

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Las películas del ciclo

Autor/es:
Angulo, Jesús; Aparicio, José; Muñoz, Carlos; Muñoz, Txema; Murgio, Pello;
Puig, Xavier; Rebordinos, José Luis; Torres, Sara

Citar como:
Angulo, J.; Aparicio, J.; Muñoz, C.; Muñoz, T.; Murgio, P.; Puig, X.; Rebordinos,
JL.... (1990). Las películas del ciclo. Nosferatu. Revista de cine. (2):35-73.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40746>

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:





LAS PELICULAS DEL CICLO

Cortometrajes y medimetrajes

El tesoro escondido (1924-1933 ?)

Betty Boop (Dave Fleischer, 1932-34)

Sexolandia

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

Scorpio Rising (Kenneth Anger, 1963)

La cita (1973)

Cortometrajes de Bigas Luna (1977)

Largometrajes

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

Esposas frívolas (Erich von Stroheim, 1922)

Tragedia de una prostituta (Bruno Rahn, 1927)

Tabú (Friedrich W. Murnau, 1930)

Extasis (Gustav Machaty, 1933)

Baby Doll (Elia Kazan, 1956)

El extraño viaje (Fernando Fernán Gómez, 1964)

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

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

Intercambio de parejas frente al mar (Gonzalo García Pelayo, 1979)

Hard cores no clandestinos

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

El sexo que habla (Frédéric Lansac, 1975)

Garganta profunda (Jerry Gerard, 1972)

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

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

El Paso (Joe Gage)

Jesús ANGULO

José APARICIO

Carlos MUÑOZ

Ixema MUÑOZ

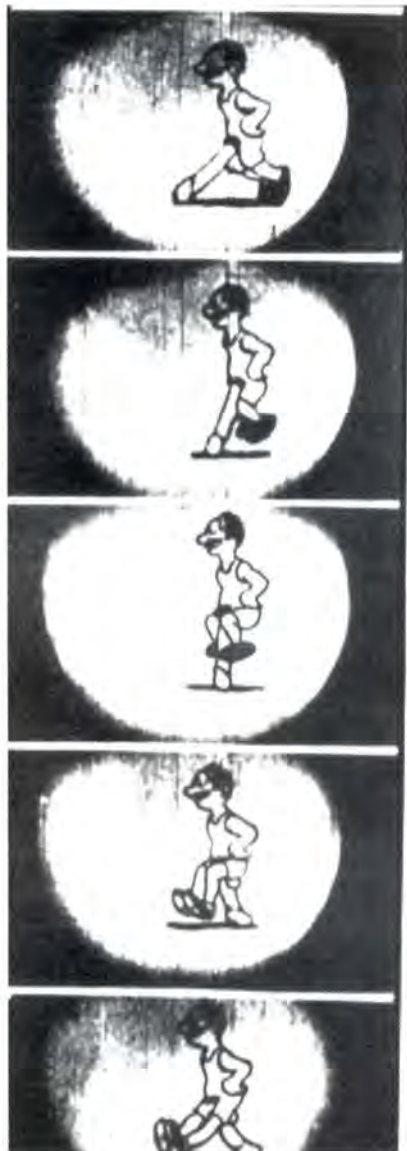
Pello MURGIONDO

Xavier PUIG

José Luis REBORDINOS

Sara TORRES

Cortometrajes y mediometrajes



El tesoro escondido

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

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

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

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

Tx. M.



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



El tesoro escondido (Buried Treasure, 1924-1933?)
Betty Boop (1932-34)
Sexolandia
Lot en Sodoma (Lot in Sodom, 1933)
Scorpio Rising (1963)
La cita (1973)
 Cortos de **Bigas Luna** (1977):
Cóctel internacional
El espejo
El desayuno
París-Hollywood
La millonaria

Betty Boop

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

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

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

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

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

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

J. L. R.



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



Scorpio Rising

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

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

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

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

Scorpio Rising, de Kenneth Anger, es una de las piezas emblemáticas del movimiento y la más notoria obra de su autor. Anger, admirador de los surrealistas franceses y de Genet, hace una crónica del mito del motorista americano bajo una perspectiva que incluye ingredientes homosexuales, presentados con una franqueza insólita para la época. Un poema de acero y músculos, de cinturones y anillos, fuertemente sexual. Fascinado por el Mal, Anger relaciona esos símbolos de metal y cuero con toda la parafernalia nazi de uniformes, svásticas y brutalidad y creó ciertas imágenes que hoy han pasado a ser inseparables de la iconografía porno gay más convencional, como podemos comprobar en cualquier revista de camioneros y motoristas o en las edulcoradísimas obras de "*Tom de Finlandia*".

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

J. Aparicio

Ficha técnica

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

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

Lot en Sodoma

Si el término “*underground*” comenzó a ser conocido a finales de la década de los años 50 (S. Clarke, H. Smith, B. Conner, S. Peterson, R. Breer...), no sería hasta la década siguiente, cuando realmente dichas realizaciones alcanzarían su mayor auge (K. Anger, T. Conrad, S. Brakhage, K. Jacobs, J. Mekas, A. Warhol...). Así, su producción independiente (“*francotiradores*”, cooperativas) al margen de las grandes compañías, su temática (crítica -radical- social, marginación, drogas, homosexualidad y otros “*istmos*”), su factura técnica (filmación en super 8 ó 16 mm., cortometrajes, encuadres alucinados, virados, montaje peculiar), etc., significaron una auténtica revolución, tanto en el lenguaje narrativo clásico de la cinematografía, como -en definitiva- su propio concepto. Aspectos éstos que los entronca directamente con los cortometrajes que ya anteriormente realizaron en la década de los 20, las vanguardias artísticas europeas.

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

X. P.



Sexolandia

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

J. L. R.

Lot in Sodom, 1933. Dirección: James Watson y Melville Weber

La cita

Este corto forma parte de los incluidos dentro de la cinta **Festival erótico de Nueva York**, que recoge los cortos premiados en dicho festival el año 1973. Entre la psicodelia que domina la casi totalidad de estos cortos, con intenciones trascendentes y cósmicas, se hace especialmente simpático esta tomadura de pelo que es **La cita**, una sana forma de cachondearse de unas cuantas cosas: del sexo, de la gente que lo practica y de la que no lo practica. Rodado en un blanco y negro virado hacia unos tonos rosáceos, se presenta casi como un film mudo, donde lo único que suena son los *rugidos* guturales del deseo de la pareja protagonista, aderezados por una banda sonora basada en la rossiniana obertura de “*Guillermo Tell*” (por cierto, ¿qué tiene esta obertura, que siempre es utilizada en un tipo parecido de escenas, volviéndose a repetir en otro de los cortos de este **Festival...**, además de ser el *leit-motiv* sexual de **La naranja mecánica**?). La historia es sencilla: un hombre y una mujer, maduritos y no especialmente de muy buen ver, acuden a una cita en una destartalada casa; mientras tanto, otras escenas montadas en paralelo nos muestran los preparativos que están haciendo diversos personajes, uno dispuesto a escuchar a través de una micrófono escondido (del tamaño de una granada de mano, más o menos), o la viejecita del piso superior, que, con un vaso a manera de altavoz, se dedica a escandalizarse con lo que hacen sus vecinos de abajo. Durante todo el corto se juega con la velocidad del rodaje, utilizando la cámara rápida en las escenas del encuentro, subrayando así el efecto cómico de la cinta. Al final, los aplausos enfervorecidos del público que se ha agrupado ante la ventana nos hace ver que la pareja, por fin, ha logrado su deseado orgasmo.

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

Tx. M.



Cóctel Internacional (1977)
El Espejo (1977)
El Desayuno (1977)
París-Hollywood (1977)
La Millonaria (1977)

Cortometrajes de Bigas Luna

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

Bigas Luna

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

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

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





Dos fotogramas de *Cóctel internacional* (1977).



Ambos filmes son pornográficos, pero sin abundar en la función masturbatoria. Son pornográficos desde la imagen sobre la imagen: la polaroid, el super-8 y el video -soportes predilectos de material pornográfico-, tan queridos tanto por Zulueta como por Bigas Luna.

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

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

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

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

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

El pornosainete

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

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

C. M.

La marca de fuego

Cecil B. DeMille (The Cheat, 1915)

Ficha técnica

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

Intérpretes: Sessue Hayakawa, Fanny Ward.

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

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

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

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

Argumento

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





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

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

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

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

J. L. R.

Esposas frívolas

Erich von Stroheim (Folish Wives, 1922)

Ficha técnica

Folish Wives, 1922. **Director:** Erich von Stroheim. **Productor:** Carl Laemmle. **Producción:** Universal Pictures. **Guión:** Erich von Stroheim. **Fotografía:** Ben Reynolds y William Daniels. **Decorados:** Van Alstein. **Música:** Sigmund Romberg. **Montaje:** Erich von Stroheim. **Vestuario:** Erich von Stroheim.

Intérpretes: Erich von Stroheim (Conde Karamzin), Maude George (Princesa Olga), Rudolph Christians (Embajador Hughes), Mae Busch (Princesa Vera), Miss Dupont (Helen Hughes), Dale Fuller (Maruschka, la criada), Al Edmundsen (Pavel Pavlich, el mayordomo), Cesare Gravina (Cesare Ventuci).

Argumento

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

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

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



De aspecto militar y reivindicando una más que dudosa procedencia aristocrática (he ahí el *von* añadido a su apellido), un análisis superficial de su figura permitiría calificarlo como el típico exponente de una sociedad prepotente, que se cree superior a todas las que la rodean y que exhibe sin pudor su orgullo de ser quien es. Pero sería demasiado fácil cargarse de un plumazo una figura tan compleja como la de este director. Ahondando un poco más, lo que aparece claramente es un gusto casi maniaco por la provocación y, sobre todo, por lo inmundo, por lo bajo, por lo deforme. Pareciera en algunos de sus films que Stroheim se regodease en mostrar todo tipo de miserias y perversiones humanas, sin ahorrarnos detalle ni perdonarnos ese plano que muestra en toda su crudeza el fondo cruel del personaje que está retratando. Elegante en sus formas, poco tiene

que ver esta elegancia stroheimiana con la elegancia de su ilustre compatriota Lubitsch: mientras que la de éste es una elegancia de lo *positivo*, una elegancia vistosa y alegre, bajo el aspecto suntuoso de los personajes de Stroheim se oculta una podredumbre que, además, no se tarda en descubrir; tal sucede en el caso del militar de **Esposas frívolas** que no se agacha a recoger el libro que Mme. Hughes deja caer, tampoco recoge en otra ocasión el bolso, hasta que en un tercer encuentro, la esclavina del militar resbala de sus hombros y descubre que no tiene brazos. Debajo del lujo (el uniforme militar) sólo se esconde la miseria.

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



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

El sexo en Stroheim es malsano y enfermizo; no hay alegría ni naturalidad en las relaciones sexuales (que no son pocas) que se establecen entre los personajes, sino más bien febrilidad y perversión, una lujuria sin límites que lleva a convertir al sexo en algo más destructor que creador, en algo más incluíble en la ortodoxia sadomasoquista que en otra categoría cualquiera...

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

Tx. M.

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

Bruno Rahn (Dirnentragödie, 1927)

Argumento

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

Ficha técnica

Dirnentragödie, 1927. **Director:** Bruno Rahn. **Fotografía:** Guido Seeber. **Decorados:** C. L. Kirmse.

Intérpretes: Asta Nielsen, Hilda Jennings, Oscar Homolka, Werner Pittschau, Hermann Picha.

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





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

J. A.

Tabú

Friedrich W. Murnau (Tabu, 1930)

Ficha técnica

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

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

Argumento

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



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

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

J. A.



Extasis

Gustav Machaty (Ekstase, 1933)

Ficha técnica

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

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

Argumento

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



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

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

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

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

J. A.



Baby Doll

Elia Kazan (Baby Doll, 1956)

Ficha técnica

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



Argumento

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

Aunque ya en 1952 Elia Kazan y Tennessee Williams comenzaron a madurar el proyecto que luego sería **Baby Doll**, la película no se hizo hasta 1956. En la filmografía de Kazan se sitúa inmediatamente después de dos de sus mejores películas, **La ley del silencio** y **Al este del edén**. Se trata de la segunda colaboración entre el director turco-norteamericano y el dramaturgo de la sordidez y la desesperanza, tras la versión de **Un tranvía llamado deseo**. La película vio frenadas sus expectativas económicas ante las contundentes denuncias de la Iglesia Católica americana, lo que le colocaron inmediatamente una aureola de escándalo que, visto hoy, resulta a todas luces excesiva. El cardenal Spellman lanzó contra ella toda la oratoria de que era capaz desde su púlpito de la catedral de Saint-Patrick, la Legión Católica para la Decencia le dio una calificación moral altamente reprobatoria y a la puerta de los cines fueron enviados sacerdotes que tomaban nota de aquellos de sus fieles que asistían a las proyecciones de la película. El origen de esta histeria eclesial está precisamente en uno de los grandes



aciertos de **Baby Doll**, a saber, todo ese cúmulo de expectativas eróticas nunca realizadas, pero que crean un clima de erotismo oculto que, aún rehuendo todo elemento explícito, está presente en toda la cinta. El propio Elia Kazan describe así este clima, al comentar una escena clave de la película: *“Cuando Silva está acostado en la cuna y ella le arropa, hay un fundido. Luego volvemos a encontrarlos, él profundamente dormido y ella sentada a los pies de la cuna. Lo que ha sucedido está esencialmente desprovisto de importancia..., pero tanto se dijo a propósito de su dedo metido en la boca, que algunas personas han supuesto que ella estaba sobre él durante el fundido, o que algún acto sexual evidente se había llevado a cabo”*. Es ese dejar volar la imaginación erótica del espectador lo que debió provocar las iras de la Iglesia y conectar felizmente con la idea que Kazan tenía del erotismo: *“Para mí, lo que es erótico es la persecución amorosa. Pero enseñar el acto en sí, eso no es erótico. Lo erótico es: ¿la conseguirá o no? Y ella, ¿lo conseguirá o no? Y cómo les hace comportarse esto. El despertar del deseo es erótico, al igual que la presencia del deseo antes de que sea satisfecho”*.

Las dos piezas cortas tomadas como argumento, *“27 Wagons Full of Cotton”* y *“The Unsatisfactory Supper”*, centran su acción en el Sur. Un Sur decadente, de grandes mansiones camino de la ruina, donde las nuevas empresas cuestionan un sistema económico sin futuro, los negros se rien del antaño todopoderoso hombre blanco y los jóvenes de raza blanca intentan buscar una nueva identidad. Todo esto en permanente conflicto con los viejos valores, aún en el corazón de los nostálgicos. A pesar de esa sordidez tan de Williams, el humor no está ausente en **Baby Doll**, hasta el punto de que Kazan afirma que *“combina la comedia y la significación social, la pasión y la farsa. Creo que se la podía llamar comedia negra”*. Por otro lado, Kazan da a esta película una estética más específicamente cinematográfica que a **Un tranvía llamado deseo**, donde no escondía su carácter de filmación de una obra teatral. En **Baby Doll** mezcla elementos realistas con otros fantásticos, en una combinación que acentúa su clima inquietante. A pesar de los defectos que le reconocía, Kazan prefería esta segunda colaboración con Williams a la de **Un tranvía...** De gran ayuda para este clima es el trabajo con los actores. Provenientes todos del *Actor's Studio*, su trabajo de distanciamiento con sus papeles es, en todos los casos, afortunado. Tanto Karl Malden y Eli Wallach (en un papel que en principio fue propuesto a Marlon Brando) como la debutante Carrol Baker, bordan sus papeles.

P. M.

El extraño viaje

Fernando Fernán Gómez (1964)

Ficha técnica

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

Argumento

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

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

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

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

Pero lo insólito de la obra, su lucidez y su ferocidad, la han ido colocando en el puesto de honor que sin ninguna duda le corresponde. Fernán Gómez se atrevió en ella a levantar la alfombra y mirar la suciedad escondida en la España oficialmente feliz, optimista y risueña de los años 60. Y lo hizo con una inteligencia y un desparpajo inauditos. En un film enormemente divertido aunque profundamente pesimista. Una tragicomedia en el sentido estricto. Un pueblo de la España profunda y los habitantes del mismo. Una galería de personajes sólo comparables al mejor Berlanga. Las comadres guardianas de la moralidad pública, los reprimidos machos asediando a la "maciza" local, la buena chica de la mercería..., miseria, represión, sordidez.



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

La película, con una eficacia y una economía narrativa envidiables, apoyándose en un impecable trabajo interpretativo (donde Rafaela Aparicio y Tota Alba están literalmente geniales), ofrece infinitos detalles magistrales y es, en su conjunto, uno de los más ajustados retratos que cualquier expresión artística haya ofrecido de la otra cara de la España oficial, la cara oculta, la de la sordidez, la represión y la crueldad. La España eternamente negra, negra como el carbón.

J. Aparicio

El sexo que habla

Frédéric Lansac (Le sexe qui parle, 1975)

Ficha técnica

Le sexe qui parle. 1975. **Dirección, guión y realización:** Frédéric Lansac. **Producción:** Francis Leroi (Cinéma Plus).

Intérpretes: Penelope Lamour, Neal Horts, Sylvia Bourdon, Béatrice Harnois, Helen Coupey, Vicky Messica.

Hablan los de abajo

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

Argumento

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



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

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

S. T.



El Edén y el después

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

Ficha técnica

L'Eden et après, 1970. **Guión y dirección:** Alain Robbe-Grillet. **Director de fotografía:** Igor Luther. **Duración:** 111 minutos.

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

Argumento

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

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

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

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

Si anteriormente aludíamos al carácter experimentalista en la obra de Robbe-Grillet (“*la obra es la película y el guión, un pre-texto*”), **L'Eden et après** es un film emblemático en ese sentido. Ya originalmente no se parte de un guión previo a la filmación (1), sino que es durante el propio rodaje donde se organiza y construye aquél. Cuando fueron contratados los actores, éstos no sabían cuál iba a ser su papel, ya que Robbe-Grillet pretendía que fuese creándose la película a partir del propio trabajo, opiniones e ideas de los intérpretes: “*La idea base de L'Eden et après era que sirviera como generadora de un relato con una forma lo más hostil posible a la idea de relato; la forma lo más hostil posible a la continuidad, a la causalidad del relato es, evidentemente, la serie. Lo que caracteriza a la sucesión de acontecimientos en un relato cronológico es el encadenarse causal de los acontecimientos, ligados unos a otros por una especie de jerarquía*”.

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

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

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



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

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

X. P.

NOTAS

(1) Únicamente las secuencias rodadas en el café “L’Eden” fueron escritas previamente a su filmación.

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

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

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

Vinieron de dentro de...

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

Ficha técnica

They Came from Within, 1975. **Guión y dirección:**

David Cronenberg. **Producción:** Ivan Reitman.

Intérpretes: Paul Hampton, Joe Silver, Lynn Lowry, Alan Migicovsky, Susan Petrie, Barbara Steele.

Las metamorfosis del cuerpo

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

Argumento

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

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



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

S. T.

Intercambio de parejas frente al mar

Gonzalo García Pelayo (1979)

Ficha técnica

Dirección: Gonzalo García Pelayo. **Guión y argumento:** José M^o Vaz de Soto. **Fotografía:** José Enrique Izquierdo. **Música:** Popular.

Intérpretes: Miguel Angel Iglesias, Rosa Avila, Javier García Pelayo, Agata Martín, Ana Bernal, José Grau.

Argumento

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

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



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

J. A.





El hard core no clandestino

José Luis REBORDINOS

1.- La prehistoria del cine pornográfico no clandestino

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

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

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

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

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



Lorna: demasiado para un solo hombre.

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

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

David Friedman también escribió y produjo películas *soft*, como **Starlet**, de Richard Kanter, ambientada en el Hollywood cinematográfico, o **The Erotic Adventures of Zorro**.

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

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

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

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



Buried Treasure: un verdadero "tesoro" del cine de animación.

2.- "History of the Blue Movie"

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

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

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

Ficha técnica

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

Argumento

Recopilación de cortometrajes pornográficos realizados entre 1914 y 1970.

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

Va a ser también en 1970 cuando Bill Osco realice el primer largometraje *hard*, en el que puede encontrarse ya una clara -aunque incipiente- estructura dramática: **Mona: the Virgin Nymph**. Este film, que se rodó en tres días y costó 7.000 dólares, recaudó más de dos millones de dólares. Cuenta la historia de una joven que, iniciada por su padre en la felación cuando todavía era una niña, consigue así llegar virgen al matrimonio. Curioso y reaccionario argumento para una película que mostró la primera eyaculación en la pantalla.

El siguiente hito importante en el *hard core* fue **Garganta profunda (Deep Throat, 1972)**, realizada por el entonces todavía desconocido cineasta de Miami Gerard Damiano, que firmó sus primeras películas con el seudónimo de Jerry Gerard. La película se rodó en seis días con 24.000 dólares, que era el presupuesto normal de un film independiente. **Garganta profunda**, que incluye abundantes felaciones, cuenta la historia de una mujer, Linda (Linda Lovelace), que frustrada sexualmente al no conseguir alcanzar el orgasmo, descubre que tiene el clítoris en la garganta.

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

Este film, sobre el que comparto con el realizador español Jesús Franco la opinión de que es “*una chorrada divertida pero muy mala*”, fue presentado en el *New World Theater* de Nueva York y produjo la primera semana de exhibición casi el doble de beneficios de lo que había costado. A pesar de los problemas con la censura, se exhibió en 70 ciudades americanas y recaudó en once meses cinco millones de dólares. **Garganta profunda** supuso también la aparición de la primera estrella del cine porno, Linda Lovelace, que fue calificada como “*la Greta Garbo del hard core*”.

Ficha técnica

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



Argumento

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



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

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

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

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

los films *hard core*).

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



Dos fotogramas de *The History of Joanna*, otra de las más importantes películas de Gerard Damiano.



4.- Al otro lado de la puerta

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

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

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

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

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

Ficha técnica

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

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

Argumento

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



Marilyn Chambers ("impura en un 99'44%") "crucificada" por Jim y Artie Mitchell en *Tras la puerta verde*.

5.- “Las tardes privadas de Pamela Mann”

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

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

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

Ficha técnica

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

Argumento

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

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



6.- El *hard core* homosexual

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

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

Esta última película, verdadera *road movie*, es un curioso exponente del porno duro surgido al amparo de los movimientos *underground* americanos. El viaje de dos camioneros aburridos desde Kansas City a El Paso sirve como excusa para mostrar diversas escenas de marcado carácter sexual: masturbaciones compartidas, "lluvia dorada", sexo practicado en plena naturaleza, sexo anónimo en los WC, sexo en grupo, etc. Entre los actores que intervienen en el film podemos destacar la presencia de Georgina Spelvin, una de las actrices míticas del *hard core* heterosexual, y la de Richard Locke, que junto a Jack Wranglers, Rock Donovan y Grant Gordon, es uno de los más importantes actores del *hard core* homosexual actual.



Fotograma de un film *hard core* homosexual anónimo.

Ficha técnica

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

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

Argumento

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

7.- "Contra la falsa permisividad del Estado"

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

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

Hoy en día, contemplando la mayoría de las cintas *hard* con que la industria ha inundado el mercado de la pornografía, es difícil entender en su justa perspectiva el significado y valor que tuvieron las primeras películas de porno duro no clandestinas. Sin embargo, relegado hoy el cine pornográfico a las salas X, fruto de una tolerancia limitada, una de las batallas que queda pendiente es la de la incorporación al cine "normal", con toda naturalidad y sin ningún tipo de censuras -morales o económicas-, de los insertos *hard* que los realizadores deseen incluir en sus películas. En palabras de Pier Paolo Pasolini: "La única tolerancia tolerable es aquella que no tiene límites: si se plantea un límite cualquiera a la tolerancia, ésta, fatalmente, no constituye otra cosa que una forma enmascarada de represión, es decir, sustancialmente, una represión más total (...). Los artistas tienen que producir -y los críticos que defender, y todos los demócratas que apoyar con una lucha decisiva llevada en la base- obras extremistas deliberadamente inaceptables incluso para las más amplias miras del nuevo poder, desenmascarando así los fines puramente económicos que previenen una liberalización del sexo, pero dentro de límites rigurosos, como, por ejemplo, la libertad de la pareja, no como creadora de progenitura, sino como consumidora".

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



Miryam Mézières, protagonista de *Une flamme dans mon coeur*, una de las más maravillosas películas del cine reciente, firmada por Alain Tanner.