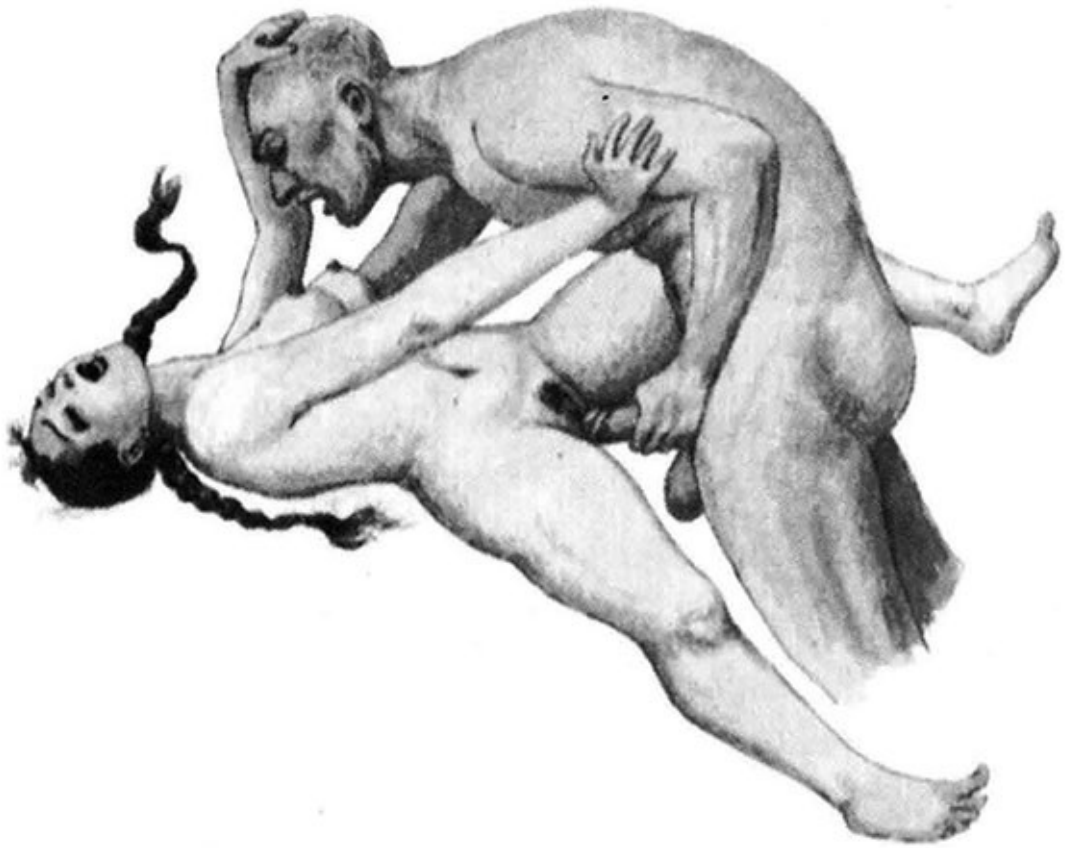
Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---





**Y la luz se hizo sexo**  
Román GUBERN

Catherine Deneuve en una escena  
de *Belle de Jour*, de Luis Buñuel.



Aunque los hermanos Lumière inventaron el cine como un aparato científico para registrar documentalmente con imágenes fotográficas móviles el entorno visual humano, muy pronto las cámaras de cine descubrieron una secreta e inconfesada vocación que les había pasado por alto a sus severos inventores: su vocación voyeurística. Después de Lacan se ha convertido casi en una banalidad hablar de la *pulsión escópica* del hombre, pero esta pulsión mirona todavía informulada estaba inscrita en el propio diseño y tecnología de la cámara tomavistas, ojo voraz e inquisitivo cuyo destino natural sería el de atisbar o espiar vidas ajenas y, con mucha frecuencia, sin que tuvieran conocimiento de ello los sujetos observados por el objetivo indiscreto. Podemos postular sin exageración, por tanto, que el voyeurismo es congénito al sistema escópico del cine. Esto resultó tan obvio, que por lo menos desde 1900 aparecieron en Europa y Estados Unidos una nutrida serie de películas, que hoy denominaríamos *films-voyeurs*, en las que se mostraba aquello que podía verse a través de un agujero de cerradura, convenientemente silueteada en negro en el encuadre. El tema del mirón erótico se halla así en films expresivamente titulados **Through the Keyhole in the Door** (Biograph, 1900), **L'amour à tous les étages** (1902), un film de Lucien Nonguet para Pathé, **Peeping Tom in the Dressing Room** (Biograph, 1905), **He Went into de Wrong Bath House** (Biograph, 1905), o **Inquisitive Booths** (1905), film británico de Cecil Hepworth. Tal vez sin pretenderlo, el barroco Josef von Sternberg rendiría un homenaje a estas invitaciones escópicas al mostrar, en su delirante **Capricho Imperial (Scarlet Empress, 1934)**, al enfermizo duque Pedro perforando enfebrecido los ojos de las figuras del palacio para espiar a su esposa, la deslumbrante Catalina de Rusia, encarnada por Marlene Dietrich.

Es interesante constatar que estos inocentes *films-voyeurs* de principios de siglo no mostraban lo que se vería en realidad a través de una cerradura, sino lo que la moral pública de la época permitía que se viera en un espectáculo público. De este modo, la censura institucional (escrita o no escrita, poco importa) era interiorizada por los productores de las cintas en forma de autocensura y se abstenían de presentar

aquello que podría verse a través de la cerradura pero que no permitía ser espectacularizado (como un desnudo completo o una pareja fornicando). Esta contradicción entre representación y realidad fue probablemente asumida sin violencia, ya que era la que gobernaba también los espectáculos vivos del teatro, del *cabaret* o de las variedades de la época. La conexión entre los códigos morales y estéticos del cine y los de estos espectáculos vivos era tan evidente, que se delató con las numerosas versiones cinematográficas de **Le coucher de la mariée**, con un pudibundo y limitado *strip-tease* de la recién casada en su alcoba, similar a los que se exhibían en los escenarios frívolos de la época (existen desde fecha tan temprana como 1896 versiones de este tema, realizadas por Pirou, Méliès, Zecca, etc.).

En estas películtitas, el público veía preferentemente a actrices quitándose algunas prendas, pero muy raramente a actores interactuando eróticamente entre sí mediante el contacto físico. Tal interacción había sido inaugurada con la brevísima cinta titulada **El beso** (**The May Irvin-John C. Rice Kiss**, 1896), que provocó un escándalo muy bien documentado en las hemerotecas. En realidad, esta película reproducía en



primer plano una escena que procedía de la comedia teatral “*The Widow Jones*”, que se representaba con éxito en Nueva York sin producir escándalo alguno. Hoy podemos entender que el escándalo de aquel público finisecular fue, en realidad, un *escándalo óptico*, pues desde su butaca en el teatro los rostros de los actores besándose generaban una imagen de minúsculo ángulo y tamaño retinal, mientras que desde la misma butaca en la sala de cine, a la misma distancia física del escenario, sus rostros besándose se habían convertido en monstruosamente gigantescos, gracias al primer plano. Es interesante constatar que esta incipiente apertura al erotismo oral es contemporánea de la primera versión francesa de **Le coucher de la mariée**, señalando uno de los más firmes vectores del cine del futuro. Y resulta revelador descubrir cuán tempranamente se inventó la iconografía más común de lo que se llamaría más tarde *happy end*.

Pero tampoco John C. Rice tocaba los pechos o metía la mano en la entrepierna de May Irvin. En la vida real pudo haber sido así, pero no en una representación pública del negocio teatral en el Nueva York finisecular. Estas restricciones censoras explican, con toda lógica, el pronto nacimiento de un cine paralelo y clandestino, diversificado desde 1896 del cine oficial y público, a saber, el cine pornográfico *strictu sensu*, que hoy llamaríamos *hard core* o *duro*. Este cine pornográfico, que mostraba actos sexuales explícitos, no nació del vacío. En la genealogía del cine pornográfico se hallaba la fotografía libertina practicada durante el siglo XIX, no



pocas veces con modelos protegidos por antifaces. Según Ado Kyrrou, el cine pornográfico nació en los burdeles de París, para estimular eróticamente a la clientela masculina. En tal caso habría que dictaminar que tuvo una función comercial promocional para atraer al público al local (su primer uso) y la de hacer que el cliente potencial contratase efectivamente los servicios sexuales del prostíbulo (segundo uso).

Se ha señalado alguna vez que en el siglo XIX la pornografía escrita o ilustrada gozaba de un consumo aristocrático y elitista, entre un público restringido y cultivado. Pero que su posterior democratización a través de los *mass media*, como el cine, la devaluó culturalmente y la condenó con una ristra de connotaciones negativas que no poseía cuando era deleite de unos caballeros exquisitos. De todas formas, la pornografía seguiría en nuestro siglo diversificada entre un consumo elitista (la aristocracia zarista, la copiosa pornoteca del rey Faruk de Egipto) y consumo plebeyo. Aunque siempre se ha dicho que el cine pornográfico se despenalizó e hizo público a finales de los años sesenta. Néstor Almendros me ha señalado que en La Habana de los años cincuenta existían ya cines especializados en el género, como el Shanghai y 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, 1932)**, de Victor Fleming con Clark Gable y Jean Harlow, con insertos pornográficos de dobles de los actores añadidos a la cinta original, que pudo ver en el Teatro Shanghai 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. En cualquier caso, desde 1896 la historia del cine se diversificó en dos trayectos paralelos, separados y ajenos entre si: el cine autorizado y el cine clandestino (léase pornográfico), que no emergería a la superficie de la vida social en los países occidentales hasta 1969, irradiado especialmente desde Copenhague y San Francisco.



Annette Kellerman, el primer desnudo “oficial” de Hollywood.

Los temas sexuales se institucionalizaron en el cine no clandestino gracias a la industria danesa de anteguerra, con melodramas como **Trata de blancas (Den hvide Slavehandels sidste Offer, 1910)**, que obtuvo un verdadero éxito de escándalo y motivó varios plagios en Dinamarca y otros países. Pero si del protestantismo nórdico surgió una concepción trágica de la sexualidad (que se arrastraría hasta Ingmar Bergman), en la hedonista cultura norteamericana surgió el que suele considerarse el primer desnudo de la historia (oficial) del cine, el ofrecido por la campeona de natación Annette Kellerman en el film mitológico **Daughter of the Gods (1915)**, rodado por Herbert Brenon para Fox en escenarios tropicales de Jamaica. Por la misma época, el culto pagano al cuerpo estaba iniciándose en el cine

italiano gracias al atlético Maciste (Bartolomeo Pagano), un forzudo descargador del puerto de Génova y modelo escultórico que debutó en el papel del esclavo Maciste en **Cabiria** (1914), de Giovanni Pastrone. El impacto público de su presencia fue tal, que los productores iniciaron una nutrida serie de películas basadas en este personaje mítico, con el mismo nombre, que comprendió títulos tan variopintos como **Maciste alpino**, **Maciste medium**, **Maciste innamorato**, **Maciste salvato dalle acque** y **Maciste all'inferno**, serie que se prolongó hasta 1927. Hallaremos la herencia atlética y culturista de Maciste en personajes como Tarzán o el Hércules de los *peplums* italianos de los años cincuenta.

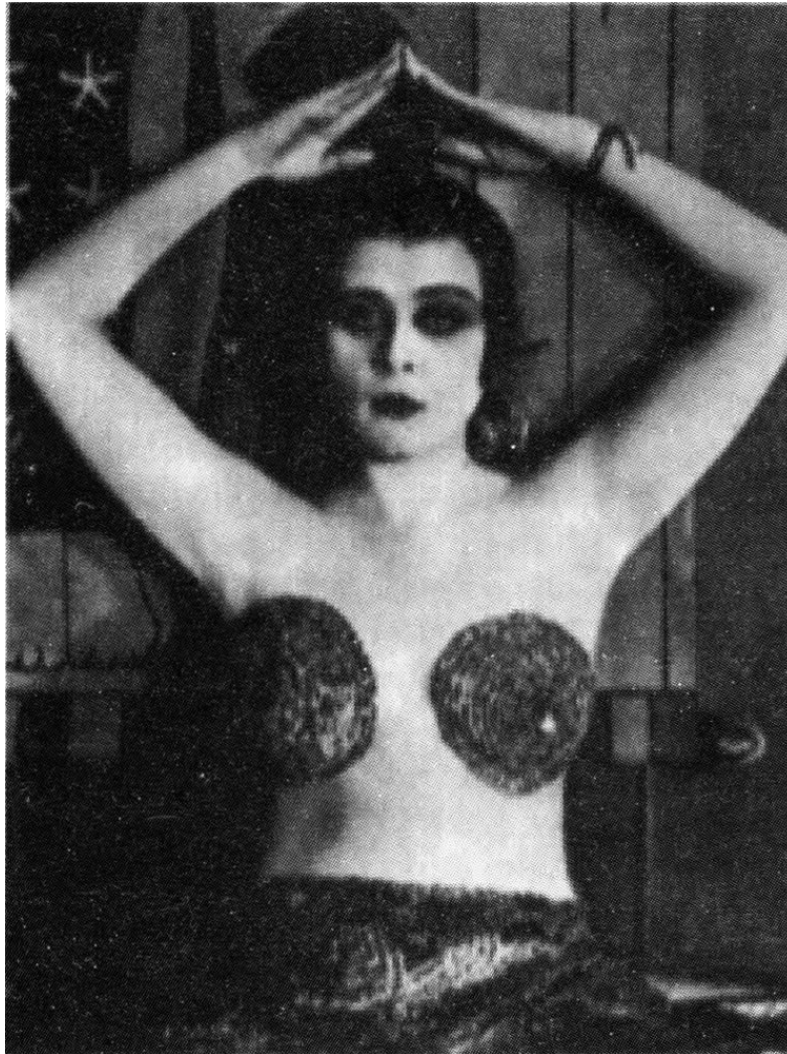
La cultura norteamericana, menos impregnada de referentes clasicistas, alumbró por la misma época su primer gran arquetipo de atracción viril. El actor Douglas Fairbanks fue quien ofreció la primera imagen mundial del americano sano, fuerte, ágil, deportivo y optimista, pero sería erróneo ver en él vectores eróticos especialmente significativos. Su *mens sana in corpore sano* obedecía a un perfil prefreudiano y alibidinal, que haría de sus relaciones con las mujeres una convención aséptica y sin doble fondo. Primero en comedias sobre la vida americana y después en aventuras exóticas o de época —como espadachín o pirata—, para alcanzar al heterogéneo público internacional, Fairbanks tendrá una cabal continuidad en los “aventureros” deportivos del corte de Errol Flynn (quien se dedicaría en la vida real a cazar muchachitas menores de edad).

El personaje eróticamente más productivo del cine mudo fue, sin duda alguna, el arquetipo de la *vampiresa*, que no era más que una traslación al cine de un personaje engendrado por la literatura romántica. Jung sostuvo que el arquetipo de la *femme fatale* había sido creado en la literatura europea por dos personajes míticos: la Ayesha de “She” (“*La diosa del fuego*”, 1887), de Henry Rider Haggard, y la Antinea de “*La Atlántida*” (1920), de Pierre Benoit, personajes míticos y ucrónicos que tendrían, claro está, varias traslaciones a la pantalla, con estrellas tan pulposas como Ursula Andress y María Montez. Pero en realidad las raíces de la *femme fatale* son bastante más lejanas y, para no remontarse a Helena de Troya, puede localizarse un punto de arranque en la “*Carmen*”, con quien Merimée reivindicó en 1845 la autonomía sexual de la mujer, y consiguió su plasmación definitiva con la devastadora Lulú de Frank Wedekind, en un recodo de siglo dominado por la moral victoriana.

En el cine, la vampiresa nació de una síntesis de algunas actrices trágicas del cine danés (como Asta Nielsen) y de las grandes prostitutas mediterráneas que aportó la mitología de las divas italianas. Esta fórmula se aclimató bien en Estados Unidos, en donde la actriz Alice Hollister (quien encarnaría a María Magdalena en la pantalla) pasa por ser la primera *vamp* de su país. El nombre de este espécimen humano deriva del quiróptero que se nutre de sangre y tuvo su primera formulación novelesca en “*El vampiro*” (1816), del doctor John William Polidori, y consiguió su obra maestra con “*Drácula*”, del irlandés Abraham Stoker. Partiendo de este mito, Philip Burne Jones pintó un cuadro titulado “*The Vampire*” (exhibido en 1897 en la New Gallery de

Londres), que muestra a una mujer pálida y de ojos oscuros, vestida de blanco, sentada en un lecho y contemplando a su víctima masculina que yace inerte. Este cuadro inspiró un poema a Rudyard Kipling, titulado también "*The Vampire*", que circuló por los Estados Unidos por las mismas fechas en que aparecía la novela "*Drácula*". Ello contribuyó a difundir la moda del vampirismo femenino, tema que inspiró a Porter Emerson Browne su obra "*A Fool There was*", primero en pieza teatral (1906) y luego en novela (1909).

Así llegó al cine el mito de la "mujer devoradora de hombres", pues para llevar la obra de Porter Emerson Browne a la pantalla, William Fox eligió a una muchacha de Cincinnati llamada Theodosia Goodman, a la que cambió su nombre por el de sonoridad danesa Theda Bara (anagrama de *Arab Death*: muerte árabe), pues su nueva biografía publicitaria aseguraba que nació en el desierto, de los amores ilícitos de un legionario francés y de una beduina, que murió al darla a luz, pero de quien heredó sus poderes mágicos. Publicitada como "*the wickedest woman in the world*" ("*la mujer más perversa del mundo*"), la nueva mujer-pasión interpretó en la pantalla a Carmen, *Madame Dubarry*, Cleopatra, Safo y Margarita Gautier, eclipsando con su grotesca voracidad sexual los inocentes bucles rubios de la virginal Mary Pickford y atizando el furor de las ligas puritanas. Pero el superego que regía los destinos de la industria iba a encontrar una fórmula tranquilizadora, pues la intensa actividad erótica y el exhibicionismo de las *vamps* (destinados a atraer al público) iban a tener su compensación en el castigo final que recibirían ella o sus amantes, en hipócrita componenda entre el comercio y la moral.



*Theda Bara, "la mujer más perversa del mundo".*

Del mismo modo que las primitivas ingenuas (Mary Pickford, Lillian Gish) fueron desbordadas por el erotismo de las *vamps*, los primitivos héroes atléticos y asexuados fueron desbancados por el nuevo arquetipo hipererotizado del *Latin Lover*. El fundador de tal estirpe fue el emigrante italiano Rodolfo Valentino, quien cumplió para los arquetipos masculinos en boga un rol homólogo al de la *vamp* con respecto a los femeninos. Sus actividades coreográficas le llevaron hasta Hollywood, en donde trabajó como figurante, hasta que la guionista June Mathis le descubrió para interpretar el papel de Julio Desnoyers en **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** (**The Four Horsemen of the Apocalypse**, 1921), de Rex Ingram y basada en Blasco Ibáñez (a quien volvería en 1922 con **Sangre y arena**), cinta con la que inició su celeberrima carrera estelar y en la que se marcó con Beatrice Domínguez un tango que cortó la respiración a su época.

Valentino supuso, por lo tanto, la transición del mito infantil al mito púber, igual que el tránsito de la ingenua a la vampiresa. Valentino fue el *homme fatal* que, con su cabello negro y abrigantado, sus grandes ojos pintados, su mirada sensual y su barroquismo ornamental, evidenció la fascinación erótica que el hombre latino ejerce sobre la mujer anglosajona, ya explicitada por los mitos de Don Juan y Casanova, de

los cuales fue Valentino, en cierta medida, su continuador. Encarnó en la pantalla el magnetismo sexual, sin complejos ni neurosis, y aunque en su vida privada fue un hombre débil, víctima de mujeres más fuertes que él, representó en el cine una fórmula socialmente tolerada del mito de la potencia sexual de las razas consideradas “inferiores”, pues los latinos lo son en la óptica anglosajona, como lo son los negros, de tan alto prestigio sexual entre muchas damas blancas. Aunque este mero “instrumento” erótico alcanzó tal prestigio y poder, detalle que debe asociarse al furor del tango (baile sensual en el que destacó Valentino y que tanto irritó al Vaticano), que estableció con su público una relación masoquista con la sumisión y humillación de las espectadoras hacia un ser inferior, prestigiado por el superávit de sexualidad atribuido a los países católicos y latinos en virtud de su prolongada represión erótica.

Sería interesante estudiar los rasgos homosexuales de este “amante del mundo” a la luz de la teoría de Marañón sobre Don Juan, pues el estigma de la homosexualidad planeó sobre su figura, fue blanco de las diatribas del *Chicago Tribune*, dio el nombre de *El Caíd* (uno de sus films más célebres) a un *dancing* “sólo para hombres”, escribió un equívoco librito de poemas titulado “*Daydreams*” y entre los suicidios histéricos que arrojaron su muerte hubo el de un mozo de ascensor. Sobre su estela latina, pero pálidos por la comparación, discurrirán tras la muerte de Valentino los perfiles latinos de Ramón Novarro, Ricardo Cortez, Antonio Moreno, Gilbert Roland, John Gilbert, Robert Taylor, George Chakiris y John Travolta. Con la *vamp* y con el *Latin lover*, el sexo se entronizó de una forma oficial y ya irreversible en la mitología del cine no clandestino.



Valentino y su turbador tango.

Nuestra percepción desde finales del siglo dificulta la ponderación cabal de lo que significaron los mitos eróticos del cine mudo y sus comportamientos en la pantalla. Es difícil valorar cabalmente lo que significó Greta Garbo, si no se creció como espectador ante su imagen fascinante. Pero la modernidad erótica de Greta Garbo radicó en demostrar sin equívocos que no hacían falta exhibiciones epidérmicas, ni barrocos ornamentalismos fetichistas, para irradiar una sexualidad magnética. Tomemos el ejemplo de **El demonio y la carne** (*The Flesh and the Devil*, 1926), de Clarence Brown, la mejor de sus películas mudas y que sin duda resultó tórrida para los espectadores de su época.

En dos escenas magistrales, Clarence Brown supo hallar fórmulas de una sofisticada oralidad erótica. La primera es una elaborada escena osculatoria en un primer plano nocturno en un jardín. En su primer encuentro amoroso, Felicitas (Greta Garbo) va a fumar un cigarrillo, pero se lo saca de los labios y se lo pone en la boca de Leo (John Gilbert), como transfiriéndole su contacto labial. Leo enciende una cerilla y Felicitas se la apaga de un soplo, como invitación a un beso apasionado. En la segunda, cuando Felicitas, que sigue amando a Leo pero

vive con Ulrich, comulga en la iglesia a los pies del altar, gira el cáliz que le ofrece el pastor para poder colocar sus labios donde acaba de ponerlos Leo. El atrevimiento de esta escena es considerable, si se tienen en cuenta sus connotaciones profanatorias. Estas dos escenas reinventaron, de algún modo, la estrategia del beso en la pantalla.

Greta Garbo seguía perteneciendo al Olimpo de los mitos ucrónicos cuando la modernidad de los “felices veinte” impuso nuevos arquetipos femeninos en la pantalla. La Garbo se mantuvo por encima de las modas y es interesante constatar que manifestó en la pantalla una abierta preferencia por los papeles de mujer soltera, es decir, de mujer libre, como lo fue también en la vida real. Y que la Garbo haya sido tal vez la única gran estrella admirada con igual fervor por hombres como por mujeres ha de retenerse como dato altamente significativo. No es raro, si estudiamos su misticismo erótico y su personal ambigüedad masculino-femenina, que tuvo su más alto exponente en la protagonista de **La reina Cristina de Suecia (Queen Christina, 1933)**, de Ruben Mamoulian, en donde se llegó a disfrazar de hombre en la inolvidable escena de amor con el embajador español (John Gilbert).

La Garbo fue, claro está, la excepción de una época de profunda mutación en la imagen y en los roles sociales de la mujer, a causa de la Primera Guerra Mundial, que envió a los hombres al frente y a las mujeres a ocupar sus lugares en la vida laboral. La prosperidad económica y el consumismo que se disparó después de la contienda hicieron el resto. La imagen de la mujer, por tanto, perdió su barroco atavío mítico y su orla de misterio tardorromántico para convertirse en compañera de oficina o interlocutora en los grandes almacenes. A este cambio de imagen que desterró a las viejas *vamps*, contribuyó no poco el rediseño del vestuario femenino operado revolucionariamente por Gabrielle Chanel (Coco Chanel), orientado hacia la simplicidad y la naturalidad, en un vuelco similar al impreso contemporáneamente por Isadora Duncan en el baile.

Fue normal que el cine americano reflejase estas mutaciones, aunque retocadas y sublimadas por la industria de Hollywood. No era cierto, por ejemplo, que la mujer se hubiese emancipado, pero era cierto que se había operado en gran número de espectadoras un cambio de mentalidad y, negando el arquetipo paulino de la mujer-sumisión, estas espectadoras aspiraban a la emancipación social y sexual. Por eso, el cine propondría a sus públicos el nuevo mito de la *flapper*, la muchacha desenvuelta y emancipada, terrestre y no divina como las antiguas *vamps*, que refleja el rostro de la nueva América industrial, desbancando a la ruda América agraria y puritana. Quien mejor ejemplificó el mito de la *flapper* fue la pelirroja Clara Bow, llamada “la chica del *it*”. Para explicar este nuevo concepto hay que remontarse a la mediocre novelista Elynor Glyn, quien en 1927 escribió la novela “*It*”, publicada en la revista *Cosmopolitan*, y en la que definió este término como “*un extraño magnetismo que atrae a ambos sexos*”, puntualizando que “*ha de haber atracción, pero la belleza no es necesaria*”. La Metro-Goldwyn-Mayer encontró en Clara Bow el personaje ideal para encarnar el arquetipo del *it* y de este mismo año data su célebre película *Ello (It)*,

junto a Antonio Moreno y dirigidos por Clarence Badger.

Es interesante observar que la cabellera pelirroja gozaba de poco prestigio erótico antes de los años veinte, época en la que la cabellera morena era símbolo de pasión, asociada a la latinidad. Gracias a Elynor Glyn (quien hizo que varias de sus heroínas fueran pelirrojas) y a Clara Bow, este color de pelo se convirtió en intensamente sexuado, adquiriendo las personas pelirrojas fama de apasionadas y sexualmente activas. La moda no fue muy larga, pues sería desplazada por el cabello rubio platino de Jean Harlow, convertida en *sex-symbol* de los años treinta.

Antecedente de la ingenua-perversa, fue la *flapper* Clara Bow la primera estrella que hizo amplias exhibiciones en dos piezas, si bien debe observarse que la fijación erótica de la época residía en las piernas y no en el busto, que las mujeres se comprimían para no desentonar con los cánones estéticos tubulares en vigor.

También es revelador el tipo de empleos que ejerció Clara Bow en la pantalla, pues jamás se la vio trabajando como campesina o en una fábrica, sino como manicura, instructora de natación, *taxi-dancer*, vendedora de cigarrillos en locales elegantes o dependienta de ropa interior. Es decir, en empleos que la conectaban a mundos sofisticados y con fuertes connotaciones eróticas, y que revelan las secretas ambiciones de la *American girl* de los “felices veinte”. Al esquema estético-erótico de Clara Bow se amoldaron un buen número de *jazz-babies* de la época, de pecho plano y faldicortas, como Bessie Love, Colleen Moore y Anita Page, exponentes de la moral de la era que precedió al *crack* económico de 1929.

De todos modos, en materia de modernidad ética y estética nadie llegó tan lejos como Louise Brooks, una muchacha de Kansas que ofreció lo mejor de sí misma en Berlín, a las órdenes de G. W. Pabst, quien la dirigió en dos films consecutivos: **Die Busche der Pandora** (1928) y **Tres páginas de un diario (Das Tagebuch einer Verlorenen)**, 1929). La cinefilia erótica ha hecho de la primera de estas dos películas un justificado objeto de culto, en primer lugar por proceder de la obra teatral del iconoclasta y víctima de la censura Frank Wedekind (su propia esposa interpretó a la pansexual Lulú en el escenario) y por la osadía de alguna de sus escenas, señaladamente su baile lesbiano con la condesa Anna. Wedekind trató de exponer en los dos dramas que se hallan en la base del film el poder subversivo de la sexualidad, fuerza primigenia y elemental de la naturaleza de tremenda corrosividad social, pues Lulú (“*bestia salvaje*”, en palabras del dramaturgo) provocaba la muerte de sus tres primeros maridos y moría ella al final en Londres, acuchillada por Jack el Destripador. El genio de Pabst le llevó a encarnar este tremendismo panerótico radical en una muchacha emblemática de la modernidad, de porte esbelto y elegante y rostro delicado coronado por un flequillo. En los años de apogeo de la Bauhaus, la propia Louise Brooks aparecía como un prodigio del diseño de la modernidad. No es raro que la película resultara tan turbadora y tan perseguida por las censuras en la época de su estreno. Pero su eco ha llegado hasta hoy, en la fisonomía de la Valentina dibujada por Guido Crepax.



*Louise Brooks, modelo para la Valentina de Crepax.*

Otro vienés como Pabst, Erich von Stroheim, llevó en cambio a cabo en Hollywood las más sonadas transgresiones de la moral dominante, a partir de **Blind Husbands** (1918), en lucha permanente contra los burócratas de la industria y los censores. Tal vez su cota más alta de desenfreno llegó en el ocaso de su carrera como realizador, con **La reina Kelly (Queen Kelly)**, 1928), que hoy permanece como una obra maestra con una segunda parte truncada e incompleta. En su reino centroeuropeo de fantasía, Stroheim opondrá a la lujuriosa reina Regina V (Seena Owen) —en un suntuoso dormitorio palaciego con Cupidos y sobre la mesita de noche un crucifijo junto al “*Decamerón*” y la morfina— a la huérfana ingenua (Gloria Swanson), a quien se le han caído las bragas durante un paseo campestre y ante el escuadrón real guiado por el príncipe consorte Wolfram. Hacer que a una joven se le cayeran las bragas ante todo un escuadrón de caballería y que, en un gesto de irritación, se las arrojase luego al rostro del príncipe, no figuraba entre las situaciones canónicas del cine fabricado por Hollywood. Tampoco figuraba el que, cuando el príncipe lleva a la colegiala a palacio con una estratagema, la reina la descubre y en un ataque de celos la expulsa del palacio con furiosos latigazos, descendiendo una suntuosa escalera de mármol y ante la mirada de la guardia real formada en sus salones. Todo un tratado acerca del laberinto de la libido humana aparece inscrito en las imágenes delirantes que Stroheim ha inventado para Gloria Swanson, quien fue productora del film y no le gustó ni pizca el resultado. En la parte inconclusa, la protagonista acababa



casándose en Dar-es-Salaam con un viejo tullido y vicioso y trabajando en un prostíbulo, del que llega a ser gobernanta.

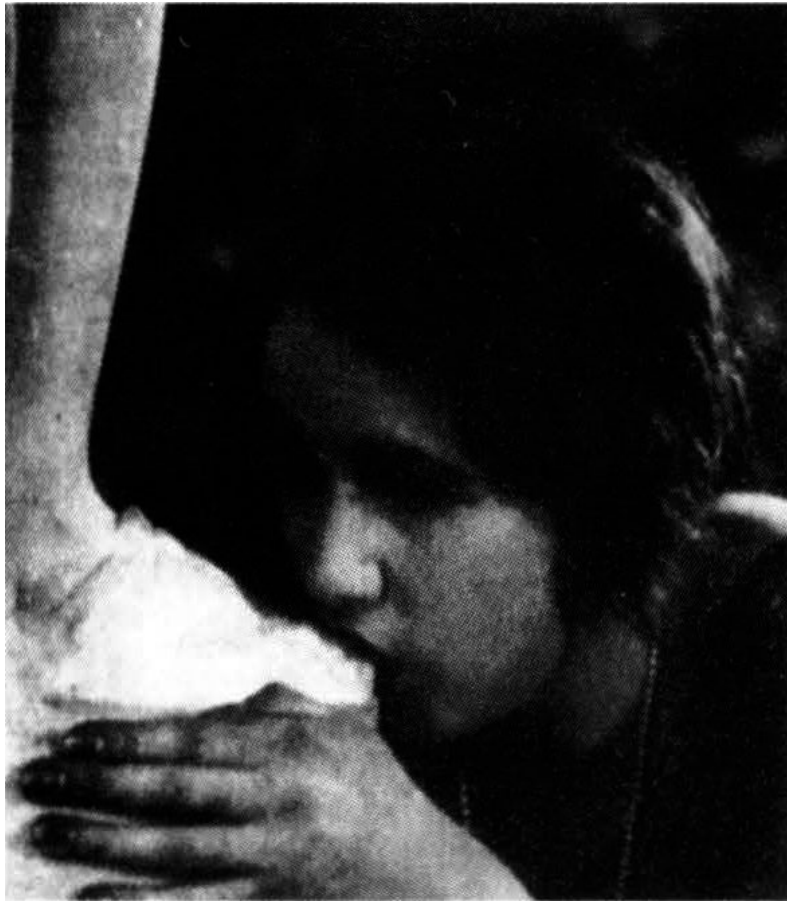
La obra de Stroheim es tan excepcional, y fue tan atacada, que se ubica en una zona fronteriza entre el cine institucional y las transgresiones del cine clandestino, casi siempre menos imaginativas y brillantes que las escenas delirantes ideadas por el visionario Stroheim. Del cine clandestino de los años mudos poco podemos decir, salvo señalar sus centros más activos, como París, Viena y Berlín (y más tarde Barcelona). Lo poco que de él conocemos son breves cortometrajes de técnica muy rudimentaria y el catálogo publicado en *Positif* por Ado Kyrrou en 1964, completado por la filmografía de Al Di Lauro y Gerald Rabkin al final de **Dirty Movies (Chelsea House, 1976)**.

Y para cerrar esta época gloriosa del cine es menester una breve reflexión sobre ciertos criterios de permisividad y de censura acuñados en la época. La aparición del documental polinesio **Moana**, de Flaherty, en 1926, reveló que los senos de las mujeres no caucásicas, de las indígenas de culturas exóticas, podían exhibirse sin cortapisa, incluso en movidas escenas de baile. Esta permisividad censora, que no era aplicable a las mujeres caucásicas, implicaba, en realidad, una confesión racista y colonialista más que una verdad antropológica. Implicaba que los cuerpos y los senos de las mujeres de otras culturas no valían (en términos de perfección y, sobre todo, de deseabilidad) lo que los cuerpos y los senos de las mujeres occidentales. Esta premisa estaría en vigor durante muchos años y el único consuelo ante esta actitud racista nos la aporta una película tan hermosa e insólita como **Tabú** (1928-31), de F. W. Murnau, que en términos de gran plasticidad y con un sostenido registro lírico expone la lucha de la represión religiosa contra el amor carnal de una joven pareja que se ama, en un duelo que concluye trágicamente, con el rapto de la joven por parte del sacerdote que va a consagrarla a los dioses. Su canto a la vida y a la sensualidad es vencido por el rito ancestral preservado por la casta sacerdotal. Es el viejo combate entre Eros y Thanatos, escenificado esta vez en las islas paradisíacas de Polinesia por uno de los grandes poetas trágicos del cine.

• • •



*La reina Kelly una de las obras maestras de Erich von Stroheim.*



*La simbólica felación de Lya Lys en **L'Age d'or**, de Luis Buñuel.*

El cine sonoro se inauguró con algunos hitos clamorosos en la historia del erotismo cinematográfico, cual la felación simbólica del dedo de una estatua por Lya Lys en **L'Age d'or** (1930), de Buñuel, y por la revelación de Marlene Dietrich en **El ángel azul (Der blaue Engel)**, 1930), de Josef von Sternberg. La primera cinta pertenecía a la provincia periférica y marginal del cine de vanguardia y llegaría a ser prohibida en Francia —medida que la homologó jurídicamente al cine pornográfico clandestino—, mientras que la segunda era una respetable producción de Erich Pommer para la U.F.A. Vienés como Pabst y como Stroheim, la primera película sonora de Sternberg no desmerecía de las cintas de estos autores ya comentadas y hasta reaparecía el tema stroheimiano de las bragas que la bella cabaretera arrojaba al severo profesor Rath (Emil Jannings), quien más tarde las utilizará para limpiarse las gafas y secarse el sudor de la frente. La primera aparición de Marlene Dietrich sobre el escenario resultó memorable, segmentada primero con un plano medio de la parte superior de su cuerpo, seguida de un plano contrapicado de su otra mitad, desde la cintura a sus pies, con dos piernas esculturales desafiadamente separadas que contrastan con las mujeres poco agraciadas al fondo del escenario. Desde el punto de vista de la estructura de la composición, este segundo plano propuso netamente un centramiento topográfico del sexo en el drama humano que se anunciaba. De este modo, la “mujer devoradora” era así presentada iconográficamente como un auténtico sexo devorador. Para realzar la focalización genital, las ligas servían de

encuadramiento a su sexo, en una película en la que la ropa interior femenina revestía inusual importancia. **El ángel azul** se convertiría en el umbral del sonoro en paradigma y modelo del mito de la *femme fatale*, destructora implacable de la vida de hombres respetables de edad madura, que perdían la cabeza por ella. El valor erótico de las piernas femeninas sería reiterado por actrices posteriores, como Betty Grable, Rita Hayworth y Cyd Charisse. Y en cuanto a las famosas medias, su productividad erótica llegaría hasta **Arroz amargo (Riso amaro, 1949)**, de Giuseppe de Santis y con Silvana Mangano.



Marlene Dietrich en *El ángel azul*, de Joseph von Sternberg.

La emigración de Marlene Dietrich a Estados Unidos aportó una importante inflexión en su arquetipo vorazmente tremendista. Es cierto que en su primera producción para la Paramount, **Marruecos (Morocco, 1930)**, fue de nuevo una cabaretera de rompe y rasga, en cuyo primer número musical cantaba en francés vestida de frac y fumando. Esta considerable provocación para la moral de su época se acentuó con la insolencia masculina con la que se sentaba en las barandillas, entre los clientes de la sala. Y el colmo de su ambigüedad sexual estallaba cuando al final

del número besaba en la boca a una guapa clienta y arrojaba una flor a un legionario. A pesar de tan estrepitosa presentación, al final la altiva mujer fatal arrojará sus lujosos zapatos de tacón —símbolo de una vida pasada— para seguir a su amado legionario (Gary Cooper) por las arenas del desierto.

Esta humanización sentimental del personaje será típica de su nueva etapa americana y tendrá acaso su mejor ejemplo en **La Venus rubia (Blonde Venus, 1932)**, un lacrimoso melodrama familiar de Sternberg en el que ella se sacrifica para ayudar a su marido enfermo y actúa como actriz de revista, aunque en un insólito número anticipatorio de **King Kong**, enfundada en pieles de gorila, de las que emerge en toda su belleza gracias a un singularísimo *strip-tease*. La intensa y provocativa carnalidad de Marlene Dietrich contrastó con la más matizada y etérea sexualidad de Greta Garbo, lo que explica la bipolaridad creada por el antagonismo mítico entre la Garbo (Metro) y Marlene Dietrich (Paramount), que recorre la década de los treinta. De la tipología de la Garbo derivarían figuras de la talla de Katharine Hepburn y Greer Garson.

Entre las muchas novedades que los años de la Depresión aportaron a la tipología erótica figuró la descarada Mae West, que se había hecho ya famosa en los escenarios con sus comedias picantes y había lanzado en 1918 el *shimmy*, un baile que hizo furor, antes de ser contratada en 1932 por la Paramount. Su original tipo de *vamp* neumática, que introdujo en la antropología erótica popular las curvas anatómicas, mayormente las de caderas y nalgas, con una sofisticación grotesca e irónica y una sexualidad franca y no reprimida (que la llevó a lanzar la ropa interior 1900 como atavío erótico), tuvo gravísimos choques con los sectores puritanos. Al estrenarse **Klondike Annie** (1936), en donde Raoul Walsh adaptaba una comedia escrita e interpretada por la actriz, la prensa de Hearst la calificó de película blasfema y espectáculo “*contra natura y contra Dios*”. Recibió anónimos amenazadores y tuvo que utilizar guardaespaldas para su protección, hasta que no lo quedó más remedio que abandonar el cine.



*Mae West o el triunfo de las curvas.*

La nueva condición social y laboral de la mujer en el período de entreguerras propició en las pantallas la “mujer-que-quiere-vivir-su-vida”. Quien mejor encarnó este arquetipo fue Joan Crawford, quien fue en la vida real una *self-made-woman* desde que se fugó de su provinciano San Antonio natal. Tras el éxito de **Vírgenes modernas (Our Dancing Daughters, 1928)**, de Harry Beaumont, Joan Crawford ascendió en flecha como imagen de la “mujer libre americana”, dueña de su destino. La importancia de Joan Crawford fue enorme, porque con la colaboración del modista Adrian trastocó la morfología de la mujer americana. Dotada de grandes ojos y boca, barrió la moda de las boquitas en forma de corazón y cejas finas, en favor de sus espesas cejas y de su boca gigantesca y brillante, de transparente lectura freudiana.

Junto a Joan Crawford, la gran creación del erotismo cinematográfico americano de los años treinta fue Jean Harlow, quien, descubierta por el millonario y magnate de la aviación Howard Hughes, la incorporó a su harem artístico de la R. K. O. y la lanzó en **Angeles del infierno (Hell’s Angels, 1930)**, que dirigió el propio Hughes. Harlow fue la *Platinum Blonde (Rubia platino, título de la película en que Frank Capra la dirigió en 1931)* de los años treinta e impuso esta moda a las mujeres americanas. Se ha afirmado que la Harlow hizo aumentar en un 35 por ciento la venta

de cosméticos a base de peróxido. Desde luego, es bien posible, a la luz del furor imitativo que desencadenó esta rubia con apariencia de orquídea, de la que los maledicentes susurraban que poseía una veta de albinismo. La sexualidad de Jean Harlow fue directa, agresiva y cínica, llevando su franqueza a alardear, a través de generosos escotes delanteros y de espaldas en trajes de tenue seda, de que no utilizaba sostenes. Este es un hecho importante, porque con la Harlow se inicia netamente el desplazamiento del erotismo de la pierna al busto, preludiando la imagen de Marilyn Monroe, aunque si para Jean Harlow el desnudo operaba como elemento voluntarista de provocación, en Marilyn el desnudo será una expresión de candor y de espontánea naturalidad.



Jean Harlow, “la rubia platino” por excelencia.

Tanto Jean Harlow como Joan Crawford tuvieron como frecuente *partner* en sus películas al actor Clark Gable, que es uno de los modelos de virilidad más significativos de la época, y supuso una novedad en el *sex-appeal* de los años treinta, que es cuando empieza a dibujarse el atractivo de los galanes maduros, que otorgan especial seguridad y protección a las espectadoras. El tipo de Gable, duro, de virilidad elegante y seguro de sí, compone una especie de donjuán amargo y fatigado, con acento cínico, en una neta superación de la fórmula primaria establecida por Valentino. Obtuvo su más célebre personaje en el caballero sudista que ejerce un fascinante dominio sobre la mujer, la celeberrima Scarlett O’Hara (Vivien Leigh) de **Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind, 1939)**. Por eso no es raro que entre la galena de apodos que aureolan a los dioses de Hollywood se eligiese para él el sobrenombre de *The King* (El rey), por su, valga la expresión, majestad y poderoso dominio sexual sobre la mujer.

Pero los años treinta estuvieron también sometidos al imperio del puritano código Hays de censura, que entró en vigor con carácter ejecutivo en 1934, y que tan profundamente influyó en la producción norteamericana. De los doce apartados de su redacción original, siete se referían directa o indirectamente a la representación de la sexualidad en la pantalla. Eran los siguientes: Sexo (escenas de pasión, seducción y violación, perversiones sexuales, trata de blancas, relaciones interraciales, higiene sexual, partos y genitales infantiles), Vulgaridad, Obscenidad, Profanidad, Vestuario (prohibición del desnudo, de escenas de desnudamiento y de trajes indecorosos), Bailes y Temas Repelentes (como la venta de mujeres o una mujer vendiendo su virtud). Esta fiscalidad obsesiva acerca del erotismo permisible en la pantalla produjo algunos frutos singulares. Considérense, por ejemplo, las brillantes comedias y revistas musicales coreografiadas por Busby Berkeley, en donde docenas de cuerpos de coristas resultaban despersonalizados en barrocas composiciones de conjunto, que hacían del cuerpo humano una mera pieza de ornamento-mosaico. La expresión de la

sexualidad tuvo que encontrar entonces caminos oblicuos y retorcidos, como el mordisco sangriento de Drácula convertido en metáfora del coito (penetración de la carne por los caninos fálicos, sangre como desfloración simbólica de la virgen, languidez de la víctima y su posterior adicción al mordisco). Tan obvia era la metáfora, que en la versión de Tod Browning de 1931 con Bela Lugosi, el elegante actor se tapaba la cara con la capa (censurándola a la mirada del público) al perpetrar su erótico mordisco. Será el apuesto Christopher Lee quien desde 1958 desvele en el cine británico sin subterfugios el potencial erótico del mordisco vampírico, al que se referirá explícitamente Roman Polanski con su vampiro homosexual en **El baile de los vampiros (The Fearless Vampire Killers, 1967)**.

El cine de fantasía y de terror será un campo abonado para discursos poco heterodoxos acerca de la sexualidad, por los mismos años en que Claudette Colbert y Clark Gable tendían una sábana entre sus camas separadas para pasar así la noche en **Sucedió una noche (It Happened One Night, 1934)**, de Frank Capra. Entre tanto, en **El malvado Zaroff (The Most Dangerous Game, 1932)**, Schoedsack y Pichel proponían como supremo placer sádico para cualquier deportista la caza del hombre, calificado por el aristócrata ruso protagonista como “*la presa más temible*” y, por lo tanto, la que proporcionaba mayor satisfacción. Y después de que, amparado en un pretexto religioso. Cecil B. DeMille diseñase para el desenlace de **El signo de la cruz (The Sign of the Cross, 1932)** una escena de jóvenes cristianas libradas desnudas a feroces gorilas en la arena del Coliseo romano, Schoedsack y Cooper oficializaron y sublimaron la bestialidad en el cine con la zoerastia gigantesca de **King Kong (1933)**, simio hipersexuado que tendría muchos descendientes en las pantallas (**Son of Kong, Mighty Joe Young, Love Life of a Gorilla, Bride of the Gorilla**), hasta llegar a la zoofilia de Charlotte Rampling en **Max, mi amor (Max, mon amour, 1986)**, de Nagisa Oshima.





*Jóvenes cristianas ofrecidas como succulento banquete a los gorilas en el circo romano en **El signo de la Cruz**, de Cecil B. DeMille.*

Debido a tal situación, la expresión de la sexualidad pudo efectuarse de modo mucho más franco y menos hipócrita en el cine europeo. La pieza modélica de esta inquietud en los años treinta fue **Extasis (Ekstasse, 1933)**, film checo de Gustav Machaty con la actriz vienesa Hedwig Kiesler (Hedy Lamarr, en Hollywood). Tributario de la elaborada retórica visualista del cine mudo, este film exponía el drama de Eva, una mujer joven casada con un hombre maduro que no cumple sus deberes conyugales. El impulso de la naturaleza y la colaboración de una yegua en celo que se lleva su ropa cuando se bañaba desnuda en un lago la arrojarán a los brazos del joven ingeniero Adam, que le hará conocer una noche de pasión en una cabaña, mientras su frustrado marido pone fin a su vida. Con temas tan simples y eternos (el imperativo natural del amor físico en una protagonista apropiadamente llamada Eva, el fracaso de una relación de edades diferentes, el adulterio como liberación de un matrimonio frustrado). Machaty compuso un brillante ejercicio de estilo, abundante en figuras poéticas plásticas. El atrevimiento del breve desnudo de la actriz en su baño y correteo campestre nos parece hoy muy ingenuo, en comparación con la escena del coito, mostrada a través de la expresión facial de la actriz en primer plano y de las perlas de su collar roto que caen al suelo. La película fue perseguida por muchas censuras y en Estados Unidos, para hacer aceptable la

escena del adulterio, el distribuidor tuvo que añadir una frase en el diario de Eva, que decía: “*Adam y yo nos hemos casado secretamente hoy*”. El adulterio que inmortalizó Flaubert en “*Madame Bovary*” no resultaba aceptable para algunos burócratas en las pantallas casi un siglo después.

También en Europa apareció el film vanguardista **La Sang d’un poète** (1930), primera propuesta de una poética homosexual en el cine por parte de Jean Cocteau, y en cuya primera secuencia surge una boca de la palma de la mano del artista protagonista, quien la pasea con deleite por su tórax desnudo y la hace descender hacia su vientre. La homosexualidad será un tema que avanzará dificultosamente entre las cortapisas censoras a lo largo de la historia del cine, en la obra de Kenneth Anger (**Fireworks, Scorpio Rising**), Luis M. Delgado/Alfredo Alaria (**Diferente**), Pasolini (**Teorema**), Derek Jarman (**Sebastiane**, hablada en latín) y Fassbinder (**La ley del más fuerte, Querelle**).



El “escandaloso” desnudo de Hedy Lamarr en *Extasis*, de Gustav Machaty.

En los años de la guerra se asistió al triunfo mitológico de Humphrey Bogart, el feo atractivo ligado a turbias profesiones o actividades, el *bad-good* boy urbano, romántica fórmula mágica que combina el *bad* que hay en todos nosotros (esto es, la rebeldía contra el medio social) y el *good* (la pureza profunda de la que nace toda rebeldía). Síntesis peligrosa como la dinamita, a la que la censura impuso el castigo de una ejemplar muerte final, para castigar al *bad*, sin darse cuenta de que con ello coronaba con una romántica aureola al *good*. No siempre moría al final, aunque recibía alguna forma de castigo (la cárcel, la soledad), al que era sensible como todo cínico que esconde en el fondo un buen corazón. Esta fórmula estuvo ejemplificada magistralmente en **Casablanca** (1943), de Michael Curtiz, pues al final la máscara de cinismo cae al suelo para descubrir al héroe que hay debajo, pues Bogart ayuda a su amada (Ingrid Bergman) y al jefe resistente (Paul Henreid) a huir de una Casablanca nazificada, al precio de su sacrificio personal, porque el mito de Bogart es un mito de regusto masoquista, que es una de las más probables razones de su vasto éxito popular.



*El beso más largo de la historia del cine, gracias a la censura (**Encadenados**, de Alfred Hitchcock).*

El mito de Bogart corroboró que los guionistas ingeniosos eran capaces de jugar con ingenio al escondite con las instituciones censoras, custodias de la moral oficial. Alfred Hitchcock figuró entre los directores que mejor demostró la potencial productividad erótica de la censura, pues al prohibírsele en **Encadenados** (**Notorius**, 1946) un beso demasiado prolongado entre Cary Grant e Ingrid Bergman, lo segmentó en una larga y mórbida serie de breves besuqueos ardientes de la pareja, de efecto mucho más excitante.

Al acabar la guerra aparecieron en el Hollywood liberado de sus tareas de propaganda patriótica algunos títulos cimeros en la historia del cine pasional. El primero fue el intrigante **Que el cielo la juzgue** (**Leave Her to Heaven**, 1945), de John M. Stahl, que presentó en un pulcro hogar burgués un caso patológico y asocial de pasión sexual devoradora, como única *raison d'être* de la protagonista (Gene Tierney). Enamorada con pasión desmesuradamente posesiva de su hombre (Cornel Wilde), para retener su exclusiva, esta ama de casa burguesa llegará a matar a su cuñado enfermo y al hijo que lleva en su propio vientre. Como dirá su madre en la película: *“No hay nada malo en Ellen. Sólo que ama demasiado”*. También supuso un reto a los cánones de la moral oficial el espléndido *western* **Duelo al sol** (**Duel in the Sun**, 1946), de King Vidor aunque iniciado por Sternberg, basado en una novela de Niven Busch. El film reelaboraba perversamente en tierras



*El puritanismo americano se puso muy nervioso cuando Rita Hayworth se quitó el guante... (Gilda, de Charles Vidor).*



*Gina Lollobrigida, digna representante de la "Madre Italia".*

de Texas el mito de Caín y Abel, pues el buen hermano Abel (Joseph Cotten) era el hermano asexual, mientras el perverso Caín (Gregory Peck) era la encarnación triunfante de Eros, que atraía sexualmente y acababa destruyendo a la mestiza Pearl Chaves (Jennifer Jones). El desenlace constituyó una sublime explosión salvaje de amor-odio, en la que los amantes se matan mutuamente en un inolvidable duelo a balazos en las montañas. Era un final, claro está, que redimía la turbadora inmoralidad del film.

El título de este período que más perduraría en la memoria colectiva sería **Gilda** (1946), del húngaro-americano Charles Vidor. Construido con una hábil trama que expone un conflicto de coloración criptoedípica, mostró cómo el ejecutivo Munson (George McReady) salva una noche en Buenos Aires a Johnny Farrell (Glenn Ford) de ser asesinado y lo convierte en su protegido y empleado en su casino de juego. Un día vuelve

de un viaje casado con la espléndida Gilda (Rita Hayworth), mucho más joven que su marido. Johnny queda fascinado por ella y ella coquetea con él, pero Johnny se resiste por fidelidad a su jefe y protector, expresando simbólicamente una atracción de corte edípico entorpecida por la autoridad del padre, que un día le salvó de la muerte con su bastón-espada, instrumento que manipula con habilidad, trasunto de un falo ortopédico. Johnny reprocha a Gilda que se ha casado con Munson por dinero y no por amor. Pero a Munson no le ha pasado por alto la atracción/hostilidad entre su esposa y su protegido y le reprocha a Gilda: *"El odio puede ser una emoción muy excitante"*. En efecto, estamos ante un caso de deseo sexual insatisfecho metabolizado en forma de odio hacia el objeto deseado y no conseguido. Gilda repetirá la frase de su esposo cuando bese a Johnny por primera vez. Pero este beso ha sido visto por Munson, quien huye y simula haber muerto en un accidente de avioneta. Este episodio aleja a Johnny, leal a su protector, de Gilda, pero reemplaza a su jefe en el control de su casino y de su turbio negocio de tráfico de tungsteno en conexión con los nazis. Es decir, acepta sustituirle como empresario, pero no en su rol sexual. A la vez, Johnny controla estrechamente y celosamente la vida privada de Gilda, impidiéndole que tenga relaciones con otros hombres. Una noche, actuando en la pista, Gilda inicia un *striptease* quitándose un largo guante de seda negra y pide

ayuda a algún caballero del público para desnudarla. Un guardaespaldas de Johnny se la lleva de la pista y Johnny la abofetea, rompiendo con este gesto un sólido tabú, el de pegar a la deseada-odiada esposa del jefe-padre ausente. Por su tráfico ilegal de tungsteno, la policía le clausura el casino. En el local ya cerrado, cuando Johnny y Gilda van a abrazarse por fin, aparece Munson, amenazando con su fállico bastón-espada, para recuperar a Gilda. Será asesinado por la espalda por un sirviente con su propio bastón, muerte que permite a la pareja realizar felizmente su unión. Pocas veces el cine ofreció, en un envoltorio popular hollywoodiano, un tan eficaz e inteligente compendio freudiano como en esta **Gilda**, que aparentemente es una cinta negra de intriga, pero que integra un elaborado resumen de los mecanismos básicos de los conflictos sexuales del hombre, a través de sus tres sujetos arquetípicos: el protector maduro y paternal, la esposa joven y deseada, y el protegido filial que desea a la mujer de su protector.

Curiosamente, el cine francés de la misma época, que adquirió reputación de “atrevido” y toleró más generosas exhibiciones epidérmicas (de los senos femeninos, por ejemplo), no alcanzó ni la sofisticación ni los niveles de imaginación erótica de la producción norteamericana. No obstante, es digno de ser reseñado un título como **Le diable au corps** (1947), novela autobiográfica de Raymond Radiguet (1923) adaptada al cine por Claude Autant-Lara, que provocó considerable escándalo, al mostrar los amores clandestinos de un adolescente (Gérard Philipe) con una mujer cuyo marido lucha en el frente durante la Primera Guerra Mundial (Micheline Presle). Cuando se presentó en el festival de Bruselas, el embajador francés abandonó la sala, considerándolo injurioso para la familia, el ejército y la patria. Y cuando Marco Bellocchio realizó en 1986 una nueva versión muy libre de esta novela, la puso al día incluyendo una felación de Maruschka Detmers a Federico Pitzalis.

Al acabar la guerra, el meteórico despegue del cine italiano permitió que su fase postneorrealista alumbrase una pléyade de actrices deslumbrantes, definidas por su opulento erotismo campesino, focalizado en sus abundantes pechos (Gina Lollobrigida, Sofía Loren, Silvana Pampanini, Claudia Cardinale, Marisa Allasio y otras). La revolución mamaria introducida por las estrellas italianas de postguerra había sido preludiada por Mae West en la anteguerra y, durante la contienda, por las *pin-ups* fotográficas o dibujadas que los soldados solitarios en campaña clavaban sobre sus camastros, de modo que sus atributos físicos generosos les estimulaban a la vez que constituían una protección virtual otorgada por el protector seno materno, por los atributos de la madre ausente. Luego, las actrices italianas lanzaron estas señas de identidad anatómicas procedentes del erotismo campesino y de las matronas mediterráneas, en un momento de grave crisis alimenticia para su pueblo, como promesa de fantasmática nutrición maternal. Pero, además de esta consolación iconográfica proporcionada por la imagen de la madre-abundancia, su imagen resultaba funcional cuando el país, derrotado militarmente y humillado históricamente, buscaba con ansiedad una nueva identidad emblemática para la



*Marilyn, simplemente.*

En los años cincuenta se asistió a una espectacular renovación del *star-system* en el cine mundial, como parte de la nueva cultura de la postguerra. Del Actor's Studio neoyorquino surgieron figuras tan emblemáticas y exitosas como Marlon Brando, Paul Newman y James Dean. Marlon Brando ofreció una excepcional potencia física que resultó muy funcional para interpretar personajes primitivos pero dotados de gran magnetismo sexual (**Un tranvía llamado deseo, Viva Zapata**), mientras en sus antípodas se situaba el neurótico y atormentado James Dean, quien con el atractivo de su desvalimiento, pedía a gritos la protección amorosa de las mujeres. Se ofrecían al público femenino, en una palabra, en función de macho dominante y de víctima desamparada digna de protección. Debido a la creciente competencia de la televisión, en 1956 se operó una importante revisión liberalizadora del Código Hays, para incrementar el atractivo de las películas, en la que se suprimieron las prohibiciones que afectaban a las drogas, a la prostitución y a las relaciones sexuales entre blancos y negros. Y en una nueva revisión de octubre de 1961 desapareció la prohibición contra la representación de la homosexualidad y otras perversiones sexuales.

En la década de los años cincuenta las piernas más perfectas de Hollywood eran las de la bailarina Cyd Charisse. Pero por estas fechas había estallado ya en la capital

del cine la bomba de Marilyn Monroe, cuya aportación al erotismo cinematográfico fue muy bien sintetizada por André Bazin, al afirmar: *“He escrito que después de la guerra el erotismo cinematográfico se desplazó del muslo al seno. Marilyn Monroe lo ha hecho descender entre los dos”*. Esta observación es pertinente cuando se examina una película como **Niágara** (1953), de Henry Hathaway, film en cinemascope que tuvo dos protagonistas de tipo monumental: las espectaculares cataratas y la actriz caminando bamboleante con falda estrecha y sobre altos tacones, a los que no estaba acostumbrada, lo que enfatizó sus caderas, nalgas y pelvis. El punto de mira erótico se ha situado, exactamente, en el centro del cuerpo, como se corroborará con el famoso plano de las faldas al viento en **La tentación vive arriba** (**The Seven Year Itch**, 1955), de Billy Wilder, en el que el objeto del deseo es destapado pero no alcanza a ser visto jamás por el espectador. Admirado ante esta escena, Bazin escribirá: *“Esta idea genial no podía nacer más que en el marco de un cine en posesión de una larga, rica y bizantina cultura de la censura”*. **Niágara** supuso una confrontación entre la rubia Marilyn Monroe y la morena Jean Peters, una estrella erótica ya bien consolidada. Pero Marilyn Monroe le ganó la partida.



*James Dean, o la ambigüedad del simbolismo sexual.*

Cuando un periodista le preguntó por qué razones había posado desnuda para unas fotos de calendario, Marilyn respondió: *“Porque tenía hambre y debía tres meses de alquiler”*. Del mismo modo, cuando otro periodista le preguntó qué se ponía para dormir, contestó: *“Chanel número cinco”*. Es decir, que Marilyn asumía el desnudo y la atracción erótica con aplastante naturalidad. O, si se prefiere, con inocencia. Además de esta naturalidad que aleja a Marilyn de las *vamps* tradicionales, hay en sus películas una permanente ironía y autocrítica hacia aquel espécimen humano del que Marilyn fue su culminación y sepulturera definitiva, con títulos tan desmitificadores y

autorreflexivos como **Bus Stop** (1956), de Joshua Logan.

El escándalo producido por las diferencias de edad de los amantes de **Le diable au corps** no caería en saco roto. Ya Colette había abordado tal asimetría en algunas novelas, como *“Le blé en herbe”* (1923), además de explotar a fondo el tema de las jovencitas de apariencia ingenua pero profundamente erotizadas, como su Claudine (serie de 1900 a 1907), así como su novela modélicamente titulada *“La ingenua libertina”* (1909). La mitología de la equívoca *femme-enfant* no era por tanto nueva a mediados de nuestro siglo. Los retratos femeninos de Domergue y hasta el propio cine habían explotado este filón en numerosas modalidades. Recuérdese a la primera ingenua del cine, a Mary Pickford, quien, a pesar de su inocente imagen virginal, ofreció en alguna de sus películas embarazos fingidos que merecerían un análisis más pormenorizado. Luego vinieron la niña Shirley Temple (quien inspiró la pasión del *cowboy* Will Rogers, de quien se dice que practicaba agujeros en su camerino para

espiarla), Cecil Aubry, Leslie Caron, Etchika Chureau, Françoise Arnoul y Dany Carrel, con sus expresiones aññadas y cuya aparente inocencia era una verdadera incitación al coito. Por estos años publicó también Vladimir Nabokov su obra maestra “*Lolita*” (1955) y Tennessee Williams escribió “*Baby Doll*”, que Elia Kazan llevó a la pantalla en 1956. El arquetipo de la *femme-enfant* o *baby-sex* ofrecía una fachada ingenua y adolescente, que con frecuencia escondía verdadera dinamita sexual, a veces por su natural y desinhibida espontaneidad, como producto de una manera de ser no maleada todavía por la moral social.



*Brigitte Bardot en Y Dios creó la mujer, dirigida por su marido, Roger Vadim.*

El producto más acabado de esta estirpe mítica nació en Francia, cuando el realizador debutante Roger Vadim lanzó a su esposa Brigitte Bardot en **Y Dios creó la mujer (Et Dieu Créa la femme, 1956)**. De Shakespeare y de Sade tomó Vadim el nombre de Juliette para su protagonista, quien en la primera escena del film aparecía desnuda tomando el sol en una terraza, espiada por un parapléjico en una silla de ruedas y charlando con un hombre maduro (Curd Jurgens) a través de una sábana vertical que les separaba (¡qué lejos estamos de la sábana divisoria de **Sucedió una noche!**). Juliette era una huérfana coqueta, desinhibida, que circulaba por Saint Tropez descalza, con ropa ceñida y sin sostenes. Le gustaba el frívolo Antoine, pero acaba por casarse con su hermano Michel, a quien no amaba y solamente para evitar ser devuelta al orfanato. Llegaba un momento en que, inevitablemente, salía de la cama del hermano-marido para acostarse con el hermano-deseado, aunque después de un bofetón ejemplar de Michel

tras un baile desenfrenado de la chica (¿reminiscencia de Gilda?), Juliette volvía sumisa al corral, en un final conformista que dejaba a salvo la institución del matrimonio. Pero a pesar de este conformismo moral y de las limitaciones que la censura impuso a la exhibición anatómica (el lecho de la noche de bodas tapado por una tela oscura interpuesta frente a la cámara), ofrecía en el contexto de 1956 una considerable desenvoltura erótica. Vale la pena recordar, por ejemplo, la escena en que, vestida de rojo, Juliette ofrece su mano con un corte para que el maduro Curd Jurgens le chupe la sangre. O, ante la amenaza de ser devuelta al orfanato, mantiene este diálogo con una señora que la interpela inquisitivamente:

- Vaya a la consulta de un médico y consiga que le dé un certificado.
- ¿Certificado de qué?
- Si todavía es usted virgen, podré concederle una nueva oportunidad.
- No sabía yo que el amor fuera una enfermedad. De todos modos, usted no corre riesgo; ya se ha vacunado.

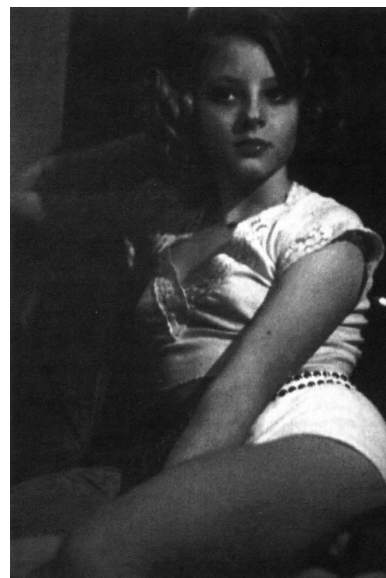
Todo esto resultaba bastante descarado para la época y **Y Dios creó la mujer** hizo



de Brigitte Bardot un *sex-symbol* y una superestrella que aportó en un año a Francia más divisas que la empresa Renault y que impuso un nuevo modelo estético a las mujeres francesas. En la estela de la *femme-enfant* figurarían títulos tan cimeros como **La joven** (**The Young One**, 1960), de Luis Buñuel con Key Meersman (quien interpreta a una chica de catorce años deseada y violada en una isla), la versión de **Lolita** (1962) de Stanley Kubrick, en la que, tras negociaciones con la censura hubo que elevar la edad de la protagonista de doce a catorce años, y **Taxi Driver** (1975), de Martin Scorsese, en donde una Jodie Foster de trece años interpretó a una prostituta neoyorquina.

Pero en Europa el frente permisivo avanzó todavía más con la insurrección generacional de la *nouvelle vague*, alzada en armas contra el academicismo y conservadurismo del cine de sus mayores. Un título como **Les amants** (1958), de Louis Malle, resultó ejemplar de la nueva moral, proponiendo la centralidad del imperativo sexual, capaz de hacer que una rica burguesa casada (Jeanne Moreau) abandonara su familia, su amante convencional y su posición social por el modesto arqueólogo (Jean-Mary Bory) que le ha revelado el placer perdido o jamás conocido. Presentada en Venecia —en donde consiguió el Premio Especial del Jurado— provocó cierto escándalo, en buena medida por la escena de la noche amorosa en la alcoba, tratada con tacto, pero en la que acaso por vez primera en el cine no clandestino se proponía elípticamente un acto de cunilingus, utilizando como *pars pro toto* el rostro de la actriz. Por esta misma época, procedentes de las brumas del protestantismo nórdico, algunas películas de Ingmar Bergman provocaron enorme impacto por su atrevimiento erótico, tanto en su versión jubilosa de la sexualidad, como en **Sonrisas de una noche de verano** (**Somarnatens Leende**, 1955), como en la versión lúgubre y desesperanzada de **Noche de circo** (**Gyclarnas afton**, 1953) y de **El silencio** (**Tystnaden**, 1963), con sus relaciones incestuosas en un mundo rarefacto. Pero con películas como estas, el discurso sobre la sexualidad en la pantalla se fue haciendo mucho más franco y adulto.

También en Italia causó escándalo **La dolce vita** (1960), de Federico Fellini, cuyo punto de partida resulta ya muy interesante para nuestro propósito: la actividad de los  *paparazzi* romanos, cuya profesión es el exhibicionismo de lo privado a través de los medios de masas, al servicio del voyeurismo colectivo de nuestra cultura. Pero Fellini contempla a los *happy few* de la vida social con una mirada de fascinación-repulsión, propia de un artista católico y provinciano (de Rimini), quien los describe como una fauna triste que intenta desesperadamente divertirse, utilizando el sexo como juguete. La hastiada Maddalena (Anouk Aimée) busca la excitación haciendo el amor en la



Una de las “Lolitas” más rurbadoras del cine de los últimos años: Jodie Foster en **Taxi Driver**, de Martin Scorsese.

cama de una prostituta. Emma (Yvonne Fourneaux), novia del protagonista (Marcello Mastroianni), es una habitual de los suicidios frustrados. Steiner (Alain Cuny), el intelectual culto y sosegado (¿católico?) mata en un ataque a sus hijos pequeños y se suicida. Y la opulenta estrella sueca Sylvia (Anita Ekberg) confiesa al protagonista “*everything is so difficult, Marcello!*”, antes de combatir su tedio bañándose en una fuente pública. **La dolce vita** es en realidad una película acerca del tedio y del fracaso existencial, que se quiere combatir, olvidar y enmascarar con el barullo de fiestas mundanas, en las que el sexo es la meta permanente para ellos y para ellas. En este sentido, la cinta tan criticada por muchos curas es, en realidad, una película punitiva y moralista, que se cierra con la parábola del amanecer en la playa, con el metafórico monstruo marino, bestia viscosa y repugnante que mira con ojo obsesivo, extraída del mar por los pescadores cuando los juerguistas han agotado su fiesta. En este final penitente, como contraste, Mastroianni no oye ni comprende lo que le dice una niña rubia de aspecto inocente. Son dos mundos desconectados.



*La dolce vita, el “escándalo”” felliniano.*

El moralismo cristiano de **La dolce vita**, soberbiamente puesto en escena por Fellini, contrastó con una modesta película británica del mismo año: **El fotógrafo del pánico (Peeping Tom, 1960)**, de Michael Powell. En otro lugar he examinado la

ejemplar reflexión de esta cinta en torno al voyeurismo sádico de su protagonista, un joven cineasta asesino que filma los rostros de sus víctimas femeninas en el momento de matarlas con un estoque que penetra su cuerpo (una caricatura del coito), a la vez que ellas ven su rostro distorsionado por el dolor en un espejo deformante (caricatura de la dislocación facial del orgasmo). Demasiado avanzada para su época, la película indignó a la crítica británica, pero hoy la vemos como una lúcida reflexión anticipada de lo que ahora se denomina *snuff cinema* y del que nos ocuparemos brevemente al final de este trabajo. Ya en 1960, Powell había descubierto que la parte más obscena del cuerpo humano es el rostro, como superficie reflectante de las emociones más íntimas del sujeto. Y que un rostro en el momento del orgasmo se parece mucho a un rostro en el momento de la muerte violenta.



*El fotógrafo del pánico, película premonitoria de las actuales “snuff movies”.*

Debido a la evolución de las costumbres y al descenso de la frecuentación a las salas de cine por la competencia de la televisión, desde finales de los años sesenta se inició un desmoronamiento generalizado de los códigos de censura occidentales (en España no se produciría hasta diciembre de 1977) e hizo su correlativa aparición la clasificación X de las películas. El impacto contestatario y libertario de 1968 tampoco resultó ajeno a este avance permisivo y acaso el realizador que mejor encarnó la

euforia lúdica y sexual del 68 fue el yugoslavo Dusan Makavejev, quien reivindicó la terapia sexual de Wilhelm Reich en su **W. R. Misterios del organismo (W. R.-Misterije organizma, 1971)** y lanzó la hermosa proclama libertaria y hedonista de **Sweet Movie (1973)**, en la que incluyó una escena paidófila rodada con miembros de una comuna de Amsterdam. El trauma de 1968 había conmovido muchos principios morales y la presión sobre la industria de ciertas películas marginales de éxito, como los *nudie's* iniciados por Russ Meyer en 1959 y hoy convertidos en *cult movies* o la producción postunderground de la factoría de Andy Warhol —**Flesh (1969)**, **Trash (1970)**, **Heat (1972)**—, activaron cambios de actitudes y de normas en las empresas cinematográficas tradicionales.

Antes nos hemos referido a la evolución de las costumbres y de los arquetipos sexuales que la industria no tardó en reflejar. Un ejemplo sintomático de ello lo constituyó el cuestionamiento de las identidades sexuales y de sus roles tradicionales a través de los travestidos masculino y femenino que protagonizaron respectivamente **Víctor o Victoria (Victor, 1982)**, de Blake Edwards y con Julie Andrews, y **Tootsie (1982)**, de Sidney Pollack y con Dustin Hoffman. El travestismo había tenido apariciones esporádicas y cómicas en el cine anterior, como había ocurrido con los grotescos Jack Lemmon y Tony Curtis en **Con faldas y a lo loco (Some Like It Hot, 1959)**, de Billy Wilder, pero el éxito masivo de los dos nuevos títulos se reveló como espejo y síntoma de la creciente confusión de los roles sexuales tradicionales que se estaba produciendo en la sociedad postindustrial. Un travestismo con hondas implicaciones psicopatológicas fue en cambio el que apareció en la cinta de intriga criminal **Vestida para matar (Dressed to Kill, 1981)**, de Brian De Palma, que constituyó un homenaje a **Psicosis (Psycho, 1960)**, de Hitchcock.

Pero en la evolución de la industria del cine, empujada por los cambios sociales pero frenada por las inercias empresariales, aparecieron también graves contradicciones. Por ejemplo, la representación del desnudo completo se convirtió en algo tan banal, que incluso en una película para público infantil como **Sheena, reina de la selva (Sheena, the Queen of the Jungle, 1984)**, basada en un popular cómic de aventuras africanas, su bella protagonista (Tanya Roberts) lució su desnudo integral en una escena de baño silvestre, mucho más explícita que la del escandaloso **Extasis** medio siglo antes. Como contraste con esta permisividad, el tórrido acto sexual de **El cartero siempre llama dos veces (Postman Always Rings Twice, 1981)**, en la versión de Bob Rafelson, entre Jessica Lange y Jack Nicholson sobre una mesa de cocina —una escena de verdadera antología—, motivó presiones de la censura americana y el film fue aligerado de algunos planos especialmente cálidos para evitar



*Uno de los trabajos más importantes de la "factoría" de Andy Warhol: **Heat**.*

la clasificación X en su distribución comercial. También **La pasión de China Blue** (**Crimes of Passion**, 1984), producción norteamericana del británico Ken Russell, con Kathleen Turner en el doble papel de una estilista que ejerce la prostitución nocturna, sufrió varias amputaciones por parte de la censura industrial de Hollywood, para evitar que fuese clasificada en la infamante categoría X, que limitaría su circulación.



*Jessica Lang, Jack Nicholson en una mesa de cocina... "una escena de verdadera antología" (El cartero siempre llama dos veces, de Bobo Rafelson).*

Un factor de inercia conservadora en la industria fue la permanencia de los cánones del *star-system*, aunque sujeto a mutaciones propias del cambio de gustos. Entre los galanes. John Travolta prolongó la estirpe latina en el papel de Tony Manero en **La fiebre del sábado noche** (**Saturday Night Fever**, 1977), de John Badham, quien con su negro cabello abrillantado sublimó la figura del seductor de discoteca. También de estirpe italiana fue el musculoso Sylvester Stallone, quien en su encarnación de **Rambo** (1985) radicalizó su imagen de culturista escapado de un gimnasio, en una orgía paroxística de violencia en tierras vietnamitas. Con su torso desnudo y sudoroso, Stallone demostró que su fuselaje de semental de pura sangre era más propicio a la acción física, violenta y gimnasta que a la acción sexual, por lo que sedujo los corazones de los espectadores homosexuales antes que los de las espectadoras.

En la tradición ya glosada de la *femme-enfant* irrumpió la bella Brooke Shields, quien a los catorce años se convirtió en la mocosa más deseable de Hollywood, correteando en el burdel de Nueva Orleans que mostró Louis Malle en **La pequeña** (**Pretty Baby**, 1978). Tras este film escandaloso acerca del sexo impúber, Brooke Shields creció como nudista selvícola en la isla desierta de **El lago azul** (**Blue**

**Lagoon**, 1980), de Randal Kleiser. En otro registro de la mujer-sexo ha figurado Bo Derek, la “mujer perfecta” según Blake Edwards, con un rostro altivo de virgen aria y vikinga, como un bello objeto para contemplar más que para tocar. Por eso su marido, John Derek, rodó para su lucimiento personal unas aventuras tarzanas y desvestidas (**Tarzan, the Ape Man**, 1981), que no contenían más atractivo que su cuerpo-fuselaje. Con su siguiente **Bolero** (1984), su esposo narró la muy improbable historia de dos muchachas vírgenes (la otra era la española Ana García Obregón, ejerciendo de payasa como contrapunto cómico de la *star*) que buscan al amante ideal y que por fin aparece en forma de torero en una España tercermundista. El subido calor de sus escenas de cama hizo que la censura norteamericana amenazara con clasificar la cinta en la categoría X si no se efectuaban algunos cortes, que se llevaron finalmente a cabo, pero la controversia favoreció el clamor publicitario del lanzamiento del film.

El mismo año en que Jessica Lange triunfó en el avasallador personaje de Cora en **El cartero siempre llama dos veces**, otra nueva figura de Hollywood, la bella debutante Kathleen Turner, ofreció un nuevo ejemplo de impulsividad sexual femenina en **Fuego en el cuerpo (Body Heat)**, 1981, de Lawrence Kasdan, film tenso que vino a confirmar definitivamente que el viejo estereotipo cinematográfico de la mujer sexualmente pasiva había dejado de tener vigencia en las pantallas. Europa no anduvo a la zaga en el lanzamiento de nuevas actrices de gran magnetismo sexual, como Valérie Kaprisky (**La mujer pública**, 1984) y Maruschka Detmers (**El diablo en el cuerpo**, 1986). Incluso el cine porno *soft*, el blandiporno satinado para paladares burgueses reacios a la crudeza del *hard*, generó un panteón de nombres ilustres, encabezados por el de Sylvia Kristel, protagonista de la primera versión de **Emmanuelle** (1973), de Just Jaeckin, cuyo inmenso éxito comercial generó innumerables secuelas de variadas productoras y nacionalidades, en las que emergieron nuevas estrellas eróticas, más o menos efímeras, como Laura Gemser.

Antes mencionamos el impacto que provocó el trauma de 1968 en la actitud de muchos cineastas y en la permisividad de la industria. La sexualidad y la violencia encontraron mayores facilidades para expresarse en la pantalla de manera más franca y explícita. Al mismo tiempo que el cine pornográfico *hard core* comenzaba a despenalizarse en varios países occidentales, emergiendo a la luz pública, en el cine norteamericano algunas películas hacían que la crítica acuñase la expresión *ultraviolencia* para referirse a ellas. Uno de estos títulos —junto con **La naranja mecánica (A Clockwork Orange)**, 1971, de Kubrick— fue **Perros de paja (Straw Dogs)**, 1971, de Sam Peckinpah, que ofrece cierto interés en nuestro estudio. Presentaba a un frío matemático (Dustin Hoffman) que está escribiendo un libro en una casa aislada, junto a su joven y atractiva esposa (Susan George), pero demasiado absorto en su trabajo. Cuatro hombres construyen un garaje junto a su casa y la bella mujer convoca un cerco de reprimidos deseos eróticos en torno a ella. Un día en que el protagonista se ausenta, su esposa es repetidamente violada y por fin, en un clima

de crispación creciente, el frío matemático asume su rol sexual y se transforma en una fiera contra sus agresores. Teñida del machismo tan caro a Peckinpah, describió no obstante con perspicacia a la mujer como desencadenante de la posesividad y agresividad masculina, como los animales machos que en las estepas se disputan una hembra en celo.

Mientras Peckinpah abría una brecha en la expresión de la violencia en las pantallas, Pasolini iniciaba en Italia su famosa *trilogía de la vida*, con una serie de adaptaciones de cuentos clásicos de fuerte contenido erótico, en las que la crudeza de la expresión escabrosa o escatológica se combinó con su personal aliento poético y su sentido de lo popular: **El Decameron** (*Il Decameron*, 1971), según el texto de Bocaccio, **Los cuentos de Canterbury** (*I racconti de Canterbury*, 1972), basado en Chaucer, y **La flor de las mil y una noches** (*I fiore delle mille e una notte*, 1978). Su última obra, áspera y desgarrada, fue una libre transposición de Sade en la República de Saló en **Salò o le 120 giornate di Sodoma** (1975), film-límite en el que ni faltó el sadismo ni la coprofagia.



*Maria Schneider y Marlon Brando, protagonistas de una de las películas más importantes del cine de los últimos años: **El último tango en París**, de Bernardo Bertolucci.*

Pero el realizador italiano que más conmovió la década en el plano de la mitología erótica fue Bernardo Bertolucci, con su celebradísimo **El último tango en París** (*The Last Tango in Paris*, 1972), que el Tribunal Supremo italiano condenaría a la destrucción por la hoguera. El escándalo no radicó tanto en la relación entre un maduro exboxeador americano cuya esposa acaba de suicidarse y una jovencita burguesa, que era ya un tema clásico, sino en el hecho de que Marlon Brando fuera una prestigiosa estrella internacional, que aceptaba interpretar un papel malhablado y de conducta procaz, incluyendo la archifamosa sodomización con mantequilla de Maria Schneider, bastante novedosa en la tradición erótica de la pantalla. Su primer encuentro con el fantasmal piso de la calle Julio Verne se resuelve en un coito furioso de pie (rodado en un solo plano), sin que ninguno sepa el nombre del otro, ni tan

siquiera hayan coqueteado previamente. A partir de ahí los amantes intentarán preservar la frescura de la aventura salvaje entre dos desconocidos anónimos, que se encuentran periódicamente en el mágico piso desamueblado, convertido en un lugar fuera del espacio y del tiempo. Esta fascinante aventura clandestina aparece contrapuesta al destino burgués de Jeanne, en su previsto matrimonio sin sorpresas con un mediocre realizador de *cinéma-vérité* (Jean Pierre Léaud), a quien le disgusta precisamente el piso de los mágicos encuentros sexuales de los amantes y que debería ser su futuro hogar conyugal. Cuando el americano rompa las reglas del juego y confiese a Jeanne su amor, a la vez que le pregunta por vez primera su nombre, ella le matará de un disparo, poniendo fin a la aventura y regresando así al orden social prescrito para ella, a su matrimonio convencional y sin sorpresas.

Tras el éxito de escándalo de este film, que era en realidad una manifestación poética acerca de la dificultad de preservar una pasión, Bertolucci prosiguió su exploración de la sexualidad humana en **La luna** (1979), que expuso un caso incestuoso entre una cantante de ópera y su hijo, con profusión de simbología freudiana, un tema que ya había sido abordado con gran delicadeza por Louis Malle en **El soplo al corazón** (**Le souffle au cœur**, 1970), film que tuvo serios tropiezos con la censura francesa. A pesar del mantenimiento de fuertes resistencias contra la representación de la sexualidad en la católica Italia, no pocos directores iniciaron una escalada en este frente cinematográfico, a sabiendas de que los litigios judiciales que levantaban sus películas acababan convirtiéndose en óptima publicidad comercial. Así, Tinto Brass se afanó por demostrar que el viejo *cine de romanos* en el que descolló el colosalismo espectacular de DeMille, podía tener un tratamiento en sintonía con la era de la permisividad sexual. Así nació en 1977 **Calígula**, producida por Bob Guccione con todo el apoyo de la maquinaria industrial de su revista *Penthouse*. De **Calígula** circularon por el mundo dos versiones distintas: una íntegra, que incluía escenas de felaciones, coitos y eyaculaciones, y otra suavizada para evitar la condena de la cinta al *ghetto* reducido de las salas X, versión suavizada que fue la que se exhibió comercialmente en España, aunque el vídeo de la versión íntegra circula también por nuestro mercado videográfico.

Después, Tinto Brass se valió de la cuarentona Stefania Sandrelli para iniciar con **La llave** (**La chiave**, 1983) una nueva orientación en el cine erótico italiano. La cinta se inspiró en la novela del japonés Junichiro Tanizaki y situó en la Italia fascista la pasión desmesurada de un viejo aristócrata libertino en declive físico (Frank Finlay) hacia su esposa (Stefania Sandrelli), quien a su vez está enamorada de su yerno. Prohibida inicialmente por la censura italiana, la película accedió a los mercados con una estela de reputación erótica —la actriz exhibía sus genitales en gran parte de la película— que le granjeó un gran éxito comercial y abrió en Italia la senda de lo que en aquel país se llamaría un poco abusivamente *porno de autor*. Es decir, se trataba de una alternativa formalmente más cuidada y a veces con actores famosos, al cine pornográfico rutinario, hecho con pocos medios, mucha precipitación y ninguna



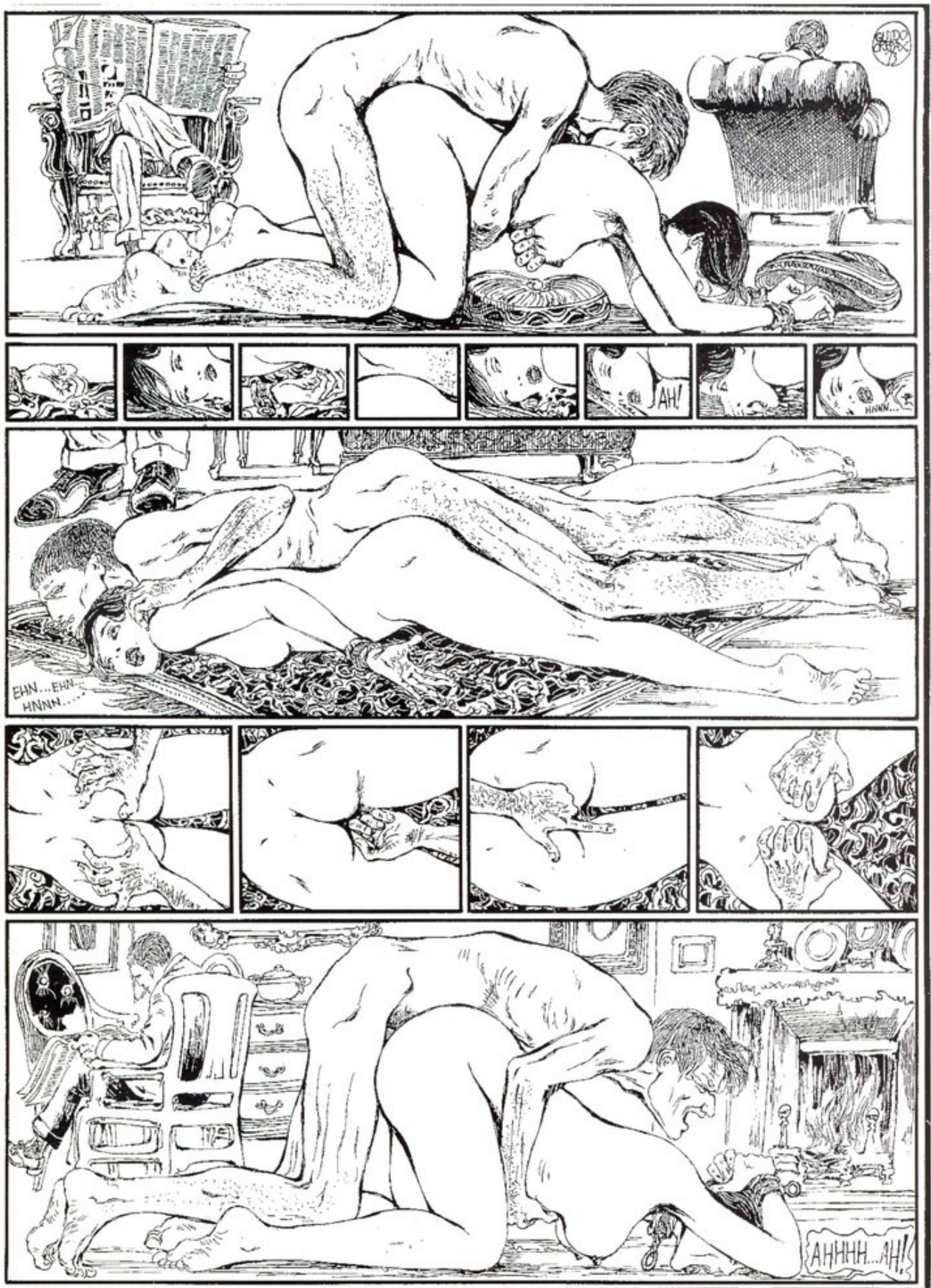
inteligencia. En el cine europeo de los últimos años, y fronterizo con este hipotético *porno de autor*, ha destacado **Una llama en mi corazón** (**Une flamme dans mon cœur**, 1987), film que el suizo Alain Tanner realizó en blanco y negro y con muy bajo presupuesto por encargo de Myriam Mézières, quien fue también su guionista e intérprete. Este origen hace que la película exhale un cierto impudor exhibicionista, al describir con crudeza la sexualidad compulsiva de la protagonista, en sus aventuras y desventuras con los hombres —se ha llegado a hablar en este caso de un *Via Crucis* amoroso— y que la conducen hasta los arrabales de El Cairo. Film de confesión íntima y desgarrada, tiene algo de ejercicio de autoterapia.

No parece casual la constatación de que una buena parte de las películas eróticas más famosas, o más inventivas, o más exitosas de las dos últimas décadas, desde el desbloqueo censor generalizado, han girado en torno a relaciones sadomasoquistas, que constituían una frontera erótica especialmente vedada y aureolada de sensacionalismo morboso. En su **Belle de jour**, 1966) hizo Buñuel de su refinada burguesa Séverine (Catherine Deneuve) una mujer que buscaba su placer en la humillación del burdel. **Portero de noche** (**Portiere di notte**, 1973), de Liliana Cavani, basó su éxito comercial en el placer de la sumisión de la prisionera judía (Charlotte Rampling) al oficial de las SS (Dirk Bogarde), en un contexto político ciertamente escandaloso, que la realizadora intentó redimir al presentarla como una pasión excepcional y prohibida, parangonable al *amour fou* de los surrealistas, capaz de sobrevivir a tres décadas de separación. Poco después apareció en Francia **Maitresse** (1975), de Barber Schroeder y con Bulle Ogier en el papel de la prostituta protagonista, especializada en sado-masochismo, film que utilizó insertos documentales de prácticas sadomasoquistas auténticas. **El imperio de los sentidos** (**Ai no corrida**, 1976), de Nagisa Oshima y basado en un caso real, causó verdadera conmoción por su inclusión de escenas *hard* y por hacer de la frontera última del placer el estrangulamiento consentido, hasta la muerte, en el curso del coito. En el cine español, Bigas Luna tomó un punto de partida similar al de **El coleccionista** (**The Collector**, 1965), de William Wyler, para desarrollar en **Bilbao** (1978) su historia de una posesión erótica obsesiva a la altura de la era del *hard core*. Pauline Réage, autora de la novela “*Histoire d’O*” (llevada al cine en 1975 por Just Jaeckin), proporcionó también el texto literario del que brotaría la cinta **Los frutos de la pasión** (**Les fruits de la passion**, 1981), del japonés Shuji Terayama, sobre un clásico asunto de humillación femenina en un burdel oriental, interpretada por la dulce Isabelle Illiers.



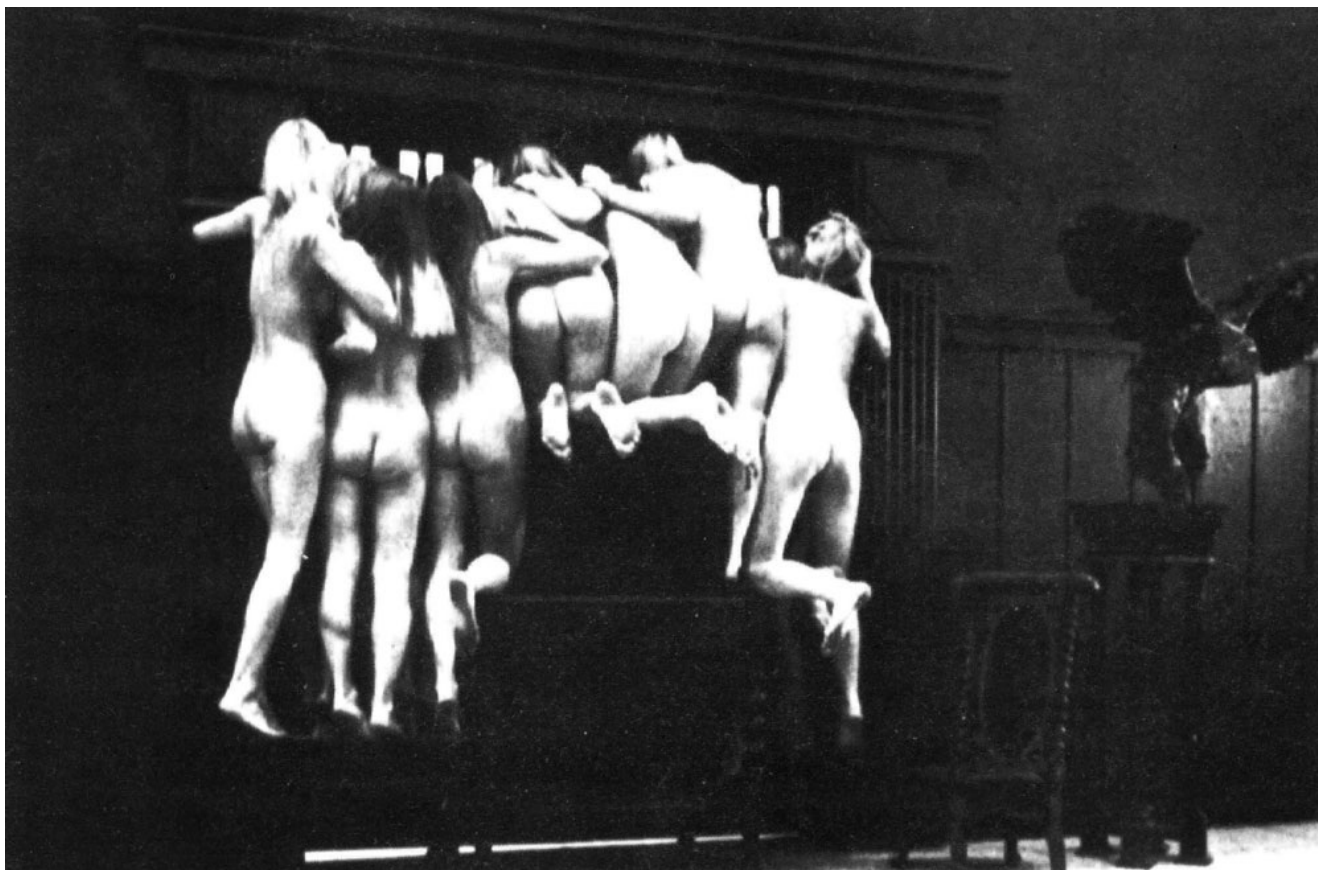
Otro de los escándalos sexuales de los 70: *El imperio de los sentidos*, de Nagisa Oshima.

Un tratamiento especialmente interesante del placer de la crueldad apareció en la película alemana **La mujer flambeada (Die flambierte Frau, 1984)**, de Robert Van Ackeren: en ella, la estudiante Eva (Gudrun Ladgrebe), cansada de su vida burguesa, abandona a su marido; más por curiosidad que por necesidad se dedica a la prostitución, lo que le garantiza la independencia financiera. Se enamora del prostituto Chris (Mathieu Carrière) y deciden vivir juntos en un piso dúplex, en donde ejercen separadamente sus oficios durante la jornada laboral, antes de caer extenuados el uno en brazos del otro al llegar la noche. Eva se especializa en la dominación sádica de los hombres, lo que le produce gran placer, a pesar del desagrado de Chris. Finalmente, la pasión del sadomasoquismo se apodera de ella, sin que Chris pueda impedirlo. A la luz de este revelador film, que mostraba minuciosa y asépticamente los ritos y liturgias del negocio de la prostitución de alto *standing*, se desveló la trivial relación de sadomasoquismo *light* de **Nueve semanas y media (9 1/2 Weeks, 1986)**, de Adrian Lyne, que con estética de *spot* publicitario describió la dominación de un desafeitado y atractivo ejecutivo (Mickey Rourke) sobre una elegante galerista de arte (Kim Basinger).



Tampoco debe extrañar que la mayor permisividad haya alentado películas de inspiración explícitamente homosexual, como **Querelle** (1982), en la que R. W. Fassbinder adaptó “*Querelle de Brest*”, del francés Jean Genet. En una atmosfera

teatralizante cargada de sensualidad. Fassbinder recreó esta historia de pasiones entre marinos, en un ambiente golfo de cuerpos y de deseos por el que pululaban Brad Davis, Franco Nero y Jeanne Moreau. Más lejos llegó todavía el film berlinés **Taxi al W. C.** (**Taxi zum klo**, 1981), que vino a ser un compendio autobiográfico de su director. Frank Ripploh, acerca de la búsqueda de la aventura y de los escarceos sexuales por los retretes públicos de Berlín, verdadero documento acerca de los *ligues* clandestinos del mundo homosexual. Por contener escenas mostrando actos sexuales explícitos, la Administración española clasificó a esta película en la categoría X (como había ocurrido antes con **El imperio de los sentidos**), lo que de hecho la condenaba a la no exhibición, ya que las salas X están especializadas en pornografía heterosexual y orientadas hacia un público mayoritario adicto a tal tendencia. Finalmente, el distribuidor barcelonés de la cinta tuvo que practicar varios cortes para que pudiera exhibirse en las salas comerciales normales.



*Escena de **Cuentos inmorales**, una de las obras más significativas del polémico director polaco Valerian Borowczyk.*

La nueva permisividad alcanzó a todas las esferas de la vida erótica, como demostraron las desinhibidas fantasías femeninas del sorprendente film brasileño **Das tripas coração** (1982), de Ana Carolina Teixeira. Y para contentar los gustos de todas las minorías eróticas, el polaco Valerian Borowczyk adaptó de Pieyre de Mandiargues cuatro **Cuentos inmorales** (**Contes immoraux**, 1974), que encolerizaron a la censura francesa y ofrecieron el valor añadido de Paloma Picasso en su reparto, antes de explorar el universo zoofílico en **La bestia** (**La bête**, 1975),

que se inició con el espectacular coito de un caballo y de una yegua, como aperitivo de su fantasía lúbrica acerca de una bestia priápica y espermática que muere sexualmente extenuada por la bella.

Por estas fechas, el cine pornográfico *hard core* circulaba por la sociedad, aunque presionado para conseguir su acantonamiento en el *ghetto* social de las infamantes salas X. Al consolidarse su despenalización, el cinéfilo estaba en el derecho de esperar que directores de tan probado talento como Ingmar Bergman, Federico Fellini o Werner Herzog, incluyesen en sus dramas de amor o de pasiones escenas de sexualidad explícita entre sus personajes, que rompiesen el tabique administrativo que hoy separa al cine X del cine considerado normal, como han hecho Oshima y, con más cautela, Bellocchio. Pero uno piensa que incluso en una película policíaca, en un *western*, en un drama histórico o en una comedia musical, sus protagonistas tendrían derecho al ayuntamiento carnal ante las cámaras, como hace la gente corriente en la vida de cada día.

La despenalización del cine pornográfico *hard*, que explicitó la dimensión fisiológica de la pasión omitida en el cine tradicional durante tres cuartos de siglo, tuvo sus títulos abanderados en la compilación **History of the Blue Movie** (1970) y en la pornocomedia **Garganta profunda (Deep Throat)**, (1972). Esta irrupción fisiologista en la pantalla provocó inicialmente una gran curiosidad y controversia pública. Las feministas radicales se alzaron en armas contra un género al que acusaban de degradar el cuerpo de la mujer, convergiendo así en sus críticas con las peticiones de censura de la derecha conservadora. Se trató de un juicio esquemático y precipitado. Por esas fechas Sharon, una actriz de cine porno, declaraba a una revista algo que habría asombrado a aquellas feministas: *“Es muy extraño, no me di cuenta de todo lo que implicaba un orgasmo hasta que tuve uno en un rodaje. Yo raramente tengo orgasmos cuando ruedo... Y me dije: ‘¡Uf! Esto ha sido fuerte’, y me sentí embarazada, como vulnerable... Entonces pensé: ‘Mira, estos chicos tienen que hacerlo todo el rato... Tener que eyacular así es una cosa dura’”*. A principios de los años ochenta, inquietas por su convergencia moral con la derecha conservadora y antiabortista, algunas feministas se replantearon a fondo el asunto de la pornografía, como hizo Ellen Willis en su esclarecedor artículo *“Sexual Politics”* (1982).

Es cierto que el porno *hard* ha sido generalmente descalificado por sus contenidos monotemáticos y redundantes (como muchos *westerns*), por su esquematismo psicológico (como muchas películas de aventuras) y por su pobre calidad formal. También se ha afirmado que este cine, a diferencia de otros géneros, es muy directamente utilitario (satisfacción de una necesidad fisiológica) y se ha llegado a observar que la duración de los cortometrajes y la extensión de las revistas ilustradas del género es funcional para la duración normal de un acto masturbatorio. Este tema nos conduce a la abstrusa cuestión del uso (o usos) del arte, como el arte religioso se creó para servir a la gloria de los papas o a los intereses del Vaticano.

Actualmente, la posición cultural ante el porno suele ser menos apasionada y más

ecléctica, sobre todo desde que se hizo obvio que existe una pornografía de mala calidad (la mayoritaria) y otra pornografía de buena calidad, como ocurre en todos los géneros cinematográficos. Por otra parte, pronto pudo descubrirse que el cine porno fue más sádico, perverso y degradante cuando fue clandestino y que su despenalización había tendido a depurarlo. Las relaciones del feminismo militante con el cine porno han sido más complejas y tempestuosas, como ya hemos indicado antes. Se ha sostenido durante décadas que el equivalente funcional de la pornografía para la mujer era la novela rosa, que había sido disfrutada por el público femenino durante los años como protesta fantasmática contra la rutina de la vida cotidiana en la pareja monógama, en un mundo emocionalmente pobre. Pero la aparición a principios de esta década de empresas productoras de porno dirigidas por mujeres y con películas escritas y realizadas por ellas (como la compañía norteamericana *Femme Productions*), ha dado un vuelco a la cuestión. Se ha observado pertinentemente que estas películas tienen más “argumento” y más “psicología” que las películas masculinas hechas y pensadas por y para hombres, lo que constituye un dato revelador, en la medida que indica que el sexo no está tanto entre las piernas como dentro de la cabeza. Por otra parte, las estadísticas norteamericanas más recientes indican que, gracias al vídeo doméstico, el estatuto social de la pornografía ha cambiado, pues el 40% del mercado de videocassettes porno es ya femenino, mientras que una encuesta reciente efectuada en Madrid para el programa televisivo “*A través del espejo*” detectó que las amas de casa figuran en cabeza en el consumo de pornocassettes, que alquilan por la mañana y suelen devolver a media tarde, antes de que el marido regrese al hogar. La cuestión reside, por tanto, en las diferentes estrategias utilizables para estimular eficazmente la libido masculina y femenina, pues el imaginario erótico no tiene fronteras.

La presencia social del porno es ya tan aplastante, que han surgido películas no pornográficas inspiradas en esta actividad profesional, como **Insertos** (*Inserts*, 1976), de John Byrum, **Hardcore. Un mundo oculto** (*Hardcore*, 1979), de Paul Schrader, y **Doble cuerpo** (*Body Double*, 1985), de Brian De Palma, una de cuyas protagonistas es actriz de películas pornográficas. Pero mientras la pornografía genital se oficializaba en los mercados públicos, la nueva pornografía del cine *snuff* —anunciada ficcionalmente por **El fotógrafo del pánico**— se asentaba como nueva fase de la espectacularización sádica de la crueldad, en la larga tradición que en nuestra cultura arranca de los gladiadores y mártires inmolados en el Coliseo romano y llega hasta las ejecuciones públicas de nuestra era. Como gran paradoja, el cine *snuff* immortaliza la muerte, al retener su imagen sobre un soporte duradero, permitiendo renovar el placer de su visión y haciéndolo inmortal. Su emergencia ha corrido paralela con las muertes reales que nos presentan con tanta frecuencia los telediaros en nuestros hogares (guerras, atentados, catástrofes y suicidios ante las cámaras, convertidos en un nuevo género narcisista-televisivo). Aquí es pertinente plantearse, a la vista de obras artísticas tan alabadas como el Laocoonte o la foto del

miliciano alcanzado por un disparo que nos ofreció Robert Capa, la pregunta de si existe una estética de la muerte violenta. De la escultura citada se dirá que es una obra de ficción, y que por consiguiente no representa una muerte acontecida realmente. Pero la segunda es una fotografía documental, un testimonio de una muerte auténtica, aunque nadie podrá negar su trágica belleza.

Al examinar **El fotógrafo del pánico** observábamos que el rostro humano es la parte más desprotegida del cuerpo y por ello la más susceptible de convertirse en una superficie obscena, ya que desvela sus más íntimas vivencias, sean de dolor o de placer: a nadie le gusta que le miren la cara cuando llora, pero tampoco cuando tiene un orgasmo. La obscenidad suprema no está en los genitales, como quiere la tradición puritana, sino en el rostro, en su condición de sede de expresión de las emociones más íntimas, delatadas contra la voluntad del sujeto.

Avala cuanto llevamos dicho que en las películas clandestinas del *snuff cinema*, en el momento del asesinato la cámara no encuadra tanto al arma blanca que penetra el cuerpo de la víctima (otra metáfora sexual) como a su rostro descompuesto por el dolor: se trata, en realidad, de una caricatura sarcástica de la expresión del orgasmo. Dos películas modélicas como **El fotógrafo del pánico** y **Hardcore. Un mundo oculto**, que han abordado en contextos distintos el tema del *snuff cinema*, han mostrado cómo la opción del cineasta en el momento de la muerte se dirige hacia el rostro de la víctima, sede suprema de la expresión de las emociones incontroladas. De ahí su tremenda potencialidad obscena, que tuvo primero su manifestación institucional en el cine porno *duro* (en el instante del orgasmo) y desde hace algunos años en el clandestino *snuff cinema*, convergencia última del cine de terror (que goza de tanta popularidad social) y del cine porno *hard*, del que constituye su frontera final, ya insuperable.





**Buscando un modelo**  
**Yolanda RUIZ DE LARRAMENDI**

Retadora y seductora al mismo tiempo es la hermosa mirada de Bacall en **Tener y no tener**. La pantalla se ilumina con su inteligente ironía, nunca mira de soslayo, sus



cejas triangulares parecen responder a una actitud vitalista. Se le permitió que fuera un antídoto contra la estupidez a pesar de su inquietante belleza. Bacall consiguió encandilar a hombres y mujeres por sí misma. No sería nunca ni demasiado divina, ni sólo una *sex-symbol*, sería sencillamente la imagen de una mujer desenvuelta y autosuficiente.

Las imágenes estereotipadas de mujer que a menudo encontramos en la pantalla reflejan las aspiraciones y sueños de los hombres de cada época y se nos presentan como modelos que tendremos que aceptar con la dulce sumisión del “*hágase en mí según tu voluntad*”.

El primer arquetipo creado por Hollywood fue el de “*la ingenua*” (Mary Pickford). La mujer asume el papel de reclamo erótico y pilar moral del hombre. Al final de la película se verá “recompensada”, ya que se sirve como regalo al héroe que ha actuado con valentía.



*Mary Pickford, la ingenua “novia de América”.*

La “*vampiresa*” se diferencia de la anterior porque demuestra una intensa actividad erótica, es la mujer hecha para el placer, mujer de mala vida, asociada generalmente a papeles de grandes pecadoras: Salomé, Carmen, Cleopatra, etc.

La más conocida es Theda Bara, *vamp* creada por la Fox a quien anunciaban

como “*la mujer más perversa del mundo*”.

Este mito erótico se sustentaba por el castigo final al que es sometida ella o sus amantes. Como lección moral, el hombre debe aprender que no se puede estar tranquilo cerca de las mujeres, ya que su dulzura pronto se convierte en crueldad. Subyace en estas películas la idea de la mujer devorahombres y la consideración del sexo como expresión del mal.



*Greta Garbo. “... Se presentaba distante y misrerosa, capaz de transgredir todas las normas, dejándose arrastrar por la pasión...”.*

Rodeada de lujosas escenografías encontramos a Clara Bow, muchacha de faldas cortas que, en su afán de emancipación sexual, se mete en frívolos enredos, provocando y tratando de seducir a hombres, por supuesto inmensamente ricos, modelo años veinte.

El prototipo de mujer fatal reemplaza al estereotipo anterior, una mujer que se destroza al mismo tiempo que su amante. No puedo olvidar a Marlene Dietrich, esa rubia de piernas largas, distante y fría con sus amantes, o a Greta Garbo, que supuso un giro radical, no era la ingenua ni tenía el gesto desmedido de las *vamps*. Se presentaba distante y misteriosa, capaz de transgredir todas las normas, dejándose arrastrar por la pasión. Ha encarnado el ideal femenino de muchos hombres y mujeres y me engañó durante algún tiempo, al fin pensé que había encontrado el modelo que tenía que seguir. De todas formas y para cerciorarme, pregunté a mis amigos qué pensaban de ella.

La respuesta fue unánime: la Garbo estaba imponente, les fascinaba, pero..., siempre hay un pero, preferían soñarla, recrearla en la pantalla a tenerla cerca. Inmediatamente me llegaba la voz de alerta; si un día llegara a parecerme a ella, ¿dónde encontrar un hombre que no se inhibiera, que no me dejara en las alturas o me encerrara en casa? Tampoco este modelo era el mejor.

Después llegaron *sex-simbols* como Jean Harlow (“*la rubia platino*”, un cuerpo sinuoso y la sexualidad a flor de piel), Rita Hayworth y Ava Gardner y, por último, el gran mito erótico: Marilyn. La vida de la mayoría de ellas no es en absoluto envidiable; disociadas, rotas, llenas de neurosis, acabaron víctimas de la competitividad en un mundo implacable que las destrozaba una tras otra. Marilyn encarna la síntesis del *star-system*, nunca he comprendido cómo esa chica de calendario, con cara de ingenua y tontona se pudo convertir en una mujer turbadora, en un modelo que hoy todavía adorna las habitaciones de muchos adolescentes.



*Marilyn, “la síntesis del star-system”.*



*“... El orgasmo femenino se mostraba siempre como un espectáculo, la cámara se dirigía al rostro de la mujer y escuchábamos los grititos de rigor, escenificación, parodia del goce...”.*

Simone de Beauvoir me ofrecía una explicación de la *mujer-objeto*, en su libro “*El segundo sexo*”:

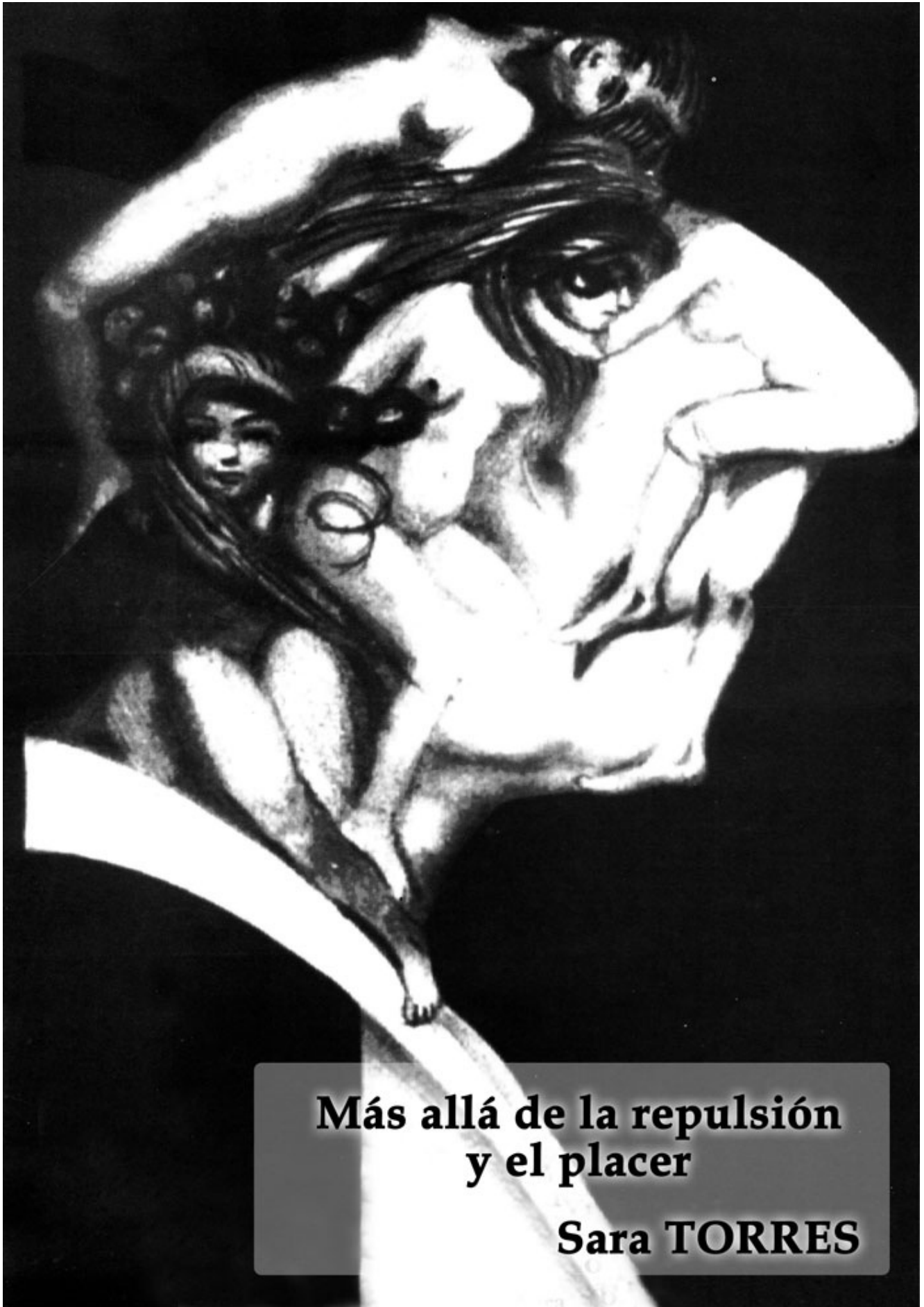
*“El maquillaje, las joyas, sirven también para esa petrificación del cuerpo y del rostro. La función de los adornos es muy compleja, tiene en algunas tribus primitivas un carácter sagrado; pero su rol habitual es el de terminar la metamorfosis de la mujer en ídolo. Ídolo equívoco: el hombre la desea carnal; pero debe ser también lisa, dura, eterna como la piedra. El papel de los adornos consiste en hacerle participar más íntimamente de la naturaleza y al mismo tiempo desligarla. La mujer se convierte en planta, pantera, diamante, nácar, mezclando con su cuerpo pieles, joyas, conchas y plumas. Pinta su boca para darle la solidez inmóvil de una máscara; su mirada se aprisiona tras el esplendor de la sombra y el rímel... En la mujer adornada, la naturaleza está presente pero cautiva, modelada por la voluntad humana según el deseo del hombre. Una mujer mucho más deseable cuando su físico está más desarrollado y más rigurosamente sometido: es la mujer ‘sofisticada’ la que ha sido siempre el objeto ideal”.*

Los años 70 traen a la pantalla el *hardcore*, y con él llegó el escándalo. Para unos, la pornografía significaría el caos, la decadencia de esos valores eternos. La definirían como un erotismo grosero. Para otros, la pornografía sería un soplo de aire fresco que vendría a terminar con el puritanismo sexual y se mostraría como una escuela de técnicas sexuales.

Y yo, pensando que cualquier infracción del código puritano puede asimilarse a una actitud subversiva, asistí a esas salas X, buscando el gozo, el placer. ¡Una vez más se me podía llamar ingenua! Todo lo que encontré fue una escenificación del deseo del hombre, eso sí, visto ahora en primer plano un baile de tetas, culos, penes, lenguas, bocas; y no era ese el juego que habría de estimular mis sentidos, no aprendí a escuchar a mi cuerpo. Cuando el cuerpo de la mujer se movía, lo hacía al ritmo que le imponía el falo. El orgasmo femenino se presentaba siempre como un espectáculo, la cámara se dirigía al rostro de la mujer y escuchábamos los gritos de rigor, escenificación, parodia del goce; y aprendí otra lección: el simulacro del placer, la cara desencajada que tendría que mostrar cada vez que mi pareja lo exigiera. La escena era fácil, pero a mí no me gustaba.

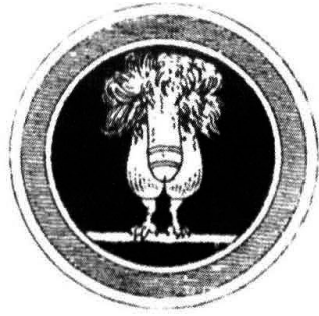


*“... un baile de tetas, culos, penes, lenguas, bocas... Cuando el cuerpo de la mujer se movía, lo hacía al ritmo que le imponía el falo...”.*



**Más allá de la repulsión  
y el placer**

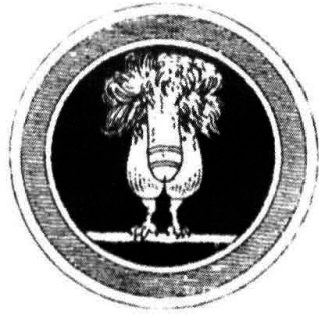
**Sara TORRES**



Al intentar aproximar el tema del terror y el del sexo —que parecen tan dispares—, el primer punto de vecindad que se le ocurre a una es el de aquella opinión de Merejowsky: “*El sexo es el único contacto de nuestra carne y de nuestra sangre con el más allá*”. También el terror nos pone en contacto con el más allá, porque todo miedo, a fin de cuentas, es miedo de la muerte y de las transformaciones que la acompañan: putrefacción, gusanos, calaveras, tormentos infernales, despedazamientos de alma y cuerpo. Primera coincidencia: tanto en uno como en otro campo nos ponemos a morir. Segunda: en ambos se llega al momento cumbre sintiendo un escalofrío... Los dos mezclan en extrañas proporciones repulsión y placer, pasando a veces de una a otro en cuestión de segundos, aunque lo más común suele ser la combinación de ambos.



Si miramos el asunto de cerca y fríamente, ese órgano flácido que de vez en cuando se yergue con osadía, de piel arrugada y fruncida como prematuramente envejecido, o esa raja en forma de herida sangrante que nunca cicatriza del todo, son visiones más alarmantes que atrayentes. Y tampoco esa montaña de carne mal cosida que avanza a trompicones, o ese rostro deformado por el fuego del fantasma de la ópera o de Freddy Krueger, analizados a la luz de la razón, resultan particularmente seductores. Sin embargo, son invulnerables a lo razonable y se pasan de todo visto bueno de la sensatez. Para los aficionados a ambos excesos, es válida la sentencia de Leo Ferré: “*Ce mal qui nous fait du bien*” (“*Ese mal que nos sienta bien*”).



Por eso ambos tipos de escalofríos son fácilmente intercambiables. Esos cuerpos desnudos y entrelazados que se agitan entre estertores con afán convulsivo pueden ser los felices participantes de una orgía o las víctimas recién degolladas de un maníaco que celebra cualquier viernes trece. Cuando vemos avanzar la sombría figura del vampiro hacia la bella durmiente que le espera en el lecho con los ojos desorbitados, no estamos seguros de si asistimos a los prolegómenos de un crimen o al comienzo de un envidiable noviazgo hasta más allá de la muerte. Todos los grandes mitos del cine fantástico y de terror arrastran consigo una gran dosis explícita o implícita de erotismo. ¿Han conocido ustedes alguna vez amantes más desaforados que Drácula, King Kong, El Fantasma de la Opera, Vamp, La Mujer Pantera o el recién llegado al pódium Freddy Krueger? Este último es un claro ejemplo de un erotismo no explícito, pero desde nuestro padre Freud en adelante tenemos ya abundantes pistas que nos hablan del erotismo latente en la saga. Esas uñas que atraviesan voluptuosamente la carne, esas apariciones y desapariciones en la cama entre gemidos y sangre, esa lengua peligrosamente larga, ese convertir a las víctimas en carne de la propia carne. Y esos y esas adolescentes que nunca dejan de soñar con Freddy..., ¿qué querrán? ¿En realidad le huyen o le buscan? Los peor pensados nos quedamos siempre en la sombra de una duda.



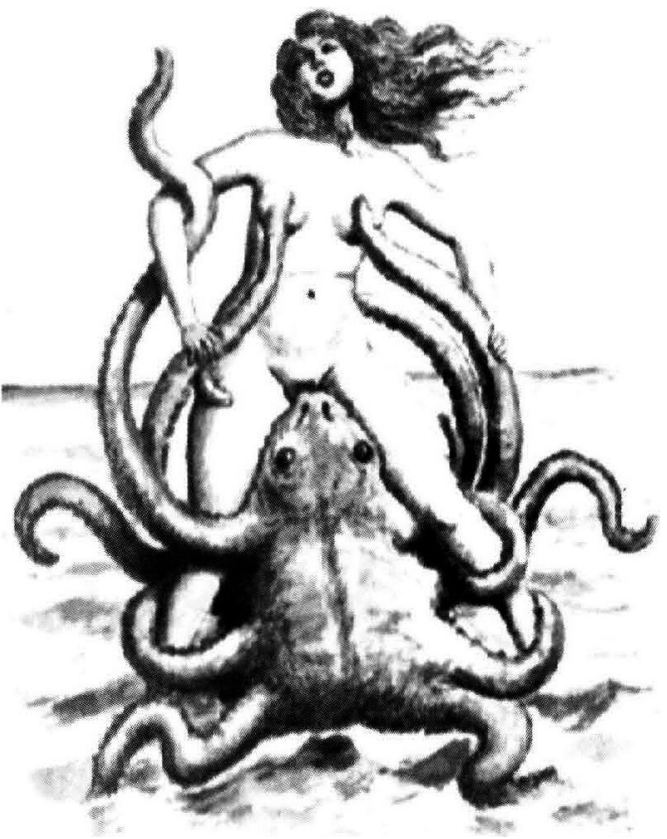
El público más adicto al género fantástico y de terror es, qué duda cabe, el juvenil. Y ello no por casualidad, ni como efecto de la propaganda abrumadora (más bien diríamos que ésta se dirige a los adolescentes para proponerles los frutos prohibidos que ellos mismos ya desean), sino por razones de afinidad profunda: pues se trata del cine que mejor ha sabido manifestar y simbolizar el miedo unido al deseo que todo adolescente padece cuando su cuerpo comienza las transformaciones que le convertirán en adulto. Los adolescentes se encuentran atrapados entre la impaciencia de llegar a adultos para poder finalmente hacer lo que les plazca y el sobresalto de un ansia sexual cada vez más explícita y apremiante, que aumenta a medida que el cuerpo avanza en su desarrollo y se torna paradójicamente más definidamente humano y más animal. La aparición del vello y de flujos como la sangre menstrual, el semen, etc., son metamorfosis vividas por los jóvenes como algo alarmante, casi monstruoso. Sea por la influencia de la religión o de otras prohibiciones puritanas, no lo sé, pero el hecho es que el joven relaciona todos estos cambios con lo oscuro, lo misterioso, lo diabólico; y aunque no es difícil de suponer que todos los demás compañeros de edades afines están pasando y sufriendo el mismo proceso y desconcierto, éste es vivido como un terrible secreto. Mas ese secreto le identifica con los personajes de la pesadilla cinematográfica. Y sentirá hermandad por El Gran Gorila, tranquilo y solitario en la selva de la infancia, cuya paz se ve turbada por la presencia de la mujer irresistible, que le arrastrará a la gran ciudad de los mayores, al escarnio público y a la muerte. O se sentirá como ese desventurado Larry Talbot, al que la luna llena revelaba su faz bestial y sus apetencias rugientes. En cuanto a ellas, ¿qué niña no aprende que con la llegada mensual de la luna se inicia su período de



*monstruación?* Y el chico que espía por la ventana a la vecina que se prepara para acostarse, ambicionaría ser la ágil y siniestra criatura nocturna que vuela hasta el balcón con los colmillos desnudos y rasga con una zarpa trémula la seda del camisón. ¿Por qué generalmente el monstruo termina por ser el personaje más simpático y con el cual nos identificamos? Sencillamente porque es la verdadera víctima, víctima de un deseo que no puede controlar, víctima de ser y padecer lo que no ha podido elegir.

“Morir, estar realmente muerto. Existen cosas peores aguardando al hombre que la muerte”. Esta afirmación se la debemos a *un verdadero* experto sobre el tema: el conde Drácula. Formula

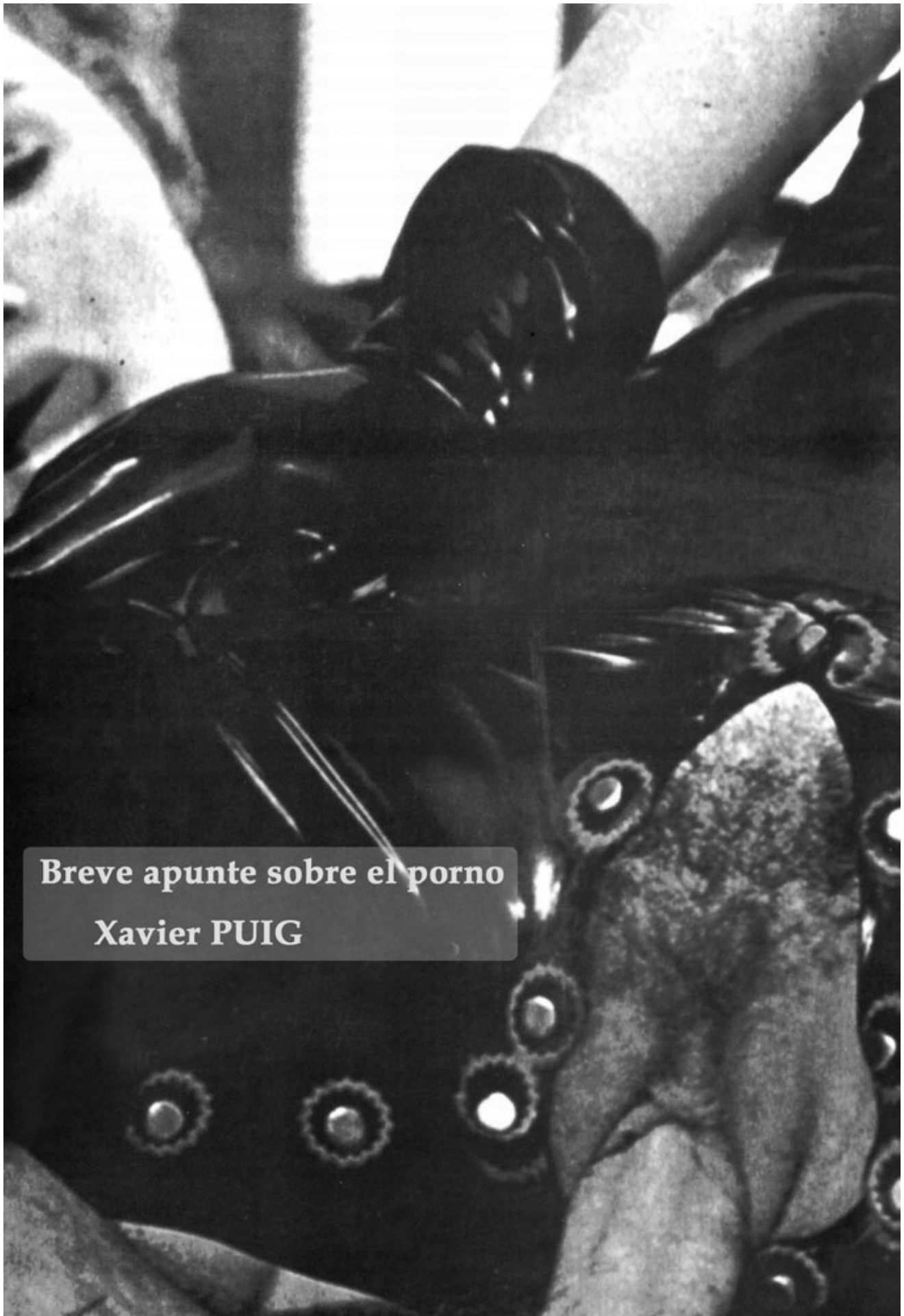
muy bien el estado de ánimo del adolescente, los trastornos y perturbaciones de ver cómo se le acercan oficios carnales que a la vez le urgen y le espantan. El sexo es tan



tentador y nos reclama con tanta fuerza que la atracción se convierte en repulsión, en miedo. *La muerte*, en cambio, rodeada de tanto secreto y ceremonias nefastas, termina convirtiéndose en algo que quisiéramos ver más de cerca. La palabra “obsceno” sirve tanto para una como para otra ocasión, pues significa lo que está fuera de la vista, lo que se representa más allá de la decencia, de la salud. En las películas de terror, aún en las más explícitamente eróticas, la muerte y sus purulencias suelen ofrecerse con mayor nitidez que los aspectos sexuales. El



joven que se acerca a la vida soporta mejor la ausencia misma de ésta que su abrazo demasiado apretado. Y, sin embargo, deberá entregarse a él, deberá temblar de gozo y pánico en él. Pues los mitos del terror y los de la sexualidad se unen precisamente en la conjunción de miedo y deseo: el deseo de sentir miedo, el miedo de sentir deseo.



**Breve apunte sobre el porno**  
**Xavier PUIG**

“En plena orgía, un hombre murmura al oído de una mujer: ¿Qué haces después de la orgía?”.

Jean Baudrillard

Forma pura de la producción (producir por producir, por mostrar), todo el porno es producción. Producción de un discurso sobre la sexualidad —que a la vez funda sus estructuras fílmicas— basado en la lógica de lo cuantitativo: el mayor goce viene determinado tanto por el mayor número de coitos, como por el mayor número de “*posturas*” diferentes que se adopten.

Producción de lo más real que lo real —lo hiperreal—, precisamente por la exhibición exorbitante de lo real: nada queda enmascarado ni enmascarable en esa sucesión vertiginosa de los planos particulares (penes, coños, culos), todo se muestra en su inmediatez, sin secreto; todo está ahí, con su éxtasis de transparencia, con su fascinación alucinada. Orgasmos *marcados*, contados: pérdida de la finalidad —por saturación—, vacío de la ilusión —por hiperrealidad.

Producción y acumulación de signos del sexo, sobresignificación inexorable y microscópica que funciona por fragmentación: de los cuerpos (los planos particulares revierten en la semántica de los “*de detalle*”), del tiempo (dilatación maratoniana de los coitos, de las eyaculaciones, de los orgasmos), del (los) espacio(s) (inverosímiles posturas de gimnasta, penetraciones múltiples y/o masturbaciones con *originales* objetos), del propio montaje cinematográfico (insertos y/o “*derroche*” de planos particulares). Orgía de realismo que desemboca en una ideología de lo concreto.



Así, en esa obscenidad de la cercanía donde la dimensión de lo real es abolida, en esa pérdida de cualquier perspectiva por efecto del *zoom* anatómico, en esa saturación del sentido en el vértigo exponencial de las imágenes “*de detalle*”, en esa confusión

del objeto con su propia representación, el porno supone el fin de la escena del sexo y —por eso mismo—, el triunfo del voyeurismo de la representación.

Barroquismo de la sinergia entre lo natural y lo artificial (reversibilidad), transparencia de una forma pura y vacía (tautología), alucinación de una visión sin mirada (voyeurismo), fascinación por lo hiperreal (éxtasis), el porno deviene en un simulacro, es decir, en el efecto de verdad que oculta que ésta no existe, pues, definitivamente, no hay nada que *mostrar*, no hay nada que *ver*, ya que, como escribe Jean Baudrillard, “la

*obscenidad, si existiese una, nadie, ni en lo más profundo de sí mismo, sabría librarse de ella. El secreto, si existiese uno, nadie, ni siquiera quien lo detenta, sabría traicionarlo”.*







Jesús ANGULO  
José APARICIO  
Carlos MUÑOZ  
Txema MUÑOZ  
Pello MURGIÓNDO  
Xavier PUIG  
José Luis REBORDINOS  
Sara TORRES

## LAS PELÍCULAS DEL CICLO

### Cortometrajes y medimetrajes

**El tesoro escondido** (1924-1933?)

**Betty Boop** (Dave Fleischer, 1932-34)

**Sexolandia**

**Lot en Sodoma** (James Watson/Melville Weber, 1933)

**Scorpio Rising** (Kenneth Anger, 1963)

**La cita** (1973)

**Cortometrajes de Bigas Luna** (1977)

### Largometrajes

**La marca de fuego** (Cecil B. DeMille, 1915)

**Esposas frívolas** (Erich von Stroheim, 1922)

**Tragedia de una prostituta** (Bruno Rahn, 1927)

**Tabú** (Friedrich W. Murnau, 1930)

**Extasis** (Gustav Machaty, 1933)

**Baby Doll** (Elia Kazan, 1956)

**El extraño viaje** (Fernando Fernán Gómez, 1964)

**El Edén y el después** (Alain Robbe-Grillet, 1970)

**Vinieron de dentro de...** (David Cronenberg, 1975)

**Intercambio de parejas frente al mar** (Gonzalo

García Pelayo, 1979)

### Hard cores no clandestinos

**History of the Blue Movie** (Alex de Renzy / Bill Osco, 1970)

**El sexo que habla** (Frédéric Lansac, 1975)

**Garganta profunda** (Jerry Gerard, 1972)

**Tras la puerta verde** (Jim y Artie Mitchell, 1972)

**Las tardes privadas de Pamela Mann** (Henry Paris, 1974)

## Cortometrajes y medimetrajes

**El tesoro escondido** (Buried Treasure, 1924-1933?)

**Betty Boop** (1932-34)

**Sexolandia**

**Lot en Sodoma** (Lot in Sodom, 1933)

**Scorpio Rising** (1963)

**La cita** (1973)

Cortos de **Bigas Luna** (1977):

**Cóctel internacional**

**El espejo**

**El desayuno**

**París-Hollywood**

**La millonaria**

### El tesoro escondido

Delirante. Este quizás sea el adjetivo que mejor le cuadre a este corto de animación realizado en 1924 y que, si alguien no lo evita, será la estrella del ciclo que se presenta.

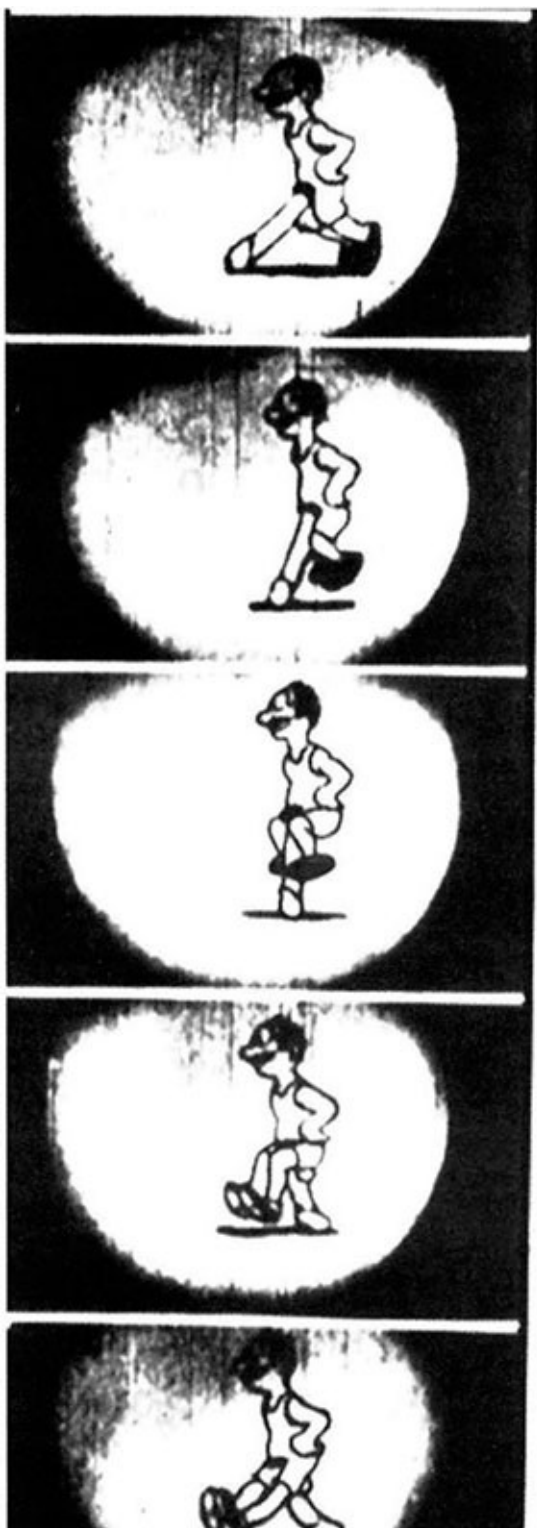
Este corto está incluido en la cinta **Festival erótico de Nueva York**, y lo recoge también en su metraje la mítica **History of the Blue Movie**, situándose como uno de los productos más importantes dentro del género de animación erótica. Fue realizado en unos importantes estudios (cuyo nombre, desgraciadamente, se silencia), en horas libres por parte de algunos de los dibujantes que allí trabajaban, y se supone que nunca llegó a comercializarse... por la cuenta que les traía a los estudios.

Da la impresión de que el guión está hecho de forma bastante peculiar: uno se sitúa en una cuadrilla de cachondos y “salidos”, que van soltando burradas; la mayor, ésa pasa a formar parte del guión. La cosa comienza con un extraño ser pegado a un enorme pene, alrededor del cual revolotean dos moscas; de un disparo, este engendro ahuyenta a las moscas, pero deja maltrecho a su pene, aunque se le pasa rápido. A partir de aquí, el delirio va en aumento: un pene con vida propia, que se separa de su dueño cuando le viene en gana, en busca constante de ese “*tesoro escondido*” del título, que se pueden ustedes imaginar cuál es, y del que se llegan a extraer objetos tan pintorescos como un despertador o un zapato. Cualquier agujero es bueno para tan insaciable portento, que llega a funcionar *literalmente* como “tercera pierna”. Así, asistimos a contundentes escenas de zoofilia, homosexualidad con gerontofilia incluida (aunque sea por error) y un variado catálogo de brutalidades, que impiden al espectador contener la carcajada en todo momento.

Pocas veces se ha tratado este tema desde una perspectiva tan ácratamente divertida y menos aún se ha dejado a la imaginación (perversa) desbocarse como en este **Tesoro escondido**. Cuando uno piensa que está hecho en los años veinte, no le queda más remedio que reconocer que el cine ha evolucionado muy poco desde

aquellos viejos y gloriosos tiempos.

Tx. M.



**Buried Treasure.** Se le atribuyen diversas fechas de realización, que van de 1924 a 1933. Se supone que los dibujos los realizó Walter Lantz y que lo dirigió Gregory LaCava





## Betty Boop

**Betty Boop** apareció por primera vez en un *cartoon* cinematográfico titulado **Dizzy Dishes**, el 9 de agosto de 1930. Este personaje, que acabaría convirtiéndose en uno de los más importantes de la “factoría” Fleischer (Max, creador de los dibujos; Dave, jefe de producción; Lou, supervisor musical, y Charlie, coordinador técnico), había sido inventado por Grim Natwick, uno de sus empleados, basándose en el físico de Helen Kane, que demandó a los Fleischer por apropiación y uso indebido de imagen.

En su primera aparición, **Betty Boop** tenía el aspecto de una chica muy *sexy*, pero con orejas y morros caninos. Después de algunos cortometrajes, recuperaría su aspecto totalmente humano, persistiendo su provocativa indumentaria, su atractivo escote y esa insinuante manera de moverse —que siempre fue una de sus más importantes características—, que realizaba aún más todas sus curvas.

**Betty** aparece en la mayoría de los cortometrajes relacionada con el mundo del espectáculo, ya sea como actriz, cantante o bailarina. De la misma forma que el *hardcore* —con el que comparte también el haber supuesto un eslabón más en la lucha por la libertad de expresión sexual— muestra un carácter marcadamente urbano, sin el que no podría terminar de definirse con precisión.

Pero en 1934, la Conferencia Episcopal norteamericana creó la Legión de la Decencia, ante cuya influencia la *Motion Pictures Producers and Distributors of America* crea un departamento con la intención de controlar y hacer cumplir el nuevo código restrictivo.

El primer paso respecto a **Betty Boop** fue el de cambiar su imagen. Se alargaron las faldas y se recortaron los escotes. Se suprimieron sus comportamientos más “licenciosos” y se incorporaron personajes infantilizados, que servían para restar fuerza al de **Betty**.

Pero esto no era sino el comienzo de una ejecución previamente anunciada. En 1939 se proyectaba **Rythm on the Reservation**, su última aparición en el celuloide. Una vez más, los censores y la reacción acababan con una de las más interesantes historias cinematográficas. El fin del personaje de **Betty Boop** marcó también el de



los estudios de los hermanos Fleischer.

J. L. R.

**Betty Boop en el circo (Boop Bop on a Boop, 1932)**  
**El socorrista de Betty Boop (Betty Boop's Lifeguard, 1934)** **Betty Boop, modelo (Keep in Style, 1934)**  
Dirigidos por Dave Fleischer.



## Scorpio Rising

### Ficha técnica

**Dirección, Guión, Fotografía y Montaje:** Kenneth Anger. **Música:** Ricky Nelson, Little Peggy March, The Angels, Bobby Vinton, Elvis Presley, Ray Charles, The Crystals, The Ran-Dells, Kris Jensen, Claudine Clark, Gene McDaniels, The Surfariis.

**Intérpretes:** Bruce Byron, Johnny Sapienza, Frank Carifi, John Palone, Ernie Alio, Barry Rubin, Steve Crandell.

Eran los años 60 y también al cine le llegaron los ecos de aquel poderoso vuelco que, atravesando la “*década prodigiosa*”, sacudió a la sociedad americana (y no sólo a la americana) y tantas cosas cambió o intentó cambiar en las artes, la política, el pensamiento, la vida cotidiana...

Grupos de jóvenes cineastas, con planteamientos revolucionarios, surgieron en Nueva York y Los Angeles, como respuesta a la mastodónica y anquilosada industria hollywoodiense. Muy influenciados por las vanguardias artísticas, interesados por el *cine de autor* europeo y con una independencia creadora a toda prueba, sus películas, realizadas con presupuestos bajísimos y sin estrellas, sorprendieron tanto como escandalizaron: ideológicamente radicales, estéticamente subversivas, no tardaron en ser acusadas de izquierdistas, obscenas, pornográficas...

Muy pronto se acuñó la marca “*cine underground*” y páginas y páginas se llenaron, en las publicaciones especializadas de medio mundo, con análisis, críticas, debates sobre el *nuevo cine* y sus más reputados representantes: Warhol,



Markopoulos, Mekas, Anger...

¿Qué ha quedado hoy, 30 años después, de toda aquella corriente renovadora? En las enciclopedias, en las historias del cine, aún sigue apareciendo un capítulo que, bajo el epígrafe “*Cine underground*”, da cuenta del fenómeno; pero el tiempo ha despojado a aquellas obras de gran parte de su poder revulsivo y provocador. Muchas de sus propuestas ideológicas han sido neutralizadas por la historia y muchos de sus atrevimientos formales han sido asumidos y esterilizados por la industria más convencional.

**Scorpio Rising**, de Kenneth Anger, es una de las piezas emblemáticas del movimiento y la más notoria obra de su autor. Anger, admirador de los surrealistas franceses y de Genet, hace

una crónica del mito del motorista americano bajo una perspectiva que incluye ingredientes homosexuales, presentados con una franqueza insólita para la época. Un poema de acero y músculos, de cinturones y anillos, fuertemente sexual. Fascinado por el Mal, Anger relaciona esos símbolos de metal y cuero con toda la parafernalia nazi de uniformes, esvásticas y brutalidad y creó ciertas imágenes que hoy han pasado a ser inseparables de la iconografía porno gay más convencional, como podemos comprobar en cualquier revista de camioneros y motoristas o en las edulcoradísimas obras de “*Tom de Finlandia*”.

También para **Scorpio Rising** el tiempo ha sido implacable, y hoy difícilmente pueden escandalizar los atrevimientos que tanto impacto causaron hace veinticinco años. De todas maneras, quede, además de como testimonio histórico, la vigencia de su aliento poético y la simpatía que siempre han merecido los precursores.

**J. Aparicio**

## Lot en Sodoma

Si el término “*underground*” comenzó a ser conocido a finales de la década de los años 50 (S. Clarke, H. Smith, B. Conner, S. Peterson, R. Breer...), no sería hasta la década siguiente, cuando

<p><b>Lot in Sodom</b>, 1933. <b>Dirección:</b> James Watson y Melville Weber.</p>
--

realmente dichas realizaciones alcanzarían su mayor auge (K. Anger, T. Conrad, S. Brakhage, K. Jacobs, J. Mekas, A. Warhol...). Así, su producción independiente (“*francotiradores*”, cooperativas) al margen de las grandes compañías, su temática (crítica —radical— social, marginación, drogas, homosexualidad y otros “*istmos*”), su factura técnica (filmación en super 8 o 16 mm cortometrajes, encuadres alucinados, virados, montaje *peculiar*), etc., significaron una auténtica revolución, tanto en el lenguaje narrativo clásico de la cinematografía, como —en definitiva— su *propio* concepto. Aspectos éstos que los entronca directamente con los cortometrajes que ya anteriormente realizaron en la década de los 20, las vanguardias artísticas europeas.

En este sentido, **Lot en Sodoma** puede considerarse como la primera película (cortometraje) *underground* de la historia de Hollywood, al narrar —con una deslumbrante cámara— el conocido episodio del Antiguo Testamento en términos de homosexualidad...



**X. P.**

## **La cita**

Este corto forma parte de los incluidos dentro de la cinta **Festival erótico de Nueva York**, que recoge los cortos premiados en dicho festival el año 1973. Entre la

psicodelia que domina la casi totalidad de estos cortos, con intenciones trascendentes y cósmicas, se hace especialmente simpático esta tomadura de pelo que es **La cita**, una sana forma de cachondearse de unas cuantas cosas: del sexo, de la gente que lo practica y de la que no lo practica. Rodado en un blanco y negro virado hacia unos tonos rosáceos, se presenta casi como un film mudo, donde lo único que suena son los *rugidos* guturales del deseo de la pareja protagonista, aderezados por una banda sonora basada en la rossiniana obertura de “*Guillermo Tell*” (por cierto, ¿qué tiene esta obertura, que siempre es utilizada en un tipo parecido de escenas, volviéndose a repetir en otro de los cortos de este **Festival...**, además de ser el *leit-motiv* sexual de **La naranja mecánica?**). La historia es sencilla: un hombre y una mujer, maduritos y no especialmente de muy buen ver, acuden a una cita en una destartalada casa; mientras tanto, otras escenas montadas en paralelo nos muestran los preparativos que están haciendo diversos personajes, uno dispuesto a escuchar a través de una micrófono escondido (del tamaño de una granada de mano, más o menos), o la viejecita del piso superior, que, con un vaso a manera de altavoz, se dedica a escandalizarse con lo que hacen sus vecinos de abajo. Durante todo el corto se juega con la velocidad del rodaje, utilizando la cámara rápida en las escenas del encuentro, subrayando así el efecto cómico de la cinta. Al final, los aplausos enfervorecidos del público que se ha agrupado ante la ventana nos hace ver que la pareja, por fin, ha logrado su deseado orgasmo.



Cortometraje con intenciones críticas, debajo de su pelaje cómico, termina con un buen golpe de guión: después de que todo el corto se ha desarrollado sin que se oiga una palabra, como si fuese mudo, la última escena nos muestra a la pareja, ya en la calle, hablando del frío que hace, de lo tonto que está el tiempo..., y de la próxima cita la semana que viene.

**Tx. M.**

## **Sexolandia**

**Sexolandia** es la versión *hard* del mundo de Disney. Poblada de ingenuos animalitos

y de enanitos del bosque que, en vez de trabajar en la mina, pugnan entre ellos por *trabajarse* a una Blancanieves muy *sui generis*. Aprovechando todo el componente morboso que siempre ha estado presente en los dibujos animados infantiles, **Sexolandia** los reconvierte en desmadradas historietas para adultos.

**J. L. R.**

## Cortometrajes de Bigas Luna

**Cóctel Internacional** (1977)

**El Espejo** (1977)

**El Desayuno** (1977)

**París-Hollywood** (1977)

**La Millonaria** (1977)

*“Desde que salí del coño de mi madre, todo me parece extranjero”.*

Bigas Luna

La primera vez que vi una película de Bigas Luna fue hace unos años, en un cine de Barcelona: el *Céntrico*, hoy tristemente desaparecido. Ese cine estaba situado muy cerca del Barrio Chino, precisamente allí donde se gestaba la materia prima de las películas de Bigas Luna. Era un cine cutre, especializado en dobles, e imagino que para un buen porcentaje de espectadores, aquella película no dejaba de ser un documental de algunos de sus espacios o experiencias más habituales, aderezado con un ligero tratamiento atrevido para el destape explícito de aquella época.

**Bilbao**, de Bigas Luna, y **Arrebato**, de Iván Zulueta, se acuestan juntas en el desván de mi memoria. Las dos me conmocionaron especialmente. Películas de obsesiones, donde el fetiche y la perversión de su incesante nombramiento ante el espectador, acrobáticamente inscrito en la ficción, se hace texto.

Si pensamos en lo erótico como lo referido a la piel y lo pornográfico como aquello que la atraviesa —tanto desde fuera como desde dentro—, podemos encontrar muestras de ello en estas películas. Desde lo escatológico —el orinal de **Bilbao**— hasta el semen derramado —la leche que Leo derrama sobre María.



Ambos filmes son pornográficos, pero sin abundar en la función masturbatoria.

Son pornográficos desde la imagen sobre la imagen: la polaroid, el super-8 y el video —soportes predilectos de material pornográfico—, tan queridos tanto por Zulueta como por Bigas Luna.

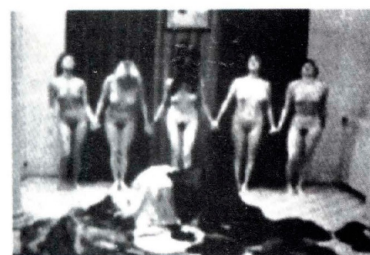
Desde esta pantalla dentro de la pantalla, de esta escritura sobre la escritura, se establecen nuevas dimensiones con el espectador. Es un juego, entonces, a tres espacios, que alimenta en doble grado nuestra atracción de *voyeur* y nuestro fetichismo.

Esa visión pornoanalítica, pornometafórica, que sugiere y denota más que explica, resulta más excitante si cabe.

Al poseer vicarialmente, con la inclusión de la imagen del objeto del que se habla, nos acercamos a un nuevo espacio de ficción, aceptando de esta manera la ficción en la que estamos inmersos desde el momento en el que entramos en ese gran útero materno que es la sala cinematográfica.

La pantalla de video, con sus tonos eléctricos, es más dura. Nos induce a pensar que nuestra definición del porno debería ampliarse, abarcando incluso algunas imágenes de los telediarios.

Toda esa realidad se encuentra en alguno de esos mundos, que son recreados introspectivamente, narración en *off* de Leo en el cine de Bigas Luna. Se desprende de ese fetichismo de los objetos y las personas, metonimias de nuestro deseo y emociones, congelación de nuestras sensaciones, o en los rituales de esos sacrificios, pornográficas estampas de Santos mártires, cotidianos.



*Dos fotogramas de **Cóctel internacional** (1977).*



## El pornosainete

Estamos acostumbrados a un porno cuyo fin último es hacer explícita la consumación de nuestro deseo, y esto mismo resta relieve a nuestras propias emociones o fantasías y, lógicamente, aburren cuando nos muestran una especie de *spot* de cuerpos, en forma de publireportaje de algún gimnasio de moda. Pero cuando dejamos de lado esto y buscamos unas gotas de nuestras más cercanas fuentes culturales (el sainete, la comedia, la picaresca), pueden reflejar un porno divertido: porno-cocina, porno-zapatilla, porno-doméstico... Fantasías de urgencia para andar por casa.

Tenemos ahora la posibilidad de ver directamente esta producción de pequeños cortos porno de Bigas Luna. Ojalá que sigan saliendo nuevas producciones desconocidas o no confesadas de otros adictos al género, porque seguro que se benefician de esa característica *kitsch* que suele desprenderse de este tipo de producciones. Combinar risa y sexo siempre ha resultado interesante. Gocemos y riamos, que buena falta nos hace.

C. M.

# Largometrajes

## La marca de fuego

### Cecil B. DeMille (**The Cheat**, 1915)

#### Ficha técnica

**The Cheat.** 1915. **Director:** Cecil B. DeMille.

**Intérpretes:** Sessue Hayakawa, Fanny Ward.

#### Argumento

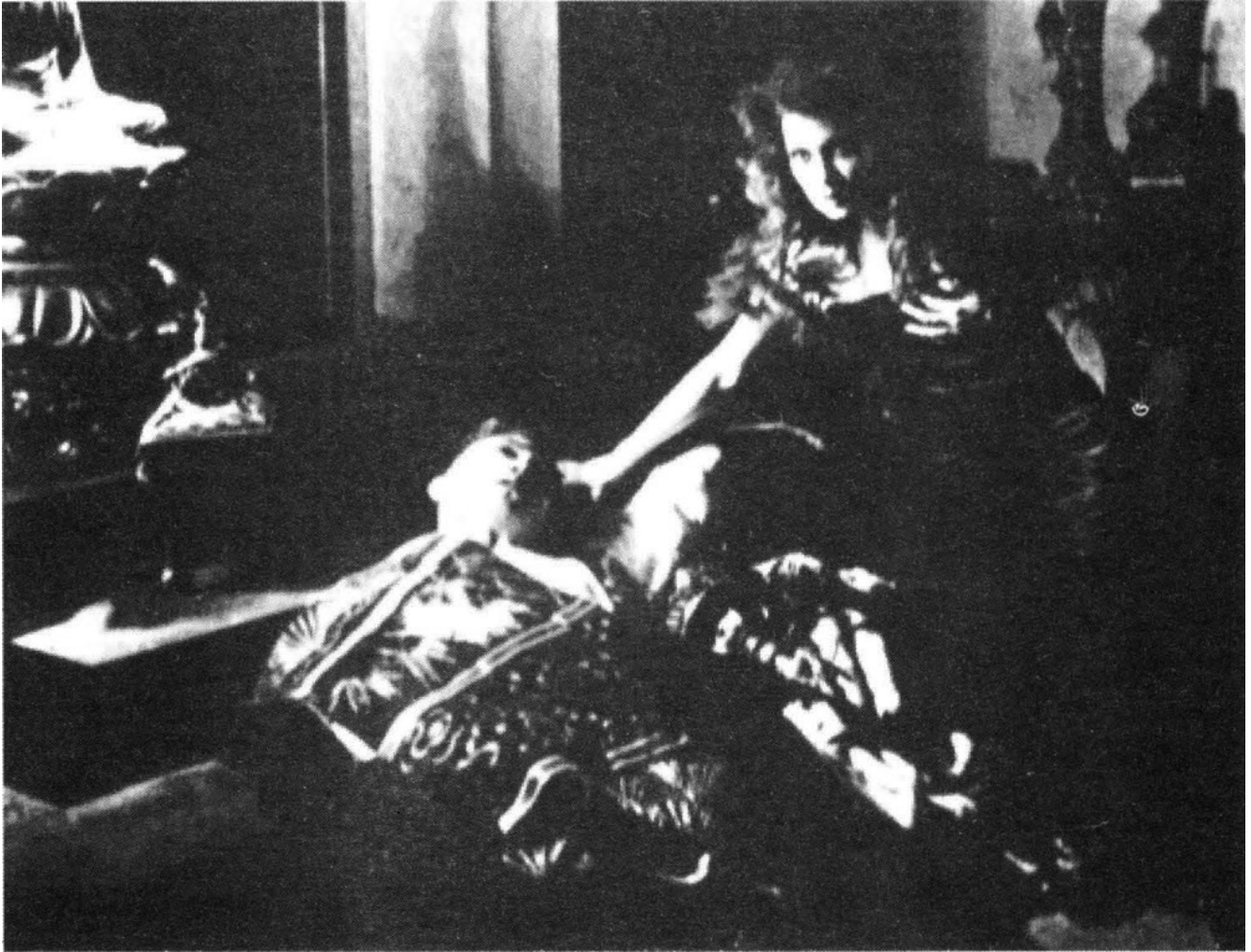
*Una joven de gran belleza (Fanny Ward) gasta más dinero que el que su situación le permite. Desesperada, para evitar que su esposo se entere, caerá en las garras de un rico oriental (Sessue Hayakawa) que colecciona objetos de arte.*

Cecil Blount DeMille nació en Ashfield (Massachusetts) el 12 de agosto de 1881 y murió en Hollywood (California) el 21 de enero de 1959, con aproximadamente 72 películas dirigidas y otras muchas producidas o supervisadas.

Considerado por muchos críticos como un realizador mediocre, cuya única virtud importante consistía en dotar a sus films de una gran espectacularidad, el tiempo y un análisis más riguroso de su obra le han convertido en uno de los más apreciados narradores de la cinematografía universal.

La estructura formal de sus películas y los recursos narrativos que utiliza, tan alejados del naturalismo, consiguieron atraer la atención de los directores europeos y, especialmente, de aquellos que configuraron lo que se ha dado en llamar la “*primera vanguardia francesa*”.

Antes de la Primera Guerra Mundial, la producción cinematográfica francesa era la más importante en cuanto al número de realizaciones. Al declararse la guerra, todas las miradas de los hombres y mujeres del cine europeo iban a volverse hacia Chaplin. **Cabiria** (1913-14), de Giovanni Pastrone y **La marca de fuego** (1915), de Cecil B. DeMille.



Ante la visión del film de DeMille, René Clair proclamó el triunfo definitivo del cine sobre el teatro y Delluc afirmó que era la “*Tosca*” del cine. Jean Epstein expresó poéticamente el impacto que le había causado el personaje de Sessue Hayakawa:

*Envarado  
en un smoking de corte inmejorable  
deja en los muebles  
el dolor desfallecido.*

**La marca de fuego** es un melodrama psicológico en el que —al igual que en otras muchas de sus películas— DeMille acaba condenando el Mal. Sin embargo, antes nos lo ha mostrado con el suficiente detalle como para que nos resulte atractivo. Y es que este film sigue provocando en cada espectador, aún hoy en día, su mirada más perversa (*vide* la escena en que Sessue Hayakawa se dispone a marcar con fuego la espalda de Fanny Ward). Sus encuadres barrocos y sobrecargados, la forma en que se enlazan los diversos recursos narrativos en la estructura definitiva del film, así como la sutil elegancia con que se nos cuenta esta historia de sexo y violencia, convierten a **La marca de fuego** en una película insólita y fascinante.



Henry Fescourt describió así el carácter novedoso del film: *“No fue solamente la revelación de un nuevo estilo de interpretación lo que fascinó a los aficionados, sino además la forma que este lenguaje había tomado. Era la prueba de que existía un tipo de elocución propio de las proyecciones animadas. No es que esa película hubiera inventado un vocabulario: planos de conjunto, medios y primeros planos, fundidos encadenados y simples, iris, trucajes, panorámicas, etc., todas eran técnicas conocidas. La novedad consistió en la forma de orquestarlas”*.

**J. L. R.**

# Esposas frívolas

## Erich von Stroheim (Folish Wives, 1922)

### Ficha técnica

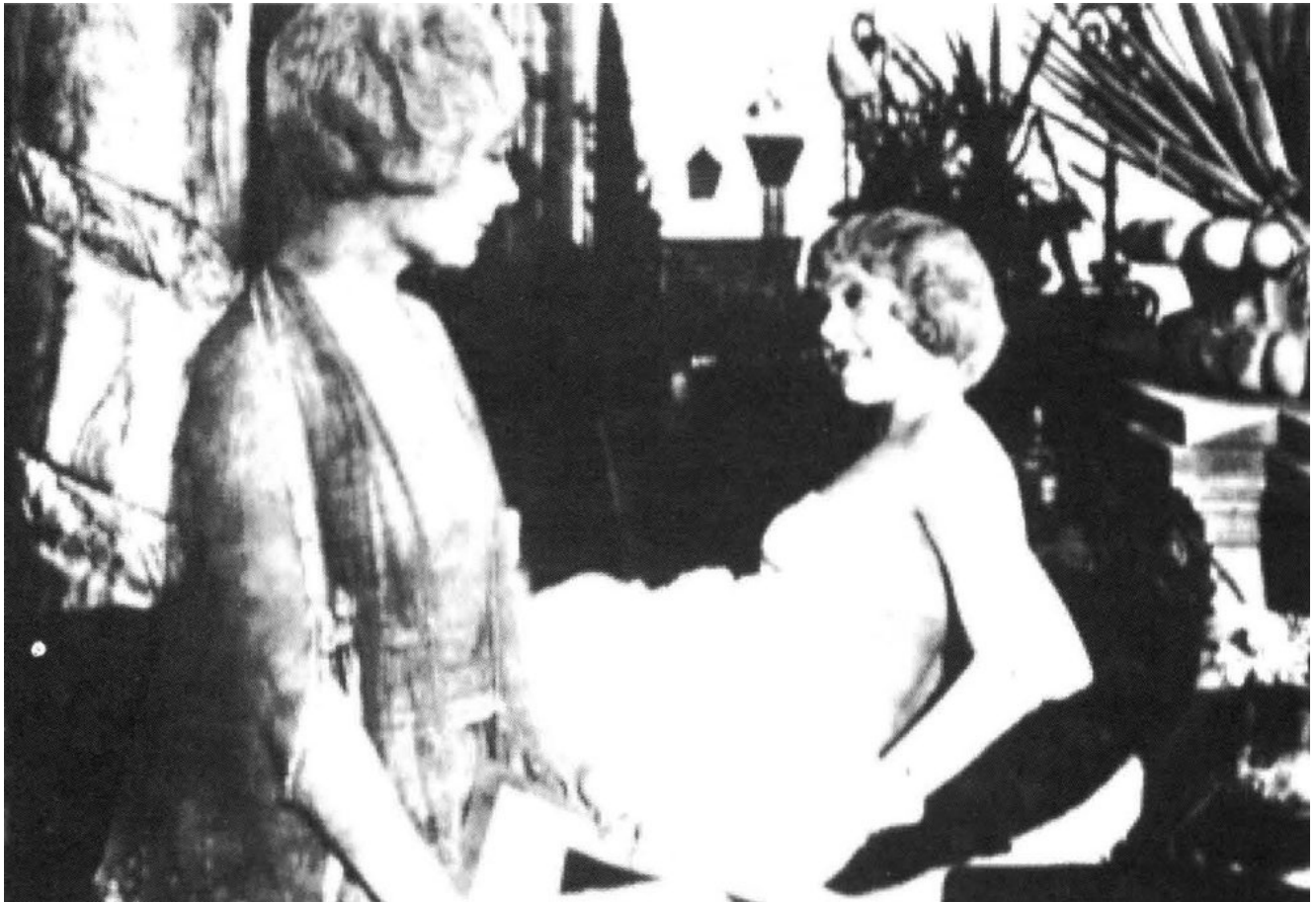
**Folish Wives.** 1922. **Director:** Erich von Stroheim. **Productor:** Carl Laemmle. **Producción:** Universal Pictures. **Guión:** Erich von Stroheim. **Fotografía:** Ben Reynolds y William Daniels. **Decorados:** Van Alstein. **Música:** Sigmund Romberg. **Montaje:** Erich von Stroheim. **Vestuario:** Erich von Stroheim. **Intérpretes:** Erich von Stroheim (Conde Karamzin), Maude George (Princesa Olga), Rudolph Christians (Embajador Hughes), Mae Busch (Princesa Vera), Miss Dupont (Helen Hughes), Dale Fuller (Maruschka, la criada), Al Edmundsen (Pavel Pavlich, el mayordomo), Cesare Gravina (Cesare Ventuci).

### Argumento

*Un aventurero, el conde Karamzin, vive con dos princesas rusas en plena decadencia. Olga y Vera. Su medio de subsistencia consiste en seducir a ricas mujeres, que pagan sus vicios y placeres. Una de sus víctimas es Mme. Hughes, esposa del embajador americano; en un paseo de los dos por el lago, se desata una tormenta, que les obliga a pasar la noche en una choza, donde el sátiro conde intenta satisfacer sus lúbricos deseos con la mujer, intento frustrado por la aparición inesperada de un monje. Mientras tanto, la criada de Karamzin queda embarazada del conde y, despechada por no querer casarse con ella, prende fuego a la habitación donde se hallan los amantes. Esto termina de desatar el escándalo, y el embajador reta a duelo al conde...*

La figura de Stroheim, hoy reivindicada por toda la crítica y la *intelligentia* cinematográfica, no lo fue tanto en sus tiempos, y se puede decir que en la América de los años 20. Stroheim fue uno de los cineastas más controvertidos, molestos y hasta *sádicos* de los que poblaron el naciente imperio hollywoodiense.

Este teutón, de gustos militares e ínfulas aristocráticas, es otro de los “*ilustres emigrados*” centroeuropeos que, junto con nombres como los de Lubitsch, Murnau, Lang o Wilder, revolucionaron cada uno a su manera la historia del cine americano (y, por ende, mundial). Actor y director, Stroheim tuvo la suerte de poder colaborar con Griffith, llegando a interpretar algunos papeles en sus películas, entre ellos uno en **El nacimiento de una nación**, además de asesorarle en el film antigermánico (¡Stroheim, reivindicador de las *formas* germanas, participando en una película antialemana!) **Corazones del mundo**.



De aspecto militar y reivindicando una más que dudosa procedencia aristocrática (he ahí el *von* añadido a su apellido), un análisis superficial de su figura permitiría calificarlo como el típico exponente de una sociedad prepotente, que se cree superior a todas las que la rodean y que exhibe sin pudor su orgullo de ser quien es. Pero sería demasiado fácil cargarse de un plumazo una figura tan compleja como la de este director. Ahondando un poco más, lo que aparece claramente es un gusto casi maniaco por la provocación y, sobre todo, por lo inmundo, por lo bajo, por lo deforme. Pareciera en algunos de sus films que Stroheim se regodease en mostrar todo tipo de miserias y perversiones humanas, sin ahorrarnos detalle ni perdonarnos *ese* plano que muestra en toda su crudeza el fondo cruel del personaje que está retratando. Elegante en sus formas, poco tiene que ver esta elegancia stroheimiana con la elegancia de su ilustre compatriota Lubitsch: mientras que la de éste es una elegancia de lo *positivo*, una elegancia vistosa y alegre, bajo el aspecto suntuoso de los personajes de Stroheim se oculta una podredumbre que, además, no se tarda en descubrir; tal sucede en el caso del militar de **Esposas frívolas** que no se agacha a recoger el libro que Mme. Hughes deja caer, tampoco recoge en otra ocasión el bolso, hasta que en un tercer encuentro, la esclavina del militar resbala de sus hombros y descubre que no tiene brazos. Debajo del lujo (el uniforme militar) sólo se esconde la miseria.

Alguien habló de Stroheim como cultivador de la “*poesía del horror*”; y no andaba muy descaminado. **Esposas frívolas**, a pesar de su título de opereta, es un buen ejemplo de ello, y se trata en realidad de un desmedido y desaforado melodrama, en el que estos componentes perversos y abyectos llegan a un punto extremo, conformando una obra maestra sin paliativos, por más que la crítica actual la tenga sumida en el olvido. Realizada con todos los medios de la Universal (que no eran pocos), la película contó con un presupuesto similar al que permitió **Intolerancia**, de Griffith, y se llegó a reproducir exactamente en los estudios la Plaza Central de Montecarlo, donde se desarrolla la acción de la película.



La falsedad y la perversión hacen pronto su aparición en la cinta: el mismo planteamiento de los tres estafadores, que viven de la seducción de sus víctimas, nos indica ya la catadura moral de los protagonistas de esta historia, catadura que llega a su máximo extremo de perversión en el personaje de Karamzin (interpretado por el mismo Stroheim), fascinado por la deficiente mental, carecedora de cualquier atractivo sexual, inmensa metáfora de esa “*poesía del horror*” citada líneas arriba. Muchos fueron los atrevimientos —a uno se le ocurre pensar que eran mucho más audaces y revolucionarios que los “atrevimientos” de los actuales directores de cintas *hard*— de Stroheim en **Esposas frívolas**, aparte de la insólita crueldad con la que trata a los personajes y la historia. La decadencia de los pretendidos aristócratas está retratada sin ningún velo protector (¡otra vez la complejidad y la contradicción del *aristócrata* Stroheim!); sólo el estricto —e inmoral, dicho sea de paso— “*código Hags*” pudo poner freno a las fantasías stroheimianas, y no le permitió la exhibición de escenas en las que aparecía Karamzin (recordémoslo, el mismo Stroheim) ataviado con fina lencería femenina. En **Esposas frívolas** se dan cita también otras “perversiones”, como el fetichismo de que hace gala Karamzin por los pies femeninos (*vide* al respecto **Diario de una camarera**, versión Buñuel o Renoir), el mismo *ménage à trois* del trío protagonista o, en general, la brutalidad masculina que preside todas las relaciones entre hombre y mujer, característica común también al resto de su producción.

El sexo en Stroheim es malsano y enfermizo; no hay alegría ni naturalidad en las relaciones sexuales (que no son pocas) que se establecen entre los personajes, sino

más bien febrilidad y perversión, una lujuria sin límites que lleva a convertir al sexo en algo más destructor que creador, en algo más incluíble en la ortodoxia sadomasoquista que en otra categoría cualquiera...

Quizás la imagen más expresiva de la figura de Stroheim la podamos hallar en una película no firmada por él, sino por otro de sus ilustres paisanos: el personaje que interpreta en **Sunset Boulevard (El ocaso de los dioses)**, la extraordinaria película de Billy Wilder, lacayo de una vieja gloria, que le trata con un total desprecio —para descubrir al final que en realidad es su marido—, y que se pasa el tiempo reviviendo sus viejos éxitos, entre ellos una película que no deja de ver: **La reina Kelly**. La vieja estrella no es otra que Gloria Swanson, a quien Stroheim había desnudado en **La reina Kelly**. Es difícil encontrar en toda la historia del cine a alguien que se haya tratado con más crueldad y menos condescendencia a sí mismo que el genial Erich von Stroheim. Hay que descubrirse, ¿no?

**Tx. M.**



# La tragedia de una prostituta (La tragedia de la calle)

## Bruno Rahn (Dirnentragödie, 1927)

### Ficha técnica

**Dirnentragödie**, 1927. **Director:** Bruno Rahn. **Fotografía:** Guido Seeber. **Decorados:** C. L. Kimise. **Intérpretes:** Asta Nielsen, Hilda Jennings, Oscar Homolka, Werner Pittschau, Hermann Picha.

### Argumento

*Auguste, una prostituta madura que se nos presenta intentando camuflar las incipientes canas con betún, recoge de la calle a Félix, un burguesito al que su padre ha echado de casa tras una de sus frecuentes borracheras. Le lleva al pequeño piso que comparte con su joven colega Clarissa y, tras la consiguiente aventura de una noche, cree que el joven puede ser ese amor que la saque de una vez de su infeliz existencia. Tras intentar ocultar su modo de vida, invierte todos sus ahorros en el traspaso de una tienda en la que pretende llevar con él una nueva vida. Pero Anton, el proxeneta que tras una apariencia de brutalidad esconde su amor hacia Auguste, se las ingenia para que Félix sea seducido por Clarissa. Auguste, desesperada, convence a Anton para que mate a su rival.*

La prostitución como una consecuencia de las más duras condiciones sociales es una constante en la literatura y en el cine. No podía ser menos en los difíciles años de entreguerras en Alemania. El cine naturalista que siguió al Expresionismo más puro, tuvo en la calle una de sus fuentes de inspiración más frecuentadas. Entre los títulos más interesantes de este *género* están **La calle** (K. Grüné, 1923), **La calle sin alegría** (G. Pabst, 1925), **Alraune** (H. Gateen, 1927), **Asfalto** (J. May, 1928) y **La tragedia de una prostituta** (B. Rahn, 1927). El denominador común de todas ellas es un clima desesperanzado, con explícitas referencias a la brutal crisis económica, bajo el que se advierte claramente el desencanto social que desembocaría en la II Guerra Mundial.



Su director, Bruno Rahn, de trayectoria irregular, consigue con esta película una obra maestra en su género. El arranque sitúa inmediatamente las claves estéticas del film, con los decorados expresionistas de una calle donde líneas duras e inclinadas (que recuerdan las de **Caligari**) son iluminadas de forma indirecta y con abundancia de juegos de sombras, creando una atmósfera fría y gris. Aquí se puede aplicar a la perfección lo que Lotte H. Eisner escribía en *“La pantalla demoníaca”*: *“En las películas alemanas esa calle representa, sobre todo por la noche, con sus esquinas desiertas en donde se sumerge uno como en un abismo, con su tráfico fulgurante, sus farolas encendidas, sus letreros luminosos, sus faros de coche, su asfalto reluciente por la lluvia, las ventanas de sus misteriosas casas iluminadas, la sonrisa de esas niñas de rostro pintado, la llamada del destino: es la atracción enigmática, la seducción voluptuosa para los pobres diablos que, cansados de su hogar sombrío y de la monotonía de su vida, van en busca de aventura y evasión”*. El ir y venir de prostitutas, mendigos y borrachos es sobresaltado tan sólo por la frecuente aparición de la policía o alguna paliza de un proxeneta a su “protegida” cuando el sueldo del día es escaso, todo ello con un decorado de clara influencia teatral, y que se lleva a cabo en media docena de escenarios: la calle, la modesta casa de Auguste y Clarissa, las escaleras de dicha casa, la sucia y ruidosa taberna y, en el otro extremo, la casa de los padres de Félix y el salón en que unos viejos burgueses celebran su fiesta con Clarissa y unas cuantas compañeras de oficio. A veces la cámara desciende a la altura de los pies, que se mueven anónimos sobre el adoquinado, acentuando la opresiva sordidez de la calle. Abundantes primeros planos de rostros y objetos acentúan el dramatismo de la historia, que tiene en la extraordinaria interpretación de Asta Nielsen (Auguste) y Oscar Homolka (Anton) dos de sus mejores elementos. El ritmo



magistral que imprime Rahn a la película se apoya con frecuencia en duros paralelismos: el que alterna la elegante casa de la familia de Félix con los paseos por la calle de las prostitutas, envueltas por una densa niebla; la vertiginosa sucesión de las escenas que muestran la desesperación en el rostro de Auguste, las caricias entre Clarissa y Félix, el viejo amigo de Auguste deslizándose sus dedos sobre el teclado de un piano y las carcajadas del rostro, en primerísimo plano, de Anton; la alternancia de la carrera de Auguste para intentar impedir el asesinato de Clarissa y la consumación de éste, mostrado mediante un logradísimo juego de sombras...

**J. A.**

# Tabú

Friedrich W. Murnau (Tabú, 1930)

## Ficha técnica

**Tabú**, 1930. **Director:** Friedrich Wilhelm Murnau y Robert J. Flaherty. **Producción:** F. W. Murnau. **Argumento:** R. J. Flaherty. **Guión:** R. J. Flaherty y F. W. Murnau. **Fotografía:** Floyd Crosby y R. J. Flaherty. **Música:** Hugo Riesenfeld. **Intérpretes:** Matahi, Reri, Hitu, Jean, Jules, Kong Ah.

## Argumento

*En una pequeña isla maorí, los jóvenes Reri y Matahi se aman. Son la pareja ideal. El (Matahi) es el más hábil pescador de la isla; ella (Reri), la más bella. Pero entre ambos se interpone el viejo Hitu, el hechicero, que decide consagrar a Reri a los dioses de la tribu, por lo que la muchacha es declarada tabú para los hombres. Los dos jóvenes se rebelan ante esta decisión y huyen a una isla cercana, donde consiguen vivir felices hasta que reaparece el propio Hitu, que les ha seguido hasta allí. Nuevos intentos de huir se ven frenados por las amenazas del viejo hechicero, que desembocarán en la inevitable tragedia final.*

Ya desde sus mejores años en el cine alemán. Murnau había expresado repetidas veces su obsesión por rodar alguna vez una película en la que aplicase todas las innovaciones técnicas que había ido “descubriendo” en sus films, pero rodada íntegramente en escenarios naturales (¿intentos de emular a ese otro gran innovador que fue Viktor Sjöstrom?). Tendría que esperar al final de su carrera, ya en Estados Unidos. Con el dinero que había logrado en Hollywood con sus tres anteriores filmes americanos, se embarcó con Robert Flaherty, el realizador que transformó el documentalismo clásico, con filmes como **Nanuk, el esquimal** y **Moana**, hacia Tahiti y Bora-Bora. Juntos comenzaron así un trabajo de dieciocho meses, en los que no faltaron las discrepancias entre dos grandes directores, de estilos muy diferentes. Flaherty era el etnógrafo, documentalista y hombre de acción; Murnau, el cineasta refinado y lírico, siempre presto a traspasar los límites de la técnica cinematográfica. Era el enfrentamiento entre lo objetivo y prosaico, por un lado, y el subjetivismo y la poesía, por otro. Y Flaherty tuvo que ceder, limitándose, además de a ser autor del argumento, a colaborar con el guión y la dirección. El auténtico realizador y productor de **Tabú** es pues, F. W. Murnau.

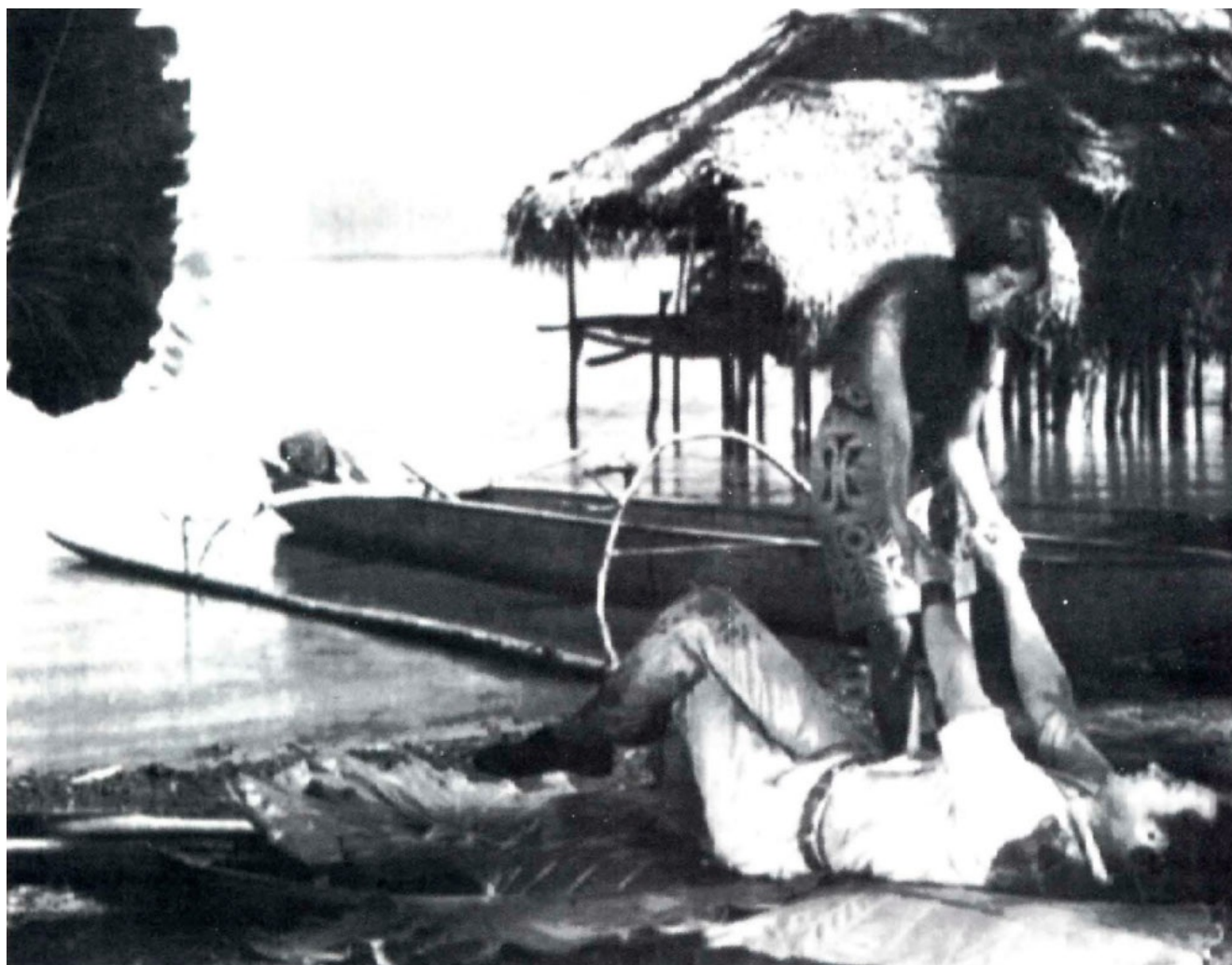


**Tabú** es, en definitiva, una gran tragedia. Toda la ternura y la fuerza lírica de Murnau se ponen al servicio de una historia de amor que ha de enfrentarse al insalvable destino que perseguirá a los amantes hasta destruirlos. En una lectura dualista, la pureza del amor romántico entre Reri y Matahi se enfrenta a las fuerzas oscuras y represoras representadas por el hechicero Hitu. Murnau debió sentirse orgulloso de este film (llegó a afirmar que se trataba de su mejor película) de una extraordinaria belleza, donde la fotografía, en la que también participó el propio Flaherty, sabe captar la indescriptible luz de las islas, su atmósfera pesada y húmeda y la enorme variedad cromática de sus verdes. Para esto último, Murnau experimentó con nuevas películas para intentar —recuérdese que hablamos de un film en blanco y negro— captar sus infinitos matices. Es el marco perfecto para realizar una obra sensual, en la que el erotismo es una presencia constante de principio a fin. El baile entre los jóvenes amantes, con sus cuerpos semidesnudos evitando contactos

explícitos, desbordando sensualidad, es una buena prueba de ello.

Murnau no llegó a ver estrenada su película. Un accidente de coche acabó con él. Las malas lenguas aseguraron que la causa fueron las caricias a su joven y apuesto chófer filipino. No faltó quien afirmó que se trató del castigo de los dioses por haber violado durante el rodaje de la película algunos de los parajes que los indígenas de Bora-Bora consideraban *tabú*.

**J. A.**



# Extasis

## Gustav Machaty (Ekstase, 1933)

### Ficha técnica

**Ekstase, symphonie der liebe**, Checoslovaquia, 1933. **Dirección y guión:** Gustav Machaty.

**Intérpretes:** Hedy Kiesler (Hedy Lamarr), Zvenimir Rogoz, Leopold Kramer, Aribert Mog.

### Argumento

*El film gira en torno a Eva (Hedy Lamarr), una joven que se casa con un hombre mayor, que en la noche de bodas se queda dormido en lugar de cumplir con sus deberes maritales. La impotencia de su marido Emile lleva a Eva a huir de su lado y volver al campo, a casa de su familia. Tras un paseo a caballo, Eva decide bañarse en un lago. Su yegua huye y un joven y apuesto ingeniero la devuelve junto a ella. Es entonces cuando Eva, desnuda, se oculta entre los árboles, en una escena que hoy aparece como más que moderada. No obstante, la película está llena de metáforas sexuales bastante más atrevidas, como la escena en que Eva y su joven ingeniero hacen el amor en una cabaña. El rostro de placer de Eva y su encadenamiento con el collar que se rompe y derrama las cuentas que caen al suelo son más que significativos. Asimismo, habría que mencionar la escena entre la yegua en celo y el caballo. Cuando el marido llega a buscar a su mujer y pedirle que vuelva con él, Eva tendrá que enfrentarse a un dilema: el éxtasis de una noche o el deber de sumisión al matrimonio.*

Si no fuese por el desnudo, por lo demás modosito y jaspeado de verde bosque, de la protagonista Hedy Kiesler (cuya posterior condición de *sex-simbol* en el cine norteamericano bajo el nombre de Hedy Lamarr, da un valor añadido al citado desnudo), **Extasis** sería seguramente hoy una película olvidada, lejos del carácter mítico que se le concede dentro de la historia del cine erótico. Y no es que se trate de un film mediocre. Por el contrario, es sin duda la mejor película de Gustav Machaty, un checoslovaco fuertemente influenciado por el vecino cine alemán de la década anterior (el Expresionismo de los años veinte) y por el cine americano de Griffith y von Stroheim, con los que trabajó como ayudante en USA durante cuatro años. Machaty, que había ya hecho una incursión en el cine erótico con la interesante **Erotikon** (1929), se atreve en **Extasis** (1933) a romper con un tabú hasta entonces siempre respetado por el cine *serio*: el desnudo.



Hasta ese momento, el desnudo en el cine había quedado reservado para películas pornográficas que se exhibían en proyecciones privadas de clubs masculinos de todo tipo (las conocidas como *smokers*) y que tuvieron su auge en los años veinte y treinta. La extensión de estas proyecciones a domicilios particulares (con la consiguiente aparición de la mujer como espectadora) debido a la eclosión de los proyectores de 16 mm tras la Segunda Guerra Mundial, fue el primer paso para que el cine comercial fuese admitiendo poco a poco una situación ya relativamente generalizada de hecho. Tras el hito de los desnudos parciales de la nadadora y bailarina Annette Kellerman en las películas de Herbert Brenon **Daughter of the Gods** (1914) y **Neptune's Daughter** (1916), vinieron tibias muestras epidérmicas, camufladas en grandes escenas de masas o en tomas en las que el sujeto del desnudo se veía (?) lejano y muchas veces desenfocado. Una notable excepción eran los desnudos protagonizados por muchachas de exóticas civilizaciones, en películas realizadas con maneras documentales y amparadas en su valor etnológico.

En este contexto hay que situar **Extasis**, donde, como queda dicho, Machaty utiliza el desnudo de su protagonista con una osadía desconocida hasta la época.



Película muy elaborada, de gran fuerza visual —todavía deudora del énfasis de la fotografía del cine mudo— y con escasos diálogos, obtuvo un premio en el Festival de Venecia de 1934. Su comercialización sufrió todo tipo de avatares, siendo prohibida en muchos países. Mientras en Nueva York era estrenada en 1937, los cines londinenses no la exhibieron hasta 1950.

**J. A.**



# Baby Doll

Elia Kazan (Baby Doll, 1956)

## Ficha técnica

**Baby Doll**, 1956. **Director:** Elia Kazan. **Producción:** Forrest E. Johnston. **Guión:** Tennessee Williams y Elia Kazan, basado en las obras del primero “27 Wagons Full of Cotton” y “The Unsatisfactory Supper”. **Fotografía:** Boris Kaufman. **Montaje:** Gene Milford. **Música:** Kenyon Hopkins. **Vestuario:** Anna Hill Johnstone. **Sonido:** Edward J. Johnstone.  
**Intérpretes:** Carrol Baker, Karl Malden, Eli Wallach, Mildred Dunnock, Lonny Chapman, Eades Hogue, Noah Williamson, Jimmy Williams, John Stuart Dudley, Madeleine Sherwood.

## Argumento

*La acción comienza la víspera de que Baby Doll (Carrol Baker) cumpla 20 años. Su marido, Archie Lee (Karl Malden) había prometido al padre de la muchacha que no consumaría el matrimonio hasta que Baby Doll cumpliera precisamente 20 años. La llegada de la edad pactada coincide con los enfrentamientos entre Archie Lee y Silva Vacarro (Eli Wallach). El primero quema la desmotadora de algodón del segundo, por lo que éste decide que su venganza será seducir a la virginal Baby Doll. A partir de ese momento un ambiente asfixiante (tan propio de Tennessee Williams, autor de guión y argumento) presidirá las relaciones de este insólito triángulo.*

Aunque ya en 1952 Elia Kazan y Tennessee Williams comenzaron a madurar el proyecto que luego sería **Baby Doll**, la película no se hizo hasta 1956. En la filmografía de Kazan se sitúa inmediatamente después de dos de sus mejores películas. **La ley del silencio** y **Al este del edén**. Se trata de la segunda colaboración entre el director turco-norteamericano y el dramaturgo de la sordidez y la desesperanza, tras la versión de **Un tranvía llamado deseo**. La película vio frenadas sus expectativas económicas ante las contundentes denuncias de la Iglesia Católica americana, lo que le colocaron inmediatamente una aureola de escándalo que, visto hoy, resulta a todas luces excesiva. El cardenal Spellman lanzó contra ella toda la oratoria de que era capaz desde su púlpito de la catedral de Saint-Patrick, la Legión Católica para la Decencia le dio una calificación moral altamente reprobatoria y a la puerta de los cines fueron enviados sacerdotes que tomaban nota de aquellos de sus fieles que asistían a las proyecciones de la película. El origen de esta histeria eclesial está precisamente en uno de los grandes aciertos de **Baby Doll**, a saber, todo ese cúmulo de expectativas eróticas nunca realizadas, pero que crean un clima de erotismo oculto que, aún rehuendo todo elemento explícito, está presente en toda la cinta. El propio Elia Kazan describe así este clima, al comentar una escena clave de la película: “*Cuando Silva está acostado en la cuna y ella le arroja, hay un fundido. Luego volvemos a encontrarlos, él profundamente dormido y ella sentada a los pies de la cuna. Lo que ha sucedido está esencialmente desprovisto de importancia..., pero tanto se dijo a propósito de su dedo metido en la boca, que algunas personas*

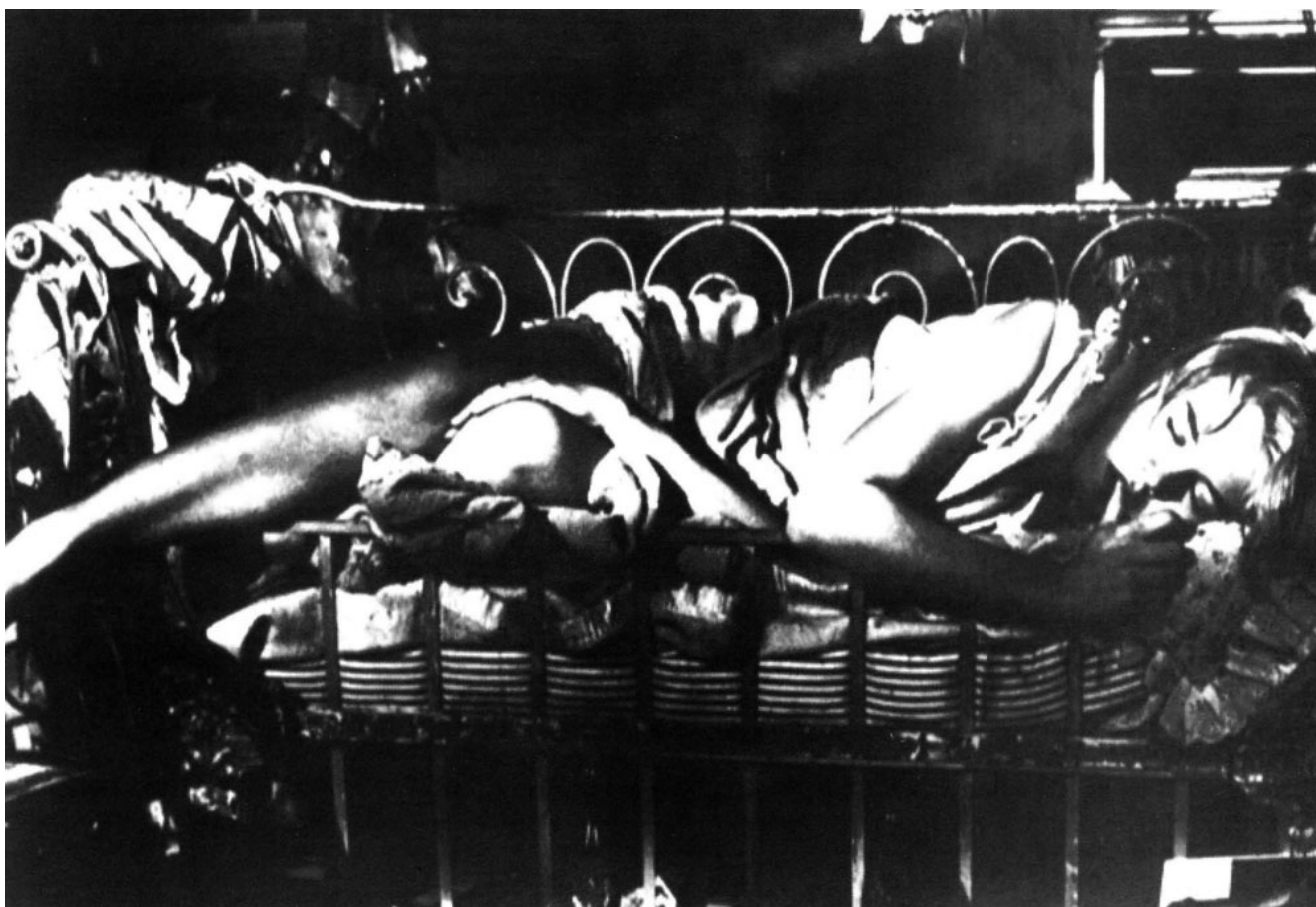
han supuesto que ella estaba sobre él durante el fundido, o que algún acto sexual evidente se había llevado a cabo”. Es ese dejar volar la imaginación erótica del espectador lo que debió provocar las iras de la Iglesia y conectar felizmente con la idea que Kazan tenía del erotismo: “Para mí, lo que es erótico es la persecución amorosa. Pero enseñar el acto en sí, eso no es erótico. Lo erótico es: ¿la conseguirá o no? Y ella, ¿lo conseguirá o no? Y cómo les hace comportarse esto. El despertar del deseo es erótico, al igual que la presencia del deseo antes de que sea satisfecho”.



Las dos piezas cortas tomadas como argumento, “27 Wagons Full of Cotton” y “The Unsatisfactory Supper”, centran su acción en el Sur. Un Sur decadente, de grandes mansiones camino de la ruina, donde las nuevas empresas cuestionan un sistema económico sin futuro, los negros se ríen del antaño todopoderoso hombre blanco y los jóvenes de raza blanca intentan buscar una nueva identidad. Todo esto en permanente conflicto con los viejos valores, aún en el corazón de los nostálgicos. A pesar de esa sordidez tan de Williams, el humor no está ausente en **Baby Doll**, hasta el punto de que Kazan afirma que “combina la comedia y la significación social, la pasión y la farsa. Creo que se la podía llamar comedia negra”. Por otro lado, Kazan da a esta película una estética más específicamente cinematográfica que a **Un tranvía llamado deseo**, donde no escondía su carácter de filmación de una obra teatral. En **Baby Doll** mezcla elementos realistas con otros fantásticos, en una combinación que

acentúa su clima inquietante. A pesar de los defectos que le reconocía, Kazan prefería esta segunda colaboración con Williams a la de **Un tranvía...** De gran ayuda para este clima es el trabajo con los actores. Provenientes todos del *Actor's Studio*, su trabajo de distanciamiento con sus papeles es, en todos los casos, afortunado. Tanto Karl Malden y Eli Wallach (en un papel que en principio fue propuesto a Marlon Brando) como la debutante Carrol Baker, bordan sus papeles.

**P. M.**



# El extraño viaje

Fernando Fernán Gómez (1964)

## Ficha técnica

**El extraño viaje.** 1964. **Director:** Fernando Fernán Gómez. **Producción** José López Moreno y Francisco Molero. **Guión:** Pedro Beltrán, Manuel Ruiz Castillo y Fernando Fernán Gómez, según un argumento de Luis García Berlanga. **Fotografía:** José F. Aguayo. **Montaje:** Rosa Salgado. **Música:** Critóbal Halffter. **Decorados:** Sigfrido Burman. **Ayudante de dirección:** Juan Esterlich. **Operador:** Hans Burman. **Intérpretes:** Carlos Larraga, Tota Alba, Lina Canalejas, Rafaela Aparicio, Jesús Franco, Luis Marín, María Luisa Ponte, Sara Lezana, Joaquín Roa, Xan Das Bolas.

## Argumento

*También conocida como **El crimen de Mazarrón**, su acción transcurre en un pequeño pueblo del interior y está protagonizada por una solterona rica y reprimida, sus dos hermanos apocados y víctimas del despotismo de la otra, un guapo músico ambulante que rezuma cinismo y un homicidio involuntario que no aprovecha a nadie. En el colmo del esperpento, presente a lo largo de toda la película, ésta concluye con uno de los finales más negros y duros de la historia de la comedia española.*

En la cada vez más necesaria y urgente revisión crítica del cine español, desde los años 40 en adelante, que ahora con una mayor perspectiva temporal y con menos condicionamientos históricos nos permite deshacer equívocos y reconsiderar muchos lugares comunes y tópicos dados por ciertos en el cine nacional, habremos de asistir, sin duda, a la revalorización del trabajo como director de Fernando Fernán Gómez, aún hoy no unánimemente reconocido y, en cualquier caso, injustamente ensombrecido por los nombres de los directores oficialmente proclamados como los maestros: Buñuel, Bardem, Berlanga.

Bien es cierto que en el currículum como director del polifacético Fernán Gómez hay demasiadas comedietas insulsas, demasiadas adaptaciones teatrales sin interés, pero también hay algunas de las películas más interesantes y mordaces del momento (**La vida por delante**, **La vida alrededor**) y obras auténticamente excepcionales dentro del panorama del cine patrio (**El mundo sigue**, **El extraño viaje**, **El viaje a ninguna parte**).

**El extraño viaje** es una de las escasas obras maestras indiscutibles que ha dado el cine en España. Bien conocidos son los problemas que han acompañado a esta película desde su inicio y que han hecho de ella el prototipo de “*film maldito*”. Las dificultades durante su realización continuaron después y transcurrieron varios años desde que fue terminada hasta que pudo ser exhibida, sólo en algunas ciudades y como complemento en programas dobles de cine de barrio.

Pero lo insólito de la obra, su lucidez y su ferocidad, la han ido colocando en el puesto de honor que sin ninguna duda le corresponde. Fernán Gómez se atrevió en ella a levantar la alfombra y mirar la suciedad escondida en la España oficialmente

feliz, optimista y risueña de los años 60. Y lo hizo con una inteligencia y un desparpajo inauditos. En un film enormemente divertido aunque profundamente pesimista. Una tragicomedia en el sentido estricto. Un pueblo de la España profunda y los habitantes del mismo. Una galería de personajes sólo comparables al mejor Berlanga. Las comadres guardianas de la moralidad pública, los reprimidos machos asediando a la “*maciza*” local, la buena chica de la mercería..., miseria, represión, sordidez.



Y en la plaza, el caserón de los ricos del pueblo, tres hermanos solterones, dignos, distantes. Todo está en orden. Pero, cuando Fernán Gómez nos hace mirar detrás de los visillos, lo que vemos es tan terrible como descacharrante. El esperpento en su estado puro. La severa y dictatorial hermana mayor tiene reuniones nocturnas con su *gigolo*, en las que éste, el guaperas ligón, con novia formal en el pueblo, se disfraza con sugerentes prendas íntimas femeninas para mayor deleite de la respetable dama. Los otros dos hermanos, infantiloides, tiranizados por la hermana mayor, con una relación levemente incestuosa entre ellos, llegarán incluso al asesinato de su opresora para entregarse después a una orgía de gula y juegos, antes de utilizar el cadáver de su víctima para mejorar el vino de sus bodegas... Un mundo terrible, donde no queda títere con cabeza, de un pesimismo y una falta de esperanzas radicales.

La película, con una eficacia y una economía narrativa envidiables, apoyándose en un impecable trabajo interpretativo (donde Rafaela Aparicio y Tota Alba están

literalmente geniales), ofrece infinitos detalles magistrales y es, en su conjunto, uno de los más ajustados retratos que cualquier expresión artística haya ofrecido de la otra cara de la España oficial, la cara oculta, la de la sordidez, la represión y la crueldad. La España eternamente negra, negra como el carbón.

**J. Aparicio**

# El sexo que habla

Frédéric Lansac (*Le sexe qui parle*, 1975)

## Ficha técnica

**Le sexe qui parle.** 1975. **Dirección, guión y realización** Frédéric Lansac. **Producción:** Francis Leroi (Cinéma Plus). **Intérpretes:** Penelope Lamour, Neal Hortzs, Sylvia Bourdon, Béatrice Harnois, Helen Coupey, Vicky Messica.

## Argumento

*Cierta día, el coño de Joëlle se pone a hablar y a contar su pasado. Y así cuenta cómo era acariciado por su padre a los trece años y después vino el vigilante del liceo, su pinocho de madera, etc. Además, el sexo suelta obscenidades en público, insulta a todos los malos, elogia a los buenos y lanza proposiciones deshonestas con su voz chillona y nasal...*

## Hablan los de abajo

Todos sabemos que nuestra conciencia nos habla, al igual que nuestro cuerpo y muy particularmente nuestro sexo. Esa raja que se abre y se cierra, ese trozo de carne y piel que cuando funciona se alarga o ese agujero que se dilata, desean en silencio. Vamos más o menos bandeándonos por la vida porque, aunque nosotros podemos oírnos, los demás sólo pueden sospechar, pero jamás estarán seguros de esos pecadillos que cometen nuestros apetitos. Pero, ¿y si un día nuestra conciencia, nuestras malas intenciones tuvieran una voz audible, o si nuestro sexo comenzara a gritar?





Esta hipótesis, que se presta a la reflexión moral y también al humorismo libertino, no es nueva. Ya Diderot en 1746 en su novela “*Les bijoux indiscrets*”, cuenta las confidencias que los coños parlanchines de ciertas damas hacen a una *chaise-longue*, que es toda oídos. En nuestros días, Alberto Moravia ha escrito un libro titulado “*Lo mío y yo*”, que ha sido recientemente llevado al cine por la directora alemana, emigrada a Hollywood, Doris Dörrie, conocida entre nosotros por su primera película, **Hombres, hombres**. En este caso es el pene de un ejecutivo el que se pone a protestar de forma impertinente ante la rutina matrimonial. Algo parecido, esta vez en clave femenina, le sucede a la protagonista de este **El sexo que habla**. Pero lo que en el film **Lo mío y yo** queda velado y solamente insinuado, en **El sexo que habla** se hace agresivamente explícito. Aquélla quiere ser *soft*, aquí todo se nos pone *hard*; lo que perdemos en refinamiento artístico o sutileza, aquí lo ganamos en simpatía, descaro y excitación. El coño de la protagonista ha decidido que ya está bien de tanto marido pedorro y que quiere salir a correr mundo, mejor dicho, a *correrse* por el mundo. ¿Qué mejor comienzo que lo hasta entonces nunca probado: otra mujer, dos hombres, uno a proa y otro a popa?... y sigan imaginándose cosas. El ultrajado marido decide cerrar la boca, es decir, el coño de su mujer, con el instrumento que parece naturalmente más adecuado. Nuevo exorcista, ahora sin sotana, digo más, sin ropa alguna, enarbolando su rabo en lugar del hisopo se lanza a

su conjuro con éxito para ella. Para él, sin embargo..., no se lo pierda... ¡Quiero follar!

La película, realizada por Frédéric Lansac e interpretada por Penelope Lamour, Sylvia Bourdon y Neal Horts, ganó el primer premio del *Festival Pornográfico de París*. El film resultó un tal éxito que la segunda parte no se hizo esperar, pero ahora con intérpretes distintos, aunque con el mismo título y un dos por delante.

S. T.



# El Edén y el después

Alain Robbe-Grillet (*L'Eden et après*, 1970)

## Ficha técnica

**L'Eden et après**, 1970. **Guión y dirección:** Alain Robbe-Grillet. **Director de fotografía:** Igor Luther.

**Duración:** 111 minutos.

**Intérpretes:** Catherine Jourdan, Pierre Zimmer, Richard Leduc, Loraine Rainer, Sylvain Cortay, Juraj Kukura, Yarmila Koleniçova, Josef Kroner, Catherine Robbe-Grillet.

## Argumento

*El robo de un importante cuadro en el domicilio de una joven estudiante significará para ésta un radical cambio en su monótona existencia.*

Si Alain Robbe-Grillet fue considerado como uno de los más interesantes y personales escritores de la denominada “*nueva generación francesa*” es porque, tempranamente, devendrá en el principal teórico, a la par que máximo exponente (como novelista) de la corriente literaria conocida como “*Nouveau Roman*”, Dicha tendencia —y a través de su “*escuela de la mirada*”— preconizaba una técnica literaria en la que la exhaustiva descripción de acciones y objetos —externos a los propios personajes protagonistas— crease un mundo nuevo e irreal y todo él “vaciado” de sentimientos y/o intenciones. Así, el propio texto se convierte en el lugar de la experiencia: “*El Nouveau Roman pone todo en situación y en situación de texto, en la novela es donde ocurre «realmente» todo, no hay nada fuera*”.

Decidido experimentalista, Robbe-Grillet aplica sus teorías literarias a la cinematografía cuando, en 1961 y a petición del director Alain Resnais, escribe para éste el guión de su segunda película y extraordinaria obra maestra: **El año pasado en Marienbad**.

Dos años más tarde, Robbe-Grillet dirigirá su primer film como realizador (**L'inmortelle**), al que seguirán —todos ellos rodados en blanco y negro— **Trans-europ-express** (1966) y **L'homme qui ment** (1968), hasta realizar —en 1971— su primera película en color: **L'Eden et après**.

Si anteriormente aludíamos al carácter experimentalista en la obra de Robbe-Grillet (“*la obra es la película y el guión, un pretexto*”), **L'Eden et après** es un film emblemático en ese sentido. Ya originalmente no se parte de un guión previo a la filmación<sup>[1]</sup>, sino que es durante el propio rodaje donde se organiza y construye aquél. Cuando fueron contratados los actores, éstos no sabían cuál iba a ser su papel, ya que Robbe-Grillet pretendía que fuese creándose la película a partir del propio trabajo, opiniones e ideas de los intérpretes: “*La idea base de L'Eden et après era que sirviera como generadora de un relato con una forma lo más hostil posible a la*

*idea de relato; la forma lo más hostil posible a la continuidad, a la causalidad del relato es, evidentemente, la serie. Lo que caracteriza a la sucesión de acontecimientos en un relato cronológico es el encadenarse causal de los acontecimientos, ligados unos a otros por una especie de jerarquía”.*

Asimismo —y en este carácter experimentalista que impregna a todo el film—, la serialidad que estructura la construcción del relato (doce temas para diez series), viene inspirada —por un lado— en la música atonal de Schönberg (“*al igual que en música, donde las series schönbergianas son la supresión misma de toda idea de tonalidad, de forma que ya no hay dominante ni tónica, la serialidad en el relato será el tratamiento de cierto número de temas de exacta igualdad*”)<sup>[2]</sup> como —por otro lado— en la pintura de Mondrian (“*L’Eden tiene una construcción ampliamente fundamentada en la idea de pintura: es la composición pictórica la que organiza las masas, los volúmenes y los colores más o menos inspirados de una realidad exterior*”).

Será en las secuencias rodadas en Túnez, donde quedará patente la admiración de Robbe-Grillet por Mondrian, al resaltar el contraste cromático entre blancos y azules naturales y, periódicamente, el rojo, también natural<sup>[3]</sup>. Asimismo, los paneles traslúcidos que decoran el bar “*L’Eden*” —montados sobre raíles para adaptarlos a la intencionalidad del momento en cada secuencia— son réplica de diversos lienzos de Mondrian.

El erotismo —tema capital en toda la obra de Robbe-Grillet— es el auténtico *leit motiv* narrativo del film. Presentado distanciadamente, incluso “*cool*”, se nos muestra más como goce estético que como placer sexual. Así, esa complacencia en los rostros (femeninos y/o masculinos) encuadrados en largos y primerísimos planos, al igual que la fragmentación a que somete el cuerpo humano, aboca antes en la serenidad que en la compulsión, en el estatismo que en la crispación.



No obstante, Robbe-Grillet intercala frecuentes planos, cuando no secuencias enteras, de clara matriz surrealista<sup>[4]</sup> que —sólo aparentemente— distorsionan esa lineal placidez, pues su finalidad es mostrar esa *otra cara* de la sexualidad que, casi sin secreto, pugna desde su constante latencia en ser pasión (sodomasoquismo, lesbianismo...) y situando metafóricamente en África, el lugar del encuentro con nuestro otro (“*África es lo otro*”, dice un personaje), a través del periplo de la protagonista que será, a la par que aventurero, mayormente existencial.

Efectivamente, partiendo de una cotidianidad banal (“*En nuestra vida estudiosa y aburrida nunca pasa nada*”, dirá la protagonista) y mediante una trama policíaca. Robbe-Grillet va construyendo —fría y distanciadamente, como ya apuntábamos— un film que es, en definitiva, el relato de los sucesivos enfrentamientos de una mujer con ella misma, con sus propias “*fuerzas interiores*”, “*otras*”, en la búsqueda (ignorada) de su identidad sexual. Búsqueda que hallará su (ambigua) resolución en las palabras finales de la protagonista: “*Hallé (en África) lo que ignoraba...*”.

**X. P.**

# Vinieron de dentro de...

## David Cronenberg (*They Came from Within*, 1975)

### Ficha técnica

**They Came from Within**, 1975. **Guión y dirección:** David Cronenberg. **Producción:** Ivan Reitman. **Intérpretes:** Paul Hampton, Joe Silver, Lynn Lowry, Alan Migicovsky, Susan Petrie, Barbara Steele.

### Argumento

*Unos parásitos parecidos a limacos, creados por un científico pasablemente demente que es una de sus primeras víctimas, se introducen en el interior de los cuerpos humanos por el primer orificio que pillan y provocan un inagotable deseo sexual. Los acontecimientos ocurren en un impersonal bloque de apartamentos, una colmena cuyas abejas se van convirtiendo en zánganos eróticos y avispas insaciables, lo que da lugar a todo tipo de combinaciones amorosas.*

## Las metamorfosis del cuerpo

David Cronenberg es un canadiense nacido en 1943. Sus primeros estudios no fueron literarios, pese a sus tempranas aficiones, demostradas entre otras ocasiones en la realización de los guiones de la mayoría de sus películas; quizá influido por la terrible enfermedad que padecía su padre, se interesó por la bioquímica. Fue durante su formación en esa carrera científica cuando se fue apasionando más y más por el cine, tal como otros grandes creadores de su generación que llegaron a figuras del séptimo arte sin haber pisado nunca una escuela cinematográfica. Su primera incursión como director es un corto de siete minutos de duración, titulado **Transfer**, que cuenta la historia de un psiquiatra hostigado por un paciente que considera que la relación que mantiene con su médico es la única que ha poseído en su vida. En su segundo cortometraje, **From the Drain**, dos personajes completamente vestidos discuten dentro de una bañera vacía sobre una hipotética guerra química y el posible fin del mundo que acarrearía. De repente, una horripilante serpiente aparece por el agujero del sumidero y estrangula a uno de los contertulios. El planteamiento de este curioso film de catorce minutos de duración, la primera expresión casi madura del posterior talento de Cronenberg, recuerda —por su horror vagamente sexualizado— las apariciones viscosas de **They Came from Within**. Este film, el verdadero comienzo de sus largometrajes, abunda en títulos, pues además del citado también ha sido presentado como **Shivers** y **Parasite Murders**, por no mencionar otras variaciones francesas (en España, por una vez, nos hemos atenido al literal **Vinieron de dentro de...**, no demasiado gramatical ni correcto, por otro lado). La productora que respalda la película de Cronenberg no sólo fabricaba series B, sino también películas porno. Recordemos que el film es de 1976, época en la que se produce una gran liberación en las pantallas, teniendo el cine de terror y fantástico, siempre muy

cargado de erotismo, que competir con el cine pornográfico. Lo uno y lo otro hace que nos encontremos ante un film de una explicitud sexual y narrativa incomparablemente mayor que el de cualquiera de los posteriores filmes del director canadiense. Sin embargo, Cronenberg ha sostenido siempre que hizo exactamente el tipo de películas que se había propuesto, sin condicionamientos de ningún tipo.

Uno de los atractivos de la película es la presencia en el *cast* de Barbara Steele, musa incomparable del horror erótico contemporáneo. Cuando protagonizó esta película estaba en sus treinta y tantos años, se había casado con un respetado guionista americano y ya era madre. Su interpretación como ardiente lesbiana, tras haber sufrido el asalto por la zona más íntima de su anatomía del fálico limaco, gustó tanto a Cronenberg que éste se pasó toda la película intentando convencerla para que apareciera siempre con el mínimo de ropa posible. La recién casada, acostumbrada de antiguo a soportar asaltos de vampiros, se negó con firmeza y rotundidad. **Vinieron de dentro de...**, aunque no sea una de las mejores obras de su autor es, sin embargo, una de las más cachondas y divertidas, y fue un gran éxito en su día. Además, preludia muchos de los temas que luego desarrollará este director. Esos burgueses asaltados en su impersonal bloque de apartamentos por los parásitos del deseo son plenamente cronenbergianos. Se ha dicho que la carne es débil, pero en las películas del director canadiense puede ser lo más fuerte y peligroso de todo.



En su magnífico libro “*Dark Romance*”, David J. Hogan resume así los resultados obtenidos por Cronenberg en **Vinieron de dentro de...**, con palabras que —más o menos matizadas— sirven para calificar toda la obra posterior del director: “*Uniendo el horror de los parásitos con las funciones cotidianas del cuerpo, tales como el sexo y la acción de comer, Cronenberg crea una viva pesadilla de horror orgánico. A diferencia del tradicional enfoque del horror que crea un espanto externalizado sobre el cuerpo de la víctima, el punto de vista de Cronenberg explora las peculiares miserias que pueden ser generadas desde el interior del cuerpo de las víctimas*”. Son estos los aspectos que han marcado uno de los lados de la ambivalencia con la que el director es considerado por los críticos y periodistas: por un lado, cierta repugnancia y hasta rechazo por el tono visceral de sus historias, pero por el otro, un respeto de “alta calidad” ante un cineasta que cita en sus entrevistas a Aristóteles o Descartes sin que se le mueva un pelo del flequillo... “*Cuando se me pregunta por qué hago películas de terror, inmediatamente me refiero a Aristóteles y a su teoría de la catarsis como justificación para la tragedia e incluso de la comedia. Para mí, las películas de terror son películas de confrontación, no simples diversiones y nada más, pues en las películas de horror se abordan cosas que uno no quisiera realmente afrontar, pero que de hecho se encuentran por fin, de una manera segura y como medio en sueños. Estoy hablando de vejez, muerte, separación, etc.*”.

S. T.



# Intercambio de parejas frente al mar

## Gonzalo Garda Pelayo (1979)

### Ficha técnica

**Dirección:** Gonzalo García Pelayo. **Guión y argumento:** José M.<sup>a</sup> Vaz de Soto. **Fotografía:** José Enrique Izquierdo. **Música:** Popular.

**Intérpretes:** Miguel Angel Iglesias, Rosa Ávila, Javier García Pelayo, Ágata Martín, Ana Bernal, José Grau.

### Argumento

*Como el propio García Pelayo declara en una entrevista, ya desde el título el argumento no deja lugar a dudas: “Explicaba claramente —declara García Pelayo— lo que el público iba a ver, pues llevaba lo de intercambio de parejas. Era una película clasificada S hecha con una estética hard de cámara fija e iluminación clara. Era una anti-Emmanuelle”. Efectivamente, estamos en Andalucía en los años 70. Un grupo de parejas en crisis acude a la finca de un sexólogo, al borde del mar, para practicar una curiosa terapia: el swinging. Nada más lógico que una historia así desemboque en ese “cachondeo final”.*

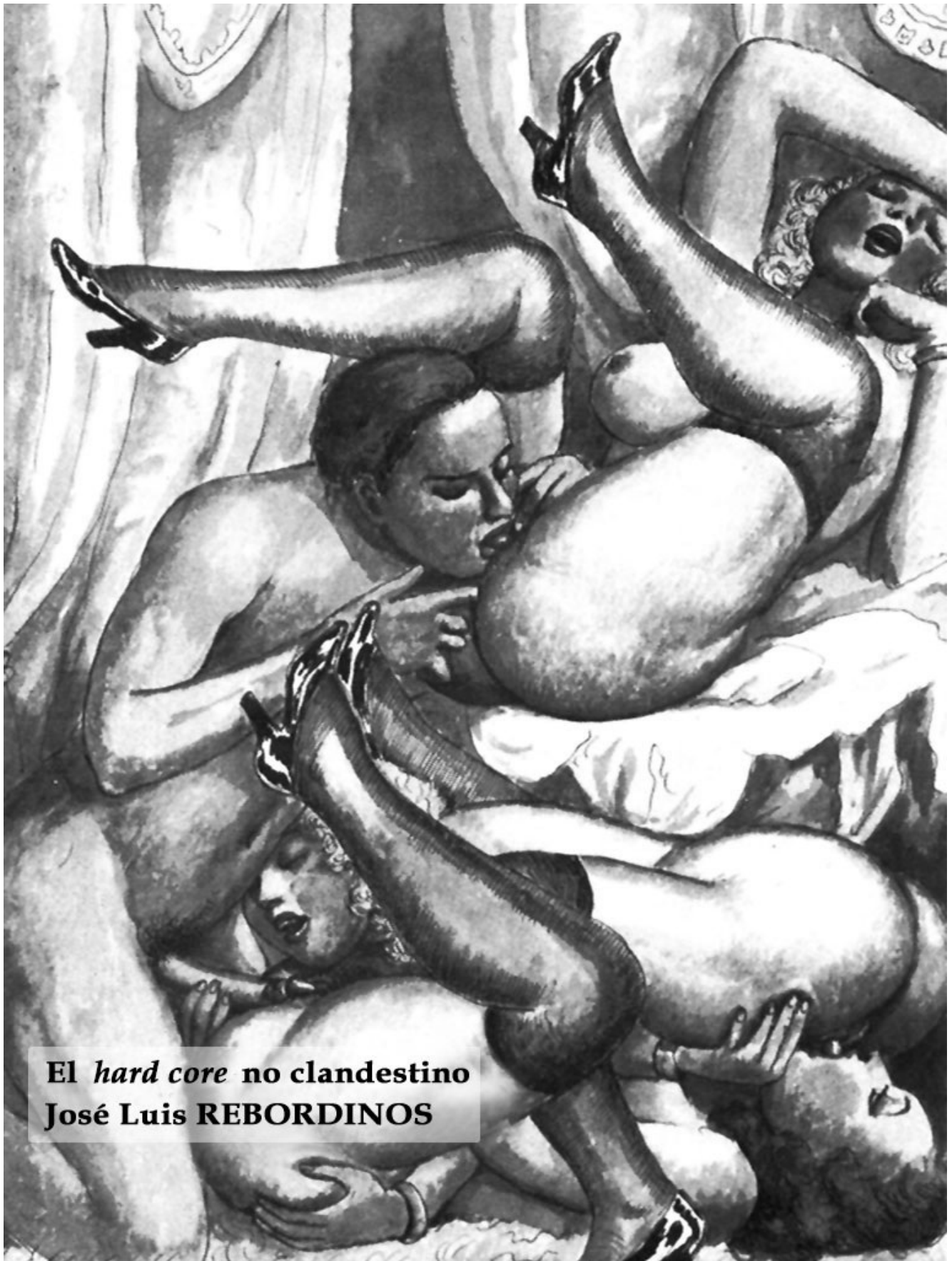
En 1976 irrumpía en el cine español un curioso realizador que, pese a los años transcurridos desde entonces y de los varios largometrajes dirigidos, no ha conseguido que su cine llegue a tener el reconocimiento que debería. Gonzalo García Pelayo se había dedicado hasta entonces a ejercer de lo que en aquellos años se llamaba *disc-jockey* (término hoy reservado a los pincha-discos de discoteca) en diversas emisoras de radio y en televisión, donde dirigió un programa con Moncho Alpuente. Desde esa primera película (**Manuela**) confirmaba lo que años después afirmaría en una entrevista: *“el motor completo de mi vida es la fuerza del deseo... Creo que en el cine el sexo tiene mucho campo para ser tratado”*. Habría que recordar que nos encontramos a muy poco tiempo de la muerte del general Franco y las trenkas forradas de panfletos comenzaban poco a poco a dejar de ser un lastre. Y así desprotegido, García Pelayo se lanzó a hacer un cine marcado por un erotismo directo y sin remilgos, invariablemente ubicado en tierras andaluzas. Si **Manuela** fue un intento fallido, pese al personaje interpretado por Charo López, de una gran fuerza erótica, su *Trilogía* andaluza posterior se convirtió en un muy serio intento de buscar la identidad de un pueblo acorralado por clichés y convertido en involuntario abanderado del nacional-folklorismo. **Vivir en Sevilla** (1978), **Intercambio de parejas frente al mar** (1979) y **Corridas de alegría** (1981) pretenden rescatar la otra Andalucía, la cotidiana, plagada de personajes desarraigados y siempre empapada de luz, olor, color, calor. Con un estilo directo y bajos presupuestos. García Pelayo crea un cine fuertemente sensual, donde, como escribía Carlos Balagué, *“el sexo es mostrado con total franqueza, sin gasas ni velos, algo a lo que no nos tienen muy acostumbrados los erotómanos en este país”*.



Aunque **Frente al mar** partía de un guión bastante estructurado, en comparación con sus otras películas, no deja hoy de resentirse de su tendencia a la improvisación y de la utilización del sonido directo (influencias del *cinéma-verité* francés y de cineastas como Jean-Luc Godard), reverso de la frescura que destila y que explica el propio García Pelayo: *“Prefiero el actor que el personaje que está interpretando. Eso creo que da vida... Por ejemplo, el cachondeo final que se arma en Frente al mar no es reproducible. Yo suelo dejar la cámara rodando cuando el actor cree que ha terminado. Luego, el montaje decide. Naturalmente, con este sistema se encuentran cosas”*. La película se exhibió con la etiqueta S, lo que hizo que un determinado sector de la crítica no se molestase siquiera en tenerla en cuenta, y en general esto resultase un lastre a la hora de reconocer sus méritos.

J. A.





**El *hard core* no clandestino**  
**José Luis REBORDINOS**

# 1.- La prehistoria del cine pornográfico no clandestino

Se podría considerar 1959 un año clave en la larga marcha por conquistar el derecho a la representación del desnudo en la pantalla. Si ya en 1958 Louis Malle, en su película **Los amantes** (**Les amants**, 1958), mostró en un primer plano del rostro de Jeanne Moreau el placer sexual, al año siguiente Russ Meyer, con **The immoral Mr. Teas** (1959), iba a crear un nuevo subgénero, el *nudie*, que se convertiría en el punto de arranque que años más tarde llevaría a la consolidación del porno blando (*soft core*).

El *nudie* aportaba, frente a las películas naturistas norteamericanas y sus variantes europeas sobre educación sexual, la presentación del desnudo sin necesidad de excusas o de coartadas racionalistas. Se caracterizaba por sus historias delirantes y excesivas, por situaciones y personajes absurdos, así como por la abundante sucesión de desnudos femeninos.

Pero el espectador pedía más. La ausencia de cualquier imagen del acto sexual resultaba frustrante. Al decaer el impacto inicial de estas películas, se trataron de revitalizar, añadiéndoles grandes dosis de violencia y sadismo.

El productor Dave Friedman, que venía de los circuitos clandestinos, fue el responsable de una exitosa y famosa trilogía sangrienta. La primera película de la misma **Blood Feast** (1963), mostraba con todo tipo de detalles un sangriento ritual de los tiempos de los Faraones egipcios. La segunda. **Two Thousand Maniacs** (1964), era también un verdadero inventario de atrocidades cometidas por los habitantes de un pueblo sureño, que reaparece cada cien años para vengarse de la muerte de sus antepasados a manos de los *yanquis*. La trilogía se cerró con **Color Me Blood Red** (1964), que cuenta la historia de un asesino pintor que utiliza la sangre de sus víctimas para realizar sus cuadros.

Russ Meyer, que seguía fustigando y divirtiendo a la sociedad norteamericana, añadió también a sus películas elementos sádicos. Entre sus *nudies* violentos o *roughies* destacan **Lorna, Too Much for One Man** (1964) y **Motor Psycho** (1965). En la primera, Meyer cuenta la historia de Lorna, una mujer casada insatisfecha con su matrimonio, que consigue su primer orgasmo cuando es violada por un preso que se ha fugado de la cárcel. En la segunda, muestra las andanzas de un pandilla de “*Angeles del Infierno*”, entre las que se incluyen asesinatos, violaciones y todo tipo de acciones crueles y violentas.



*Lorna: demasiado para un solo hombre.*

En 1964, cuando estas películas no conseguían ya arrastrar grandes masas de espectadores a las salas, el mercado norteamericano se surtía de films importados de Europa, sobre todo de Francia y de los países escandinavos. Tras el escándalo que supuso la proyección de **Los amantes**, de Louis Malle, en Ohio —donde la copia fue secuestrada por inmoralidad—, el panorama de la distribución de este tipo de cine cambió radicalmente. Se crearon nuevas productoras independientes y se multiplicaron las salas dedicadas a la exhibición de “*blue movies*”. Con los nuevos aires de permisividad estaba a punto de nacer el *soft core*, que muestra ya actos sexuales simulados.

Entre los primeros films *soft core* se podrían destacar **The Orgy at Lil's Place** (1964), de J. Nehemiah, y los rodados por Radley Metzger, que a través de la “Audubon Films” se dedicaba a importar películas extranjeras, a algunas de las cuales añadía insertos de carácter sexual. En 1964, Metzger viajó a Europa, donde rodó varias películas con diversa suerte comercial. Dos de sus más importantes productos fueron **Thérèse and Isabelle** (1968), donde cuenta el amor que surge entre dos colegialas, y **The Lickerish Quartet** (1970), tal vez su obra más personal antes de pasarse al *hard core*.

David Friedman también escribió y produjo películas *soft*, como **Starlet**, de

Richard Kanter, ambientada en el Hollywood cinematográfico, o **The Erotic Adventures of Zorro**.

Las alrededor de mil películas *soft* que se exhibieron durante este período de la década de los sesenta, cumplían básicamente el requisito de incluir tres tipos de escenas que las definían y englobaban dentro de este subgénero: relaciones heterosexuales simuladas, masturbaciones femeninas y escenas de amor sáfico.

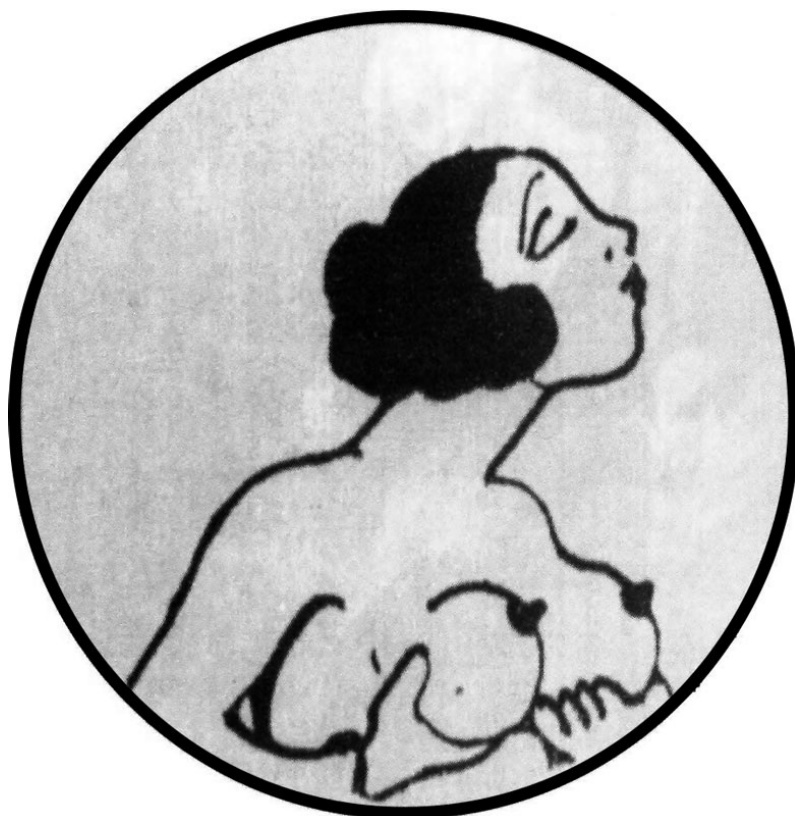
Sin embargo, el *soft core* no era otra cosa que un paso más hacia la irrupción no clandestina del *hard core* en las pantallas. El Mayo del 68 hacía tambalear la moral restrictiva existente en Europa, la televisión reemplazaba al cine en el control ideológico de las masas (vide “*La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*”, de Román Gubern; 1989, pág. 6) y San Francisco y Copenhague se iban a convertir en los dos centros desde los que se irradiarían nuevos aires de permisividad al resto de Norteamérica y Europa.

En 1968 se legalizaba la pornografía en Dinamarca y al año siguiente se realizaba en Copenhague el *Sex-69*, un gran mercado pornográfico donde se exhibían y vendían publicaciones y films *hard*.

Por otra parte, en San Francisco, en 1969, más de veinticinco salas independientes proyectaban cortometrajes pornográficos, contraviniendo las leyes del momento sobre exhibición cinematográfica. Dos de las más famosas eran propiedad de futuros realizadores de *hard*: el *O’Farrel Theater*, de los hermanos Mitchell, y la *Screening Room*, de Alex de Renzy.

## 2.- “History of the Blue Movie”

Precisamente va a ser Alex de Renzy, junto a Bill Osco, uno de los autores del probablemente primer hito del *hard*, **History of the Blue Movie** (1970) que, con la coartada cultural e histórica como excusa, consiguió colocarse en el mercado comercial. Incluía una antología de cortometrajes clandestinos que iban desde 1915 hasta 1970, así como algunos trabajos del propio Renzy.



*Buried Treasure: un verdadero “tesoro” del cine de animación.*

El montaje definitivo de **History of the Blue Movie** comprendía los siguientes cortometrajes:

- Dos clásicos de 1914-15: **A Free Ride** y **On the Beach**.
- Una auténtica joya de los dibujos animados. **Buried Treasure** (1924-1933?), cuya animación se atribuye a Walter Lantz y la realización a Gregory LaCava.
- Una selección de extractos de films de *striptease*: **Keyhole Silhouettes** (1930), **Hula Tease** (1940) y **Smart Aleck** (1951).
- El corto anticlerical **The Nun’s Story** (1940).
- Tres cortos filmados por el propio Renzy para su sala de exhibición: **The Masseuse**, parodia de los salones de masaje de San Francisco; una entrevista con una joven que se masturba ante la cámara, y las aventuras de una pareja de *hippies* que son reclutados como actores de películas porno.



### **Ficha técnica**

**History of the Blue Movie**, 1970. **Directores:** Alex de Renzy y Bill Osco. Comprende los siguientes cortos: **A Free Ride** y **On the Beach** (1914-15); **The Buried Treasure** (1924-1933?); **Keyhole Silhouettes** (años 30); **Hula Tease** (años 40); **The Nun's Story** (años 40); **Smart Aleck** (1951); **La masajista** y otros dos cortometrajes realizados por Alex de Renzy (finales de los 60).

### **Argumento**

*Recopilación de cortometrajes pornográficos realizados entre 1914 y 1970.*

### 3.- Dos felaciones ejemplares: “Mona” y “Garganta profunda”

Va a ser también en 1970 cuando Bill Osco realice el primer largometraje *hard*, en el que puede encontrarse ya una clara —aunque incipiente— estructura dramática: **Mona: the Virgin Nymph**. Este film, que se rodó en tres días y costó 7000 dólares, recaudó más de dos millones de dólares. Cuenta la historia de una joven que, iniciada por su padre en la felación cuando todavía era una niña, consigue así llegar virgen al matrimonio. Curioso y reaccionario argumento para una película que mostró la primera eyaculación en la pantalla.



El siguiente hito importante en el *hard core* fue **Garganta profunda (Deep Throat, 1972)**, realizada por el entonces todavía desconocido cineasta de Miami Gerard Damiano, que firmó sus primeras películas con el seudónimo de Jerry Gerard. La película se rodó en seis días con 24 000 dólares, que era el presupuesto normal de un film independiente. **Garganta profunda**, que incluye abundantes felaciones, cuenta la historia de una mujer, Linda (Linda Lovelace), que frustrada sexualmente al no conseguir alcanzar el orgasmo, descubre que tiene el clítoris en la garganta.

Sobre la felación, Linda Lovelace, en su libro “*Dentro de Linda Lovelace*” (“*Inside Linda Lovelace*”, Pinnacle Books, Inc., 1973 - Cupsa Editorial, Madrid, 1977), escribe: “*La única manera de llegar a una penetración completa era ponerme de modo que mi boca y mi garganta estuvieran sobre el mismo eje (del pene), justo como hacen los faquires*”. El placer sexual queda circunscrito al terreno de la técnica o de la gimnasia física. A pesar de poder definirse como “documental fisiológico”, el filme *hard* se convierte en el reino de la abstracción, al ser privados sus personajes de auténticas características psicológicas y al desaparecer totalmente de las situaciones mostradas (raramente narradas) los matices que podrían asimilarlas al mundo de lo real.

Este film, sobre el que comparto con el realizador español Jesús Franco la opinión de que es “*una chorrada divertida pero muy mala*”, fue presentado en el *New World Theater* de Nueva York y produjo la primera semana de exhibición casi el doble de

beneficios de lo que había costado. A pesar de los problemas con la censura, se exhibió en 70 ciudades americanas y recaudó en once meses cinco millones de dólares. **Garganta profunda** supuso también la aparición de la primera estrella del cine porno, Linda Lovelace, que fue calificada como “*la Greta Garbo del hard core*”.

#### Ficha técnica

**Deep Throat**, 1972. **Director:** Jerry Gerard (Gerard Damiano). **Producción:** Lone Perry. **Fotografía:** Harry Flecks. **Asistente de cámara:** Ned Reems.  
**Intérpretes:** Linda Lovelace, Harry Reems, Dolly Sharp, Bill Harrison, William Love.

#### Argumento

*Linda es una joven a la que le gusta disfrutar del sexo, pero, a pesar de sus numerosos intentos, no consigue alcanzar el orgasmo. Un psiquiatra demente descubre el motivo: su clítoris está emplazado en el fondo de su garganta.*

Al director Gerard Damiano se deben también dos de los films más importantes del “porno duro”: **El demonio en Miss Jones (The Devil in Miss Jones, 1973)** e **Historia de Joanna (The History of Joanna, 1975)**.

**El demonio en Miss Jones** cuenta la historia de una solterona, Justine Jones (Damiano toma prestado de Sade el nombre de la protagonista) que, habiéndose conservado virgen toda la vida, su obsesivo celibato la conducirá al suicidio. Echa así a perder “*toda una vida de virtud*”, al morir en pecado mortal, siendo condenada por ello a pasar el resto de la eternidad en el infierno. La publicidad del film ya lo advertía: “*Si debes ir al infierno..., ¡que sea por una buena razón!*”. Pero el diablo concede a Justine un tiempo durante el cual podrá conocer el placer al que renunció durante su vida: la fornicación. Además, contará para su aprendizaje con un maestro de excepción, encarnado por Harry Reems.



Georgina Spelvin ante su maestro Harry Reems (*The Devil in Miss Jones*, de Gerard Damiano).

Esta película, considerada por muchos como el mejor *hard core* de todos los tiempos, tampoco ha envejecido demasiado bien. A pesar de la original utilización de la música (como la banda sonora de **Erase una vez en el Oeste**, de Ennio Morricone), la sólida y creíble interpretación de Georgina Spelvin o el curioso matiz existencialista presente en el film (sorprendente final en el que Damiano muestra un infierno situado dentro de cada uno: el individuo impotente ante sus deseos frustrados), el aburrimiento se apodera en más de una ocasión de la pantalla, por acumulación reiterativa de cuerpos “fragmentados y ausencia de elipsis significativas” (fenómeno común a la mayoría de los films *hard core*).

El otro film importante de Damiano, **Historia de Joanna**, es una versión muy libre del clásico de la literatura pornográfica “*Historia de O*” (“*Histoire d’O*”, 1954), de Pauline Réage, conocido sobre todo por la sensual danza que interpreta en el mismo Terri Hall, que fue anteriormente bailarina de la Stuttgart Ballet Company.



Dos fotogramas (arriba y abajo) de *The History of Joanna*, otra de las más importantes películas de Gerard Damiano.



## 4.- Al otro lado de la puerta

**Realizado el mismo año que** Garganta profunda. **Tras la puerta verde** (**Behind the Green Door**, 1972) es uno de los films *hard core* que goza de un mayor prestigio. Los hermanos Jim y Artie Mitchell, directores del mismo, ya habían hecho con anterioridad otras 236 películas que exhibían y distribuían utilizando el *O'Farrell Theater* de San Francisco.

Existen dos versiones distintas sobre el origen de la historia en la que se basa la película. En *“El erotismo en el cine”* (Ediciones Amaika, S. A., Barcelona, 1983. Tomo 4, pág. 259) se afirma que **Tras la puerta verde** es *“una adaptación libre de un relato anónimo que había circulado mecanografiado y clandestinamente por dormitorios de universidades y cuarteles”*. Por el contrario, Gerard Lenne, en *“El sexo en la pantalla”* (*“Le sexe à l'écran”*, Henry Veirier. Paris, 1978) dice que *“está inspirada muy vagamente en un clásico de la literatura americana”*.

Los hermanos Mitchell, que igual que Damiano habían surgido del movimiento *underground* americano, van a transgredir en este film muchos de los lugares comunes del *hard core*. En él, un camionero cuenta en un bar de carretera, mientras descansa, cómo tuvo la oportunidad de conocer la historia de una mujer que, raptada contra su voluntad, fue obligada a participar en un extraño club privado, *“tras una puerta verde”*, en una orgía ritualizada y fantasmagórica. Es precisamente esta historia, que es como en otras muchas películas del género la de una iniciación, la que se nos presenta, sin que exista una narración lineal o una sucesión lógica de acontecimientos.

Una inteligente elección de temas musicales de *rock* y *country*, así como la utilización de cámara lenta y virados en color, dan al film un aspecto extraño, como si durante su visión se asistiera a la representación de diversos cuadros oníricos, de gran fuerza y belleza. *“Tras pasar la puerta verde”*, la protagonista es preparada para el ritual por otras mujeres que, a modo de sacerdotisas, la desnudan y acarician. Los hermanos Mitchell crucifican en la pantalla el cuerpo de Marilyn Chambers, brazos abiertos y extendidos a ambos lados (blanco sobre un fondo oscuro). En otro momento, la eyaculación, cumbre de la imaginería pornográfica, se repite hasta diez veces en un bello encuadre. Marilyn Chambers, a la izquierda del mismo, recibe en la boca a cámara lenta y con distintos virados el semen de una polla enhiesta y palpitante, a la derecha del encuadre. La polla, sin embargo, sigue siendo el punto de referencia central de un género que, excepto en contadas y ejemplares ocasiones, ha sido concebido en función de un público que se supone mayoritariamente masculino.



Marilyn Chambers (*“impura en un 99”44%”*)

*“crucificada” por Jim y Artie Mitchell en **Tras la puerta verde.***

**Tras la puerta verde** supuso también el salto a la fama de una escultural y rubia modelo de 22 años, Marilyn Chambers, que anunciaba en la televisión el jabón “Ivory Snow” con el *slogan* “Pura en un 99,44%”. Los hermanos Mitchell, en cuyo film Marilyn Chambers no decía una sola palabra, no desaprovecharon este jugoso reclamo publicitario y lo transformaron en “*Impura en un 99,44%*”.

#### **Ficha técnica**

**Behind the Green Door**, 1972. **Dirección, Guión y Producción:** James y Artie Mitchell. **Música:** Daniel LeBlanc.

**Intérpretes:** Marilyn Chambers, George S. McDonald, Johnnie Keyes, Lisa Grant, Jack Levine, Toad Attell, Ben Davidson.

#### **Argumento**

*Un camionero cuenta en un bar de carretera la historia de una mujer que, tras ser secuestrada, es conducida a un extraño club privado en, donde, “tras pasar una puerta verde”, es obligada a participar en una orgía sexual.*

## 5.- “Las tardes privadas de Pamela Mann”

### Ficha técnica

**The Private Afternoons of Pamela Mann**, 1974. **Director:** Henry Paris (Radley Metzger). **Producción:** L. Sultana. **Guión:** Jake Barnes. **Fotografía:** Marcel Hall. **Música:** Robert Rochester. **Intérpretes:** Barbara Bourdon, Sonny Landham, Darby Lloyd Rains, Marc Stevens, Georgina Spelvin.

### Argumento

Un detective privado, especializado en casos de adulterio, es contratado por un hombre que sospecha que su esposa, Pamela Mann, le engaña.

Radley Metzger, que había logrado cierto reconocimiento en el *soft*, se acabó pasando también al campo del *hard core*. En 1974, bajo el seudónimo de Henry Paris, realizó **Las tardes privadas de Pamela Mann** (**The Private Afternoons of Pamela Mann**, 1974). Película urbana por definición, heredera del *underground*, la cámara se pasea en ella por calles anónimas y recorre fachadas de casas y rascacielos. La historia de un detective que trabaja en casos de adulterio, contratado por un marido celoso, encierra una reflexión sobre la mirada, en un film en el que las pantallas de cine o video de los protagonistas reproducen la realidad, de la misma forma que la película lo hace ante los ojos de los *espectadores-voyeurs*.

Metzger establece tres líneas narrativas bien diferenciadas: los encuentros entre el detective y el marido, personajes que resultan ridículos en su explícita esterilidad: los intermedios en clave de humor entre la secretaria del marido y un compañero de trabajo y, por último, las relaciones que establece Pamela Mann, mujer insatisfecha, a la búsqueda no sólo del placer sino también de su identidad y libertad.

Y es precisamente este personaje el que Metzger trata con más respeto y cariño. En una escena que resulta insólita dentro del género, Pamela y una amiga suya se confiesan la angustia que las oprime. Se sienten mujeres prisioneras en un mundo de hombres y tienen miedo de sus leyes y de sus policías. Pero, sobre todo, tienen miedo de la soledad. Después, mientras hacen el amor, suena una música melancólica y Metzger nos ofrece un plano de sus piernas entrelazadas y una de las más tristes escenas que he podido ver en un *hard core*.





*Las tardes privadas de Pamela Mann: un hard core “diferente”.*

## 6.- El *hard core* homosexual

### Ficha técnica

**El Paso. Wrecking Corp. Director:** Joe Gage. **Fotografía:** Nick Elliot. **Música:** Al Steinman.

**Intérpretes:** Richard Locke, Fred Malsted, Georgina Spelvin, Steve King, Aaron Taylor, Robert Snowden, Ken Braun, Guillermo Ricardo, Joe Davis.

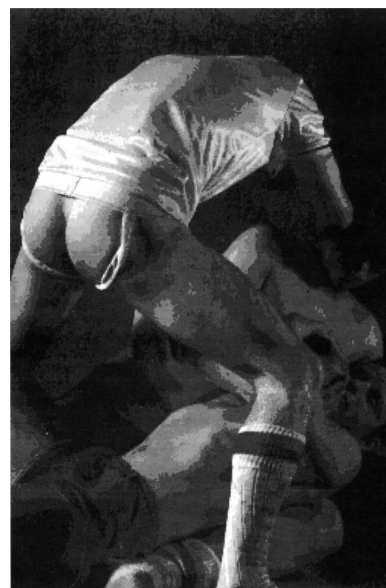
### Argumento

Dos camioneros aburridos viajan hacia El Paso. Este itinerario se verá salpicado de diversos encuentros en los que se da un repaso a algunas de las escenas más típicas de los films *hard gay*. Al final del viaje, su visión de las cosas se habrá visto alterada.

A la legalización del porno duro le siguió su arrinconamiento en salas especiales, denominadas “salas X”. En el caso del *hard core* homosexual, así como en el de otras perversiones sexuales teóricamente minoritarias (sado-masquismo, necrofilia, paidofilia, zoofilia, etc.), la función de control ejercida por el Estado y la Industria fue aún más lejos, creando verdaderos *ghettos* dentro del *ghetto*: la exhibición del porno duro homosexual quedaba circunscrita a salas especiales de carácter no público, *sex-shops* y clubs privados.

El *film gay*, definido por Gerard Lenne como “verdadero Estado en el Estado del *hard core*”, es un subgénero con sus propias formas y modos de producción, realización y exhibición. De hecho, raras veces mantiene relaciones con el *hard core* heterosexual, y las distintas compañías que se mueven dentro del mismo están dedicadas únicamente a la producción de películas de este tipo. Una de las más famosas es la *Eland in hand film*, de Nueva York, que ha producido y distribuido films de algunas de las más importantes firmas del *hard core* homosexual: Peter de Rome, Tom de Simone y Jack Deveau. Es raro encontrar, entre las distintas películas de este subgénero que se pueden visionar, títulos míticos, famosos por haberlo marcado o transformado en sus principios o fundamentos básicos. Dos cintas importantes a destacar serían **Historias de hombres (Good Hot Stuff)**, recopilación de extractos de algunos de los mejores films *hard* homosexuales, y **El Paso (El Paso, Wrecking Corp.)**, de Joe Gage.

Esta última película, verdadera *road movie*, es un curioso exponente del porno duro surgido al amparo de los movimientos *underground* americanos. El viaje de dos camioneros aburridos desde Kansas City a El Paso sirve como excusa para mostrar diversas escenas de marcado carácter sexual: masturbaciones compartidas, “lluvia



Fotograma de un film *hard core* homosexual anónimo.

dorada”, sexo practicado en plena naturaleza, sexo anónimo en los WC, sexo en grupo, etc. Entre los actores que intervienen en el film podemos destacar la presencia de Georgina Spelvin, una de las actrices míticas del *hard core* heterosexual, y la de Richard Locke, que junto a Jack Wranglers, Rock Donovan y Grant Gordon, es uno de los más importantes actores del *hard core* homosexual actual.

## 7.- “Contra la falsa permisividad del Estado”

Ficha técnica

**El Paso. Wrecking Corp. Director:** Joe Gage. **Fotografía:** Nick Elliot. **Música:** Al Stcinman.

**Intérpretes:** Richard Locke, Fred Halsted, Georgina Spelvin, Steve King, Aaron Taylor, Roben Snowden, Ken Braun, Guillermo Ricardo, Joe Davis.

### Argumento

*Dos camioneros aburridos viajan hacia El Paso. Este itinerario se verá salpicado de diversos encuentros en los que se da un repaso a algunas de las escenas más típicas de los films hard gay. Al final del viaje, su visión de las cosas se habrá visto alterada.*

La batalla por la legalización del cine pornográfico la ganaron aparentemente las fuerzas más progresistas de la sociedad en los años setenta. Como curiosos y sospechosos aliados, tuvieron de su parte a las grandes industrias de la producción y exhibición cinematográfica; y enfrente, paradójicamente, se alinearon los grupos más reaccionarios con amplios sectores del movimiento feminista. Un género cinematográfico nacido con voluntad subversiva y transformadora de una sociedad intolerante y represiva, iba a ser fagocitado una vez más, como tantas otras manifestaciones del pensamiento, sentir y actuar humanos, por las leyes de la oferta y la demanda y asimilado por un Estado que encontraba, en su falsa permisividad, la mejor arma para controlar y encauzar en su provecho la fuerza de una mezcla realmente explosiva: la que surge del sexo y del arte del cinematógrafo.

Nadie puede negar al cine pornográfico su carácter de vanguardia a la hora de ampliar el campo de las posibilidades de expresión sexual. Cuando en los años setenta emergía en una sociedad rota, que ponía en entredicho sus propios valores morales, el *hard core* no era sólo un hacinamiento de cuerpos fragmentados carente de toda posibilidad metafórica: era también una patada en la cara de los estamentos más reaccionarios de la sociedad y una leve esperanza en un futuro más tolerante y más humano.

Hoy en día, contemplando la mayoría de las cintas *hard* con que la industria ha inundado el mercado de la pornografía, es difícil entender en su justa perspectiva el significado y valor que tuvieron las primeras películas de porno duro no clandestinas. Sin embargo, relegado hoy el cine pornográfico a las salas X, fruto de una tolerancia limitada, una de las batallas que queda pendiente es la de la incorporación al cine “normal”, con toda naturalidad y sin ningún tipo de censuras —morales o económicas—, de los insertos *hard* que los realizadores deseen incluir en sus películas. En palabras de Pier Paolo Pasolini: “*La única tolerancia tolerable es aquella que no tiene límites: si se plantea un límite cualquiera a la tolerancia, ésta, fatalmente, no constituye otra cosa que una forma enmascarada de represión, es decir, sustancialmente, una represión más total (...). Los artistas tienen que producir —*

*los críticos que defender, y todos los demócratas que apoyar con una lucha decisiva llevada en la base— obras extremistas deliberadamente inaceptables incluso para las más amplias miras del nuevo poder, desenmascarando así los fines puramente económicos que preveen una liberalización del sexo, pero dentro de límites rigurosos, como, por ejemplo, la libertad de la pareja, no como creadora de progenitura, sino como consumidora”.*

Películas como **Saló, o Los 120 días de Sodoma** (**Saló, o Le 120 giornate di Sodoma**, 1976), de Pier Paolo Pasolini, **El imperio de los sentidos** (**Ai No Corrida**, 1976), de Nagisa Oshima. **Una llama en mi corazón** (**Une flamme dans mon cœur**, 1987), de Alain Tanner, o **No amarás** (**Krotki film o Milosczi**, 1987), de Krzystof Kieslowski, resultan claros ejemplos de un cine que se resiste a ser anulado por los mecanismos del mercado y que sigue enarbolando con energía la bandera de la subversión.



*Miryam Mézières, protagonista de **Una flame dans mon cœur**, una de las más maravillosas películas del cine reciente, firmada por Alain Tanner.*

# BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES ICONOGRÁFICAS

## LIBROS

- GUBERN, Román: *La mirada pornográfica y otras perversiones ópticas*. Ed. Akal, 1988. GUBERN, Román: *Historia del cine*. Ed. Numen, 1989.
- COMA, Javier / GUBERN, Román: *Los cómics en Hollywood*. Plaza & Janés, 1988.
- ESPELT, Ramón *et. al.*: *Mirada al món de Bigas Luna*. Ed. Laertes, 1989.
- GUERIF, François: *El cine negro americano*. Ed. Alcor, 1988.
- COMPANY, J. M. *et al.*: *Los años que conmovieron al cinema: Las rupturas del 68*. Ed. Textos - 2 Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *F. W. Murnau*. Filmoteca Nacional de España, 1966.
- LLINAS, Francisco: *Directores de fotografía del cine español*. Filmoteca Española, 1989.
- HEREDERO, Carlos F.: *Pedro Beltrán, la humanidad del esperpento*. Editora Regional de Murcia, 1988.
- LENNE, Gerard: *Le sexe à l'écran*. Ed. Henry Veyrier, Paris, 1978.
- LENNE, Gerard: *Le sexe à l'écran dans les années 80*. Ed. Henry Veyrier, Paris, 1989.
- FERRERO, Carlo Scipione: *Eros. An Erotic Journey Through the Senses*. Crescent Books, New York, 1988.
- DI LAURO, Al / RABKIN, Gerard: *Dirty Movies. An Illustrated History of the Stag Film: 1915-1970*. Chelsea House, New York, 1976.
- ARATOW, Paul: *100 Years of Erotica*. Bell Publishing Company, New York, 1981.
- KOBAL, John: *Hollywood: the Years of Innocence*. Abbeville Press, New York, 1985.

## ENCICLOPEDIAS

- El erotismo en el cine*. Ed. Amaika, S. A., 1983.
- Historia Universal del Cine*. Planeta, 1982.
- Cine y Música*. Salvat, 1988.
- El Cine*. Salvat, 1978.
- Gran Historia Ilustrada del Cine*. SARPE, 1984.

## CATÁLOGOS Y REVISTAS

XVII<sup>e</sup> Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges, 1984.  
XVII<sup>e</sup> Semana Internacional de Cine de Autor de Málaga, 1989.  
*Dirigido por...* Revista de Cine. N.ºs: 68, 99 y 100.  
*Contracampo*. Revista de Cine. N.º 38.  
*Mad Movies*. Ciné Fantastique. N.º 26.

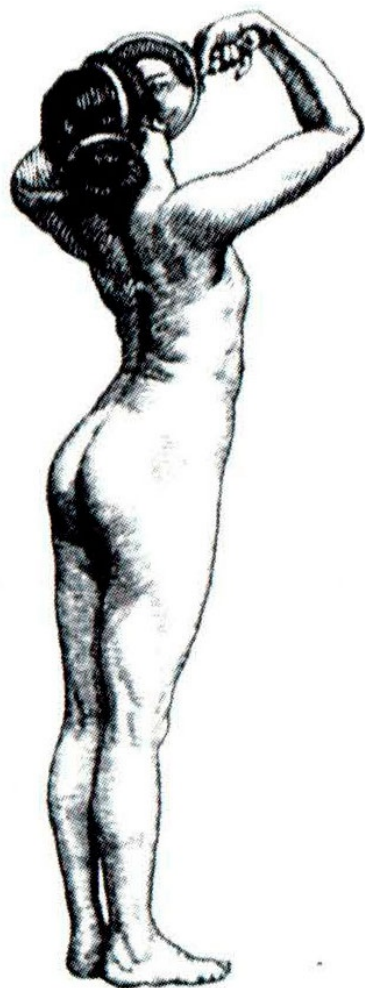
## CÓMICS

CREPAX, Guido: *Historia de O*. Ed. Lumen, 1981.  
CREPAX, Guido: *Valentina en la estufa*. Ed. Lumen, 1982.  
AUTORES ANÓNIMOS: *Dirty Comics-III. Comics porno-satíricos de los años 30*. Ed. La Cúpula, 1984.  
VARIOS AUTORES: *Obsesión*, N.ºs: 2 y 5. Ed. Bésame Mucho, 1986-1988.





## AGRADECIMIENTOS



La presente revista hace referencia al ciclo de proyecciones cinematográficas a celebrar en el Teatro Principal de San Sebastián durante el primer trimestre de 1990. Dicho ciclo no hubiera sido posible sin la colaboración de:

Román Gubern

Bigas Luna

Pep Cuixart

Filmoteca Española

I. C. A. A. Ministerio de Cultura

Museo de Arte Moderno de Nueva York

Impala, S. A.

Terenci Moix

Embajada de Francia en España

Instituto Alemán de Madrid



**NOSFERATU. Director:** Miguel Sagüés. **Coordinador:** Manu Narváez. **Equipo de redacción:** Jesús Angulo, José Aparicio, Román Gubern, Carlos Muñoz, Txema Muñoz, Pello Murgiondo, Xavier Puig, José Luis Rebordinos, Yolanda Ruiz de Larramendi, Sara Torres.

# Notas

[1] Únicamente las secuencias rodadas en el café “*L’Eden*” fueron escritas previamente a su filmación. <<

[2] A señalar la secuencia en que los estudiantes improvisan una orquesta utilizando objetos cotidianos como instrumentos musicales, transgrediendo así el valor social del objeto, tanto en sus funciones como en su significado, a la par que plantea un debate sobre nuestro concepto de música. <<

[3] A remarcar por su gran plasticidad cromática, además de su clara referencia mítico-sexual, la hermosa secuencia del baile nocturno en la playa africana. <<

[4] La profusa utilización de cierta simbología surrealista a fin de denotar y/o significar a “*lo Otro*”, es notoria a lo largo del film: asociación Amor (escenas sexuales), Muerte (sangre, virados en rojo), la inserción de planos en los que aparecen objetos indefectiblemente fálicos y amenazantes (cañerías, árboles), cuando no puntiagudos y/o cortantes (cuchillos, cristales rotos). Asimismo, todas estas inserciones se nos muestran arrojadas en una densa atmósfera onírica (= surreal). <<