

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Y la luz se hizo sexo

Autor/es:  
Gubern, Roman

Citar como:  
Gubern, R. (1990). Y la luz se hizo sexo. Nosferatu. Revista de cine. (2):4-23.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40742>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



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



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 veía 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 abstienen 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 pelucitas, 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 gigantes, 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 pomoteca 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 sí: 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 brillantinado, 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 Marañoñ 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 Caído* (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.

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 atavio 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.

Clara Bow, la chica "It".



Greta Garbo, una mujer por encima de las modas.



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 Kyrou 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 **Tabu** (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 realizar 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 **Virgenes 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, prelujiando 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.

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 galería 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)**.



Jean Harlow, "la rubia platino" por excelencia.

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 zooerastia gigantesca de **King Kong (1933)**, simio hipersexuado que tendría muchos descendientes en la 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 suculento 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 Alaría (**Diferente**), Pasolini (**Teorema**), Derek Jarman (**Sebastiane**, hablada en latín) y Fassbinder (**La ley del más fuerte, Querele**).

• • •



*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 cinico 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 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.



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



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

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 de Texas el mito de Caín y Abel, pues el buen hermano Abel (Joseph Cotten) era el hermano asexuado, 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 *strip-tease* 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 despeque 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 Madre Italia.

• • •



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

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.



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 cow-boy Will Rogers, de quien se dice que practicaba agujeros en su camerino para espiarla), Cecil Aubry, Leslie Caron, Etchika Choeau, Françoise Arnoul y Dany Carrel, con sus expresiones aniñadas 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.

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.



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

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.



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

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 cama de una prostituta. Emma (Yvonne Fourneau), 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 premonitrice 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.



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

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 **Victor 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 comic de aventuras africanas, su bella protagonista (Tanya Roberts) lució su desnudo integral en un 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 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 y una mesa de cocina..., "una escena de verdadera antología" (*El cartero siempre llama dos veces*, de Bob 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 abrigantado 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 abortivo en su trabajo. Cuatro hombres construyen un garage 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 pespicacia 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 Decamerón (Il Decameron, 1971)**, según el texto de Boccaccio, **Los cuentos de Canterbury (I racconti di 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 Salò en **Salò o los 120 giornate di Sodoma (1975)**, film-límite en el que ni faltó el sadismo ni la coprofagia.

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 ex-boxeador 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 rompe las reglas del juego y confiesa 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 sople al corazón (Le souffle au coeur, 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 afaná 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.



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.

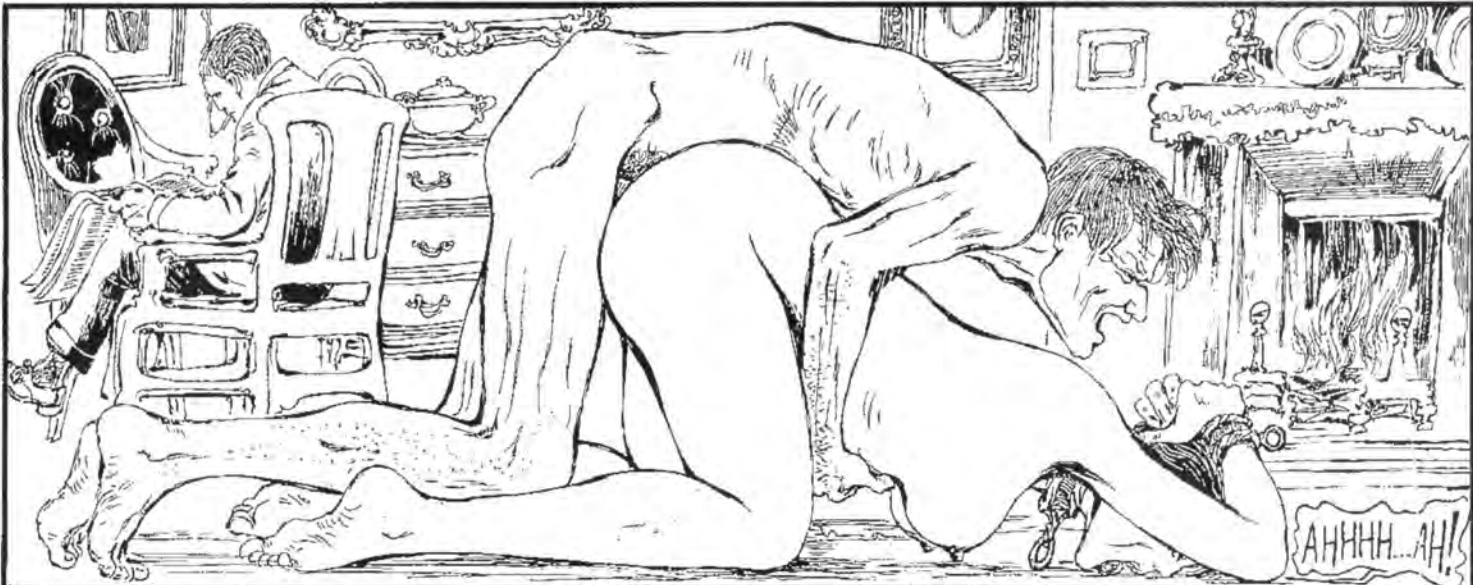
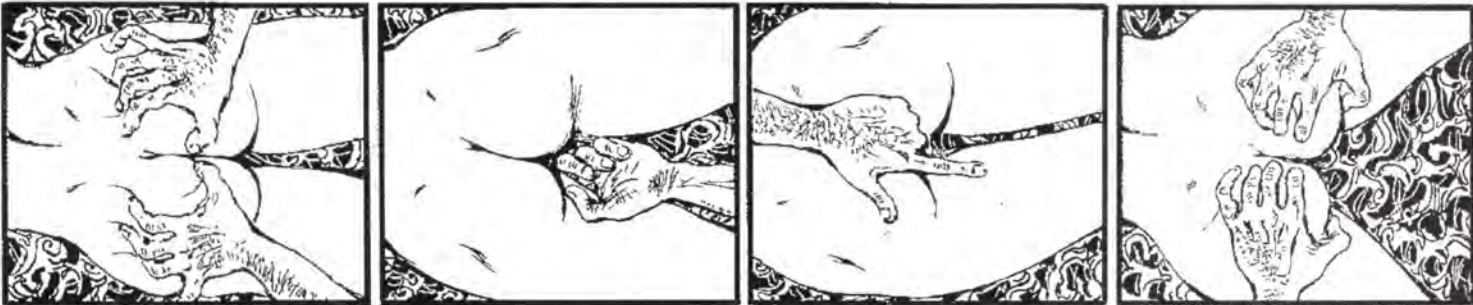
Después, Tinto Brass se valió de la cuarentona Stefania Sandrelli para iniciar con **La llave** (*La chiave*, 1983) una nueva orientación en el cine erótico italiano. La cinta se inspiró en la novela del japonés Junichiro Tanizaki y situó en la Italia fascista la pasión desmesurada de un viejo aristócrata 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 coeur*, 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 sadomasoquismo, 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 Huppert.

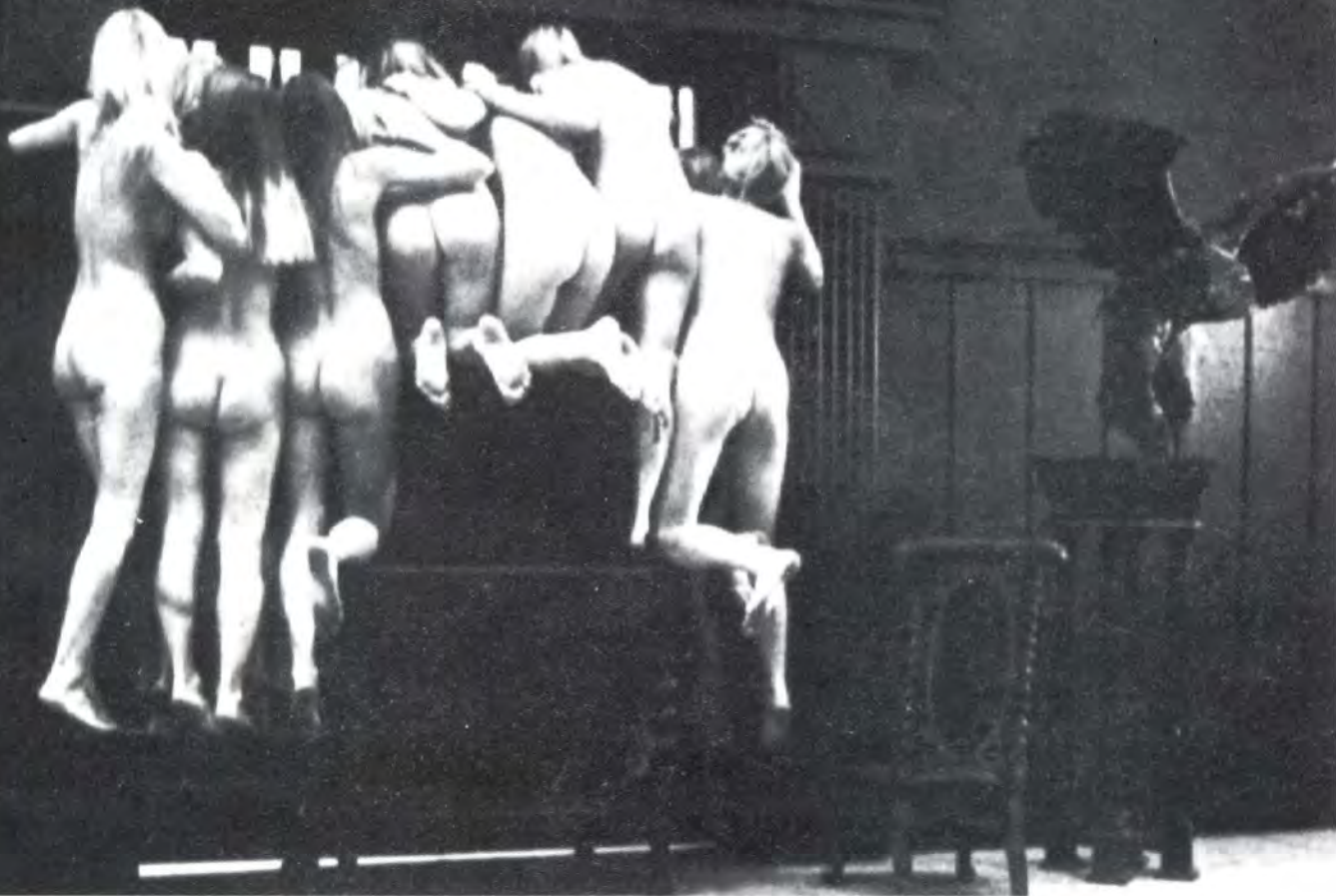


Otro de los escándalos sexuales  
de los 70: **El imperio de los  
sentidos**, de Nagisa Oshima.

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).



AHHHH...AH!



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

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 atmósfera 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 Ripplloh, acerca de la búsqueda de la aventura y de los escauceos 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.

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: '¡Uff! 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 video 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* inmortaliza 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 telediarios 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.

