

Sexo, amor
y cine
por Salvador Sainz

Introducción:

En la última secuencia de *El dormilón* (*The Sleeper*, 1973), Woody Allen, desengañado por la evolución política de una hipotética sociedad futura, le decía escéptico a Diane Keaton: “Yo sólo creo en el sexo y en la muerte”. Evidentemente la desconcertante evolución social y política de la última década del siglo XX parecen confirmar tal aseveración.

Todos los principios éticos del filósofo alemán Hegel (1770-1831) que a lo largo de un siglo engendraron movimientos tan dispares como el anarquismo libertario, el comunismo autoritario y el fascismo se han desmoronado como un juego de naipes dejando un importante vacío ideológico que ha sumido en el estupor colectivo a nuestra desorientada generación.

Si el siglo XIX fue el siglo de las esperanzas el XX ha sido el de los engaños. Las creencias más firmes y más sólidas se han hundido en su propia rigidez. Por otra parte la serie interminable de crisis económica, política y social de nuestra civilización parece no tener fin. Ante tanta decepción sólo dos principios han permanecido inalterables: el amor y la muerte. Eros y Tánatos, los polos opuestos de un mundo cada vez más neurótico y vacío.

De Tánatos tenemos sobrados ejemplos a cada cual más siniestro: odio, intolerancia, guerras civiles, nacionalismo exacerbado, xenofobia, racismo, conservadurismo a ultranza, intransigencia, fanatismo... El Séptimo Arte ha captado esa evolución social con unas películas cada vez más violentas, con espectaculares efectos especiales que no nos dejan perder detalle de los aspectos más sombríos de nuestro entorno. Los Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone y demás músculos de acero han llenado las plateas con primeros planos de la violencia más salvaje y brutal que se recuerda en nuestra memoria cinematográfica.

Por contra, las últimas décadas han supuesto un importante avance en materia de libertad sexual mostrada con mayor frecuencia enterrando antiguos tabús y prejuicios ancestrales.

El sexo ha evolucionado evidentemente a partir de los setenta, siendo mostrado francamente sin tapujos en nuestras pantallas. Lo que antes era sugerido -a veces ni eso- actualmente aparece de forma explícita en salas comerciales por no citar aquellas dedicadas al cine porno que son un caso aparte en el género.

Si hasta hace poco un simple desnudo era motivo de un escándalo singular y, en consecuencia, de un gancho comercial importante estamos llegando a la actualidad en que ya ha sido fagocitado por la nueva moral imperante, apareciendo incluso en films aptos sin que por ello provoque ningún sonrojo ni polémica.

Con la evolución de los tiempos el sexo, la sensualidad, ha sido recuperado -y completamente asumido- de forma natural por nuestra cultura no sólo en el cine sino en la vida cotidiana. Fijémonos, por ejemplo, en la escasa tela invertida en la confección de bañadores exhibidos en tanto playas como en ríos como en piscinas públicas.

Y lo más curioso de todo es que a pesar de la distensión social, el sexo atrae aún al público a las salas o a los videos-club y un thriller erótico como es *Instinto básico* (*Basic Instinct*, 1991) de Paul Verhoeven ha reventado las taquillas de todo el mundo y ha convertido a su rubia musa en una estrella favorita de portadas de la prensa internacional.

Y ello nos lleva a pensar que Woody Allen tenía razón. Cuando todas las ideologías más importantes del siglo XX se han disipado en la nada, cuando sólidos regímenes autoritarios se han hundido en su propio fango, cuando nuestra única generación carece de ideales, resulta que aún interesan las historias de amor y de pasión.

Efectivamente resulta mucho más agradable disfrutar del espectáculo de las nalgas blandas y pimpantes de Sharon Stone, en el mencionado film de Verhoeven, que todas las mongólicas atrocidades del energúmeno de Jasón en la nefasta serie *Viernes 13* y derivados que tanto han ensombrecido la cinematografía de los años ochenta, y es que tal como diría el fallecido dibujante Ramón Tosas “Ivã”, en boca de su célebre Makinavaja: “En un mundo podrá o y sin ética, sólo nos queda la estética”.

Frase ésta que define claramente la filosofía imperante en la nueva sociedad surgida tras el crepúsculo de todas las ideologías. Los estados y las naciones pasan, las más sólidas creencias se disipan en el olvido colectivo, pero tanto el amor o el sexo como la muerte sobreviven a nuestra evolución. Tal vez sean éstas las únicas verdades que han interesado a la Humanidad a lo largo de los siglos y que, en definitiva, sean la base de nuestras religiones.

Salvador Sainz
(Reus, 28/09/2007)

Mitología e historia

El arte erótico se inició prácticamente con el alba de nuestra historia. No hace falta remitirnos hasta las pinturas rupestres aparecidas en cuevas del cuaternario, ya en la Grecia clásica aparecieron las primeras estatuas con desnudos masculinos y femeninos que glosaban la belleza del cuerpo humano.

Si nos remitimos a las obras teatrales del comediógrafo Aristófanes (¿ 445-386? a. de J. C.) nos encontramos ya con elementos de carácter erótico, incluso pornográfico. Veamos si no la célebre Lisístrata con su delirante huelga vaginal o más concretamente La república de las mujeres con actores que aparecieron en escena con el falo en erección.

El episodio Lisístrata de Christian Jacques con Martine Carol, perteneciente al film de episodios Destinos de mujer (Destinée, 1952), y Gelobt sei was hart macht (1972) de Rolf Thiele, de marcado contenido sexual, son sendas versiones cinematográficas de la celebrada comedia de Aristófanes que tanto éxito ha tenido en los escenarios de todo el mundo desde su redacción hace ya 25 siglos.

Y hablando de la tan cacareada pornografía a pocos saben que no se ha inventado en nuestra civilización, como vulgarmente se cree, sino que ya existió en los antiguos teatros romanos en la época de los cesares donde los actores y las actrices copulaban delante de los espectadores cuando el argumento de la obra así lo exigía.

La palabra erotismo, de procedencia griega, es un derivado de eros, que quiere decir amor. Los diccionarios de nuestra casta Academia de la Lengua lo definen textualmente como Amor enfermizo o Afición desmedida y desmedida a todo lo que concierne el amor (sic), demostrando el puritanismo galopante de nuestros sabios patriarcas de la gramática.

Según el “Diccionario de la Mitología Clásica” (1980) de Constantino Falcon Martínez, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero, Eros es el dios del amor. Su origen resulta poco claro, ya que sobre él se han sustentado un enorme número de leyendas y teorías. Lo más antiguo es considerar a Eros después del Caos primitivo, nacido junto a la Tierra y el Tártaro. Gracias a su influencia se unen el Érebo y Nicté (la Noche), por lo que nacen el Éter y el Día. Otras versiones hacen a Eros nacido del huevo original engendrado por la Noche, huevo cuyas mitades formaron la Tierra y el Cielo. Es Eros una de las fuerzas fundamentales del mundo. Asegura la continuidad de las especies y el orden interno del Cosmos.

Tánatos es la personalidad opuesta a Eros. Hijo de la Noche y hermano gemelo del Sueño, es la personificación de la muerte. En muchos pasajes, más que la muerte en sí es su mensajero. Es imaginado normalmente como un joven provisto de alas, con una espada al costado y las piernas cruzadas. Alguna vez aparece como personificación del genio de la Muerte en la tragedia griega.

Conocido en la cultura romana con el nombre de Cupido, la leyenda de Eros nos lo presenta como un niño con alas armado de un arco y sus flechas. Según algunas fuentes, Eros era hijo de Afrodita, la diosa del amor, y el omnipotente Zeus, temiendo el daño que pudiera causar a los mortales ordenó que le hicieran desaparecer. Pero su madre le ocultó en el más denso de los bosques y allí el infante fue amamantado por leones y tigres. Cuando creció construyó un arco de fresno y con madera de ciprés hizo sus flechas ejercitándose en el tiro con los animales que le amamantaron y así aprendió a lanzar sus dardos a los hombres.

Ya adolescente, Eros se enamoró de Psique (el Alma) la hija menor del rey de Asia. El escritor romano Lucio Apuleyo, del siglo II, en sus Metamorfosis nos cuenta que Afrodita, celosa de la belleza de la joven ordenó a su hijo que le lanzara sus dardos para enamorarla de un hombre. Pero cuando Eros la vio quedó prendado de su belleza y ordenó al viento Céfiro que se la llevara a un palacio donde fue servida por numerosas criadas imponiéndola la condición de que jamás viera su rostro.

Pero influenciada por sus celosas hermanas, Psique violó su pacto. Una noche encendió una lámpara para ver a su enamorado y una gota de aceite cayó sobre Eros, quien indignado la abandonó.

Perseguida por Afrodita, la joven vagó por la tierra y fue castigada a realizar humillantes trabajos como llenar una vasija defendida por dragones, juntar montones de semillas diferentes para luego clasificarlas, etc... hasta que un día la diosa la obligó a bajar a los Infiernos para pedirle un frasco a Perséfone, pero curiosa lo abrió y quedó sumida en un sueño eterno hasta que Eros, aún enamorado de ella, la despertó de un flechazo y volando al Olimpo consiguió permiso de Zeus para casarse con la bella joven, el cual le fue concedido, y finalmente Psique se reconcilió con su suegra consiguiendo así la inmortalidad. El escritor francés Jean de La Fontaine (1621-1695), se inspiró en esta fábula, para escribir una novela de corte romántico titulada Psiquis.

Eros era un genio alado porque la pasión que despierta no es duradera, sus ojos están tapados por una venda porque ningún mortal ve los defectos de la persona que ama.

En las religiones paganas eran frecuentes las fiestas del solsticio de primavera consistente en celebrar orgías a base de vino, baile, sexo y toda clase de desenfrenos. Estas fiestas semi litúrgicas pervivieron a lo largo de los siglos hasta la llegada del cristianismo y, después de él, continuaron en la clandestinidad perseguidos por la Iglesia de Roma.

Recordemos, por ejemplo, el film Akelarre (1983) del bilbaí no Pedro Olea, con Patxi Bisquert y Silvia Munt, basado en la confrontación de la Iglesia contra los antiguos cultos paganos, confundidos incorrectamente con la brujería y el satanismo, mostrando auténticos akelarres que en realidad no eran más que alegres fiestas alrededor del fuego con baile, vino y algo de sexo.

El Génesis del sexo

Según la religión judeocristiana Dios, Jehová según los hebreos, creó el mundo en siete días. Esta aseveración, de hecho, no es más que una metáfora de Moisés para explicar, en su tiempo, la creación del universo y que en cierto modo recuerda la reciente teoría del Big Bang, la gran explosión, con la cual la materia se fue formando hace quince mil millones de años a partir de un mundo de partículas y antipartículas que se aniquilaban mutuamente.

Evidentemente Moisés no era un hombre científico. En aquel tiempo ni siquiera existió la ciencia tal como la entendemos actualmente. A pesar de que la cultura egipcia de la época estaba muy desarrollada, la astrofísica era completamente desconocida.

Las Sagradas Escrituras, de hecho, estaban dirigidas a un pueblo de pastores nómadas, de muy bajo nivel cultural y, a pesar de que Moisés haya recibido la educación rigurosa de un príncipe de Egipto, la nación más poderosa de aquellos tiempos remotos, su pueblo, el hebreo, estaba hundido en la ignorancia tras su largo periodo de esclavitud. De ahí que todas las teorías bíblicas, más que verdades científicas -que no lo son en absoluto- son narraciones cuyo único objetivo era explicar a un pueblo atrasado cual era su origen y cual su destino.

La teoría de que la raza humana fue creada a partir de una pareja procede ya de los primeros patriarcas judíos. Adán, el primer hombre, fue creado a partir de un muñeco de barro al que Jehová dio vida con su aliento. Eva, su mujer, fue construida a partir de una costilla del primer varón. Así se explicaba en nuestros libros de texto la aparición de la humanidad en nuestro planeta, aunque empero en el mismo Levítico esta teoría (en realidad otra metáfora) es desmentida por la leyenda de Lilith, la primera hembra creada después de Adán a partir de un limón.

Repudiada por su marido, Lilith vagó por el Edén fornicando con los diablos. Jehová encolerizado la expulsó del paraíso, convirtiéndola en la reina de los espíritus maléficos a cuya influencia, los hebreos, culpaban de toda clase de maldiciones. Su alma errante vagaba por la noche bebiendo la sangre de los niños, por lo cual era costumbre que los judíos colocaran un amuleto al cuello de los recién nacidos para protegerles de tan siniestra hembra.

Lilith fue, en cierto modo, un antecedente del vampirismo tal como lo entendemos en la actualidad. Pero también de la misoginia, la mujer es la culpable de la caída del hombre. Eva, al comer la manzana, así lo ratificó. La sexualidad de Lilith es perversa, pero sin embargo pocos títulos cinematográficos nos hacen referencia a su infinita voracidad erótica.

Tenemos, cosa rara, un título español de Imanol Uribe, La luna negra (1990), con el personaje de Lilith (una demacrada Amparo Muñoz) en el mundo moderno. Su espíritu vaga hasta llegar a nuestros días, cometiendo sacrilegios y maldades. De paso vemos algunas secuencias eróticas y, sobretudo, una escena de lesbianismo entre la mencionada Amparo Muñoz y Lydia Bosch nada desdeñable. Sin embargo, debemos lamentar el desaprovechamiento que el séptimo arte ha hecho de tan perversa mujer cuya existencia ha sido ignorada sistemáticamente por nuestros creadores.

En cambio, la pareja formada por Adán y Eva, sí que han tenido mayor fortuna cinematográfica. La sacra Biblia (1920) de Pier Antonio Giarizzo, rodada con más de 5.000 metros, fue la primera superproducción del tema que nos mostró el mítico Edén. De nacionalidad mejicana Adán y Eva (1956) de Alberto Gout, con Carlos Baena (Adán) y Christinne Martell (Eva) estaba dedicado íntegramente a nuestros primeros padres, al igual que The Private Lives of Adam and Eve (1960) de Albert Zugsmith, con Mamie Van Doren como Eva. En la monumental La Biblia...en su principio (The Bible...in the Beginning, 1965) de John Huston bajo la excusa de un film bíblico nos fueron mostradas una vez más las desnudeces de nuestros primeros padres. Teniendo en cuenta que en aquella época, la censura franquista, dejó pasar estos insólitos planos no es de extrañar que dicho título tuviera un éxito tan poco corriente. El film mejicano antes aludido tuvo que esperar a 1974 (y al asesinato de Carrero Blanco) para llegar a nuestras pantallas.

Tan poca fortuna tuvo el ballet de Adán y Eva en el paraíso del musical Can Can (Can Can, 1960) de Walter Lang, con la excelente Shirley McLaine, que fue amputada por la voraz tijera del censor, y que no fue vista hasta la llegada de la democracia en las pantallas de nuestro televisor. Se dio la anécdota de que a la filmación de dicha secuencia fue invitado el entonces secretario general del PCUS, presidente de la Unión Soviética, Nikita Sergueievich Jrushchov (1894-1971) en su visita a los USA. Aquellos dos cuerpos de los bailarines entrelazados con sus respectivas mallas de color carne sonrojaron al alto dignatario soviético, quien se quedó completamente atónito ante lo que veían sus castos ojos.

El andaluz Manuel Summers, quiso realizar una parodia del film de Huston, aunque aderezado con un humor zafio e insultante, La Biblia en pasta (1984) fue el resultado y su visión del Edén no podía faltar. Dos años antes,

John Wilder rodó en México Adán y Eva, la primera historia de amor (1982), ambientada en el Edén y así de paso poder mostrar durante hora y medio los cuerpos desnudos de ambos protagonistas, realizando así un suculento negocio basado en el voyeurismo del espectador que en realidad es lo único que se pretendió sin el menor recato.

Destaquemos también un film checo de animación, La Création du Monde (1958) de Eduard Hofman, con dibujos del francés Jean Effel. Se trata de una visión simpática de la creación del mundo, hasta llegar a la primera pareja. A un Dios anciano y bonachón se le cae la baba literalmente al ver las nalgas pimpantes de Eva, sonriendo satisfecho del evidente éxito de su labor.

En El eroticon (Every home should have one) de Jim Clark, film compuesto por diversas secuencias oníricas, había una del Paraíso Terrenal con Marty Feldman como Adán y Julie Ege como Eva en la que ambos exhibían sus respectivos traseros.

A título de curiosidad, cabe reseñar que el debut cinematográfico del más famoso Tarzán de todos los tiempos, Johnny Weissmuller, fue precisamente en el papel de Adán en Glorifying the American Girl (1929), y digo que es curioso porque precisamente el tema del hombre mono entronca con la añoranza del Paraíso Perdido, origen de las películas de Tarzán, derivada de las consecuencias del Pecado Original y la consiguiente expulsión de la primera pareja del mítico Edén.

Una prehistoria de revista

La prehistoria cinematográfica nada tiene que ver con la real evidentemente. De hecho no son más que espectáculos más o menos divertidos donde, lo único importante, es mostrar una galería de efectos especiales y los cuerpos atléticos de bellos hombres y bellas mujeres tapados lo mínimo que permite la llamada decencia, según la concepción que de esta palabra tiene nuestra cultura.

David Wark Griffith fue el pionero en mostrarnos una Edad de Piedra muy sui generis en dos cortos, El origen del hombre (Man's Genesis, 1912) y La vida del hombre primitivo (Wars of the Primal Tribes, 1913). Pero no fue hasta Hace un millón de años (One Millions Years B. C., 1940), codirigida entre Hal Roach sr. y Hal Roach jr, con el atlético Victor Mature (Tumak) y la rubia Carole Landis (Loana), que el cine prehistórico adquirió carta de nobleza, exceptuando las parodias que de esa época hicieran gentes del cine mudo como Buster Keaton, Charles Chaplin, Stan Laurel y Oliver Hardy.

Así, no es de extrañar que cuando las técnicas cinematográficas avanzaran, el célebre Ray Harryhausen, auxiliado por la productora Hammer, rodó un remake en color de dicho film, Hace un millón de años (One Millions Years B. C., 1966), dirigida por Don Chaffey, que sirvió de lanzamiento a Raquel Welch como Luanda y a John Richardson como Tumak, aunque la estrella de tan prehistórico galán se eclipsara inmediatamente.

Desgraciadamente para ellos, la bella tigresa Martine Beswick, como Nupondi, los eclipsaba a ambos a pesar de ser la rival de Loana y queda para el recuerdo su antológica lucha cuerpo a cuerpo con Raquel, tal vez lo más afortunado -a excepción de los efectos del mago Harryhausen- de esta revista bastante divertida de ver pero ingenua de contenido.

El éxito obligó a la Hammer a repetir en dos producciones similares, pero de menor acogida, como Cuando los dinosaurios dominaban la tierra (When Dinosaurs Ruled the Earth, 1970) de Val Guest y Criaturas olvidadas del mundo (Creatures of World Forgot, 1971) de Don Chaffey, exhibiendo generosamente los cuerpos no menos estilizados de Victoria Vetri y Magda Konopka en el primer título y, más espléndidamente, el de Julie Ege en el segundo.

Todos estos films solían tratar de conflictos tribales entre pueblos rubios o morenos, con un molesto maniqueísmo que ha justificado la etiqueta de racista otorgadas por varios críticos. Los rubios son muy buenos, civilizados, conocen las herramientas y la pintura rupestre, en cambio los morenos son muy violentos, zoquetes y atrasados.

Un caso aparte fue Mujeres prehistóricas (Slave Girls, 1966) de Michael Carreras, un viaje a través del tiempo lleva un cazador a una extraña jungla amazónica con crueles amazonas y la genial Martine Beswick en el papel de la reina Kari, tan sádica como lujuriosa.

Este argumento de hecho, con algunas variantes, ya había sido utilizado en otros títulos menores como Prehistoric Women (1950) de Gregg C. Tallas y Women of the Prehistoric Planet (1965) de Arthur C. Pierce, entroncando ya con el tema del matriarcado y de las amazonas ya tratados en los apartados correspondientes.

1.000.000 AD (1972) de Allen Baron, también fue un viaje por el tiempo hacia una prehistoria increíble y chapucera. Este film ha quedado catalogado como uno de los peores de la historia del cine, aunque ello no impidió que su realizador años después obtuviera un gran éxito en televisión rodando multitud de episodios de la serie Los ángeles de Charly (Charlie's Angels, 1977).

Cuando las mujeres perdieron la cola (Quando le donne avevano la coda, 1970) de Pasquale Festa Campanile,

con Senta Berger y Giuliano Gemma, es ya un film descaradamente erótico, con abundantes desnudos y escenas de sexo. El discreto éxito comercial motivó serie de tres títulos más, Quando le donne persero la coda (1971), del mismo realizador, Cuando los hombres usaban cachiporra y con las mujeres hacían “ding-dong” (Quando gliuomini armarono la clava e con le donne fecero din-don, 1972) de Bruno Corbucci, con Antonio Sabato y Lucretia Love, cuya leve trama gira sobre un pueblo de hombres y otro de mujeres quienes, al encontrarse, copulan en masa y, finalmente Cuando las mujeres se llamaban madonas (Quando le donne si chiamano Madonne, 1972) de Arnaldo Grimaldi, con la escultural Edwige Fenech, último eslabón de una serie que ha pasado con más pena que gloria.

En la misma línea, Cavernícola (Caveman, 1981) de Carl Gottlieb, con Ringo Star y Barbara Bach, no es más que una comedia más o menos graciosa ambientada en la Edad de Piedra con algunos tonos jocosos.

Muchos críticos e historiadores, no muy duchos en el significado de la palabra tolerancia, suelen atacar estas películas por su escaso rigor científico, ignorando que en realidad está fuera de sus pretensiones. Este cine, es cine de evasión y no una lección de paleontología ajena a sus objetivos.

Así Cavergirl (1985) de David Olivier es un viaje por el tiempo de un estudiante (Daniel Roebuck) que le lleva a la prehistoria ficticia, es decir de ficción, para encontrarse con una chica de su edad (Cynthia Thompson) que vive en las cavernas y así tener unas aventuritas para mayor diversión de los quinceañeros americanos, amantes de estas historietas juveniles.

Tygra, hielo y fuego (Fire and Ice, 1982) de Ralph Bakshi, basado en los comics de Frank Frazetta, es un dibujo animado adulto ambientado en la Edad Glacial repleto de acción y erotismo. Nekron, el diabólico Maestro del Hielo, intentará aniquilar al poblado Guarda Fuego y a su rey Jarol, cuya bella hija Tygra vivirá una serie de emocionantes aventuras.

Más cerca de la Fantasía a Heroica que de la Prehistoria, Bakshi nos ofrece un relato de trepidantes peripecias, luchas cuerpo a cuerpo con la presencia de una atlética heroína de generosa anatomía. En este sentido es un film logrado y agradable de ver.

El clan del oso cavernario (The Clan of the Cave Bear, 1985) de Michael Chapman, está basado en una novela de Jean M. Auel sobre el declive del hombre de Neandertal y el ascenso del de Cromañón provocando infinidad de luchas, no es muy diferente de los Tumak ya conocidos. Después de un terremoto, Ayla (Daryl Hannah), superviviente de una tribu de Cromañón es recogida por unos poblados de Neandertal. Al crecer será consciente de su superioridad intelectual por lo que será marginada, maldita, hasta que los avatares la llevarán a encontrarse con gente de su especie.

La saga de Ayla es muy popular en las bibliotecas americanas, donde este género tiene mayor salida que en España, y se completa con dos títulos más, El valle de los caballos y Los cazadores de mamuts.

En cuanto al film de Chapman, algo más serio que los títulos anteriores, tiene como principal atractivo el físico de Daryl Hannah, célebre en la prensa del corazón por sus amoríos con Joseph Kennedy, hijo del llorado presidente de los USA, y protagonista de diversas cintas del género que la han convertido en una perfecta musa del cine de la década de los ochenta y los noventa.

En busca del fuego (La guerre du feu, 1981) de Jean-Jacques Annaud, con Everett McGill y Rae Dawn Chang, es tal vez la única ocasión en que la prehistoria ha sido mostrada de forma seria y científica, y, al mismo tiempo mucho más explícita sobre las costumbres sexuales de aquel remoto tiempo gracias a la franqueza de su realizador y a su material literario, la novela de J. H. Rosny Aîné (1856-1940).

La acción describe a tres Ulam, miembros de una tribu muy primitiva, en busca del fuego, que conocen de referencias, pero ignoran su naturaleza. Conocerán en su periplo a los Ivaka, ya mucho más evolucionados... Ese argumento, en cierto modo, no se diferencia demasiado de los Tumak o Ayala, ya conocidos. Los anacronismos son evidentes porque los hombres de Neandertal jamás convivieron con los de Cromañón.

La diferencia está en que los anteriores títulos pretenden ser una sana diversión, y lo consiguen, pero el realizador galo intenta reflexionar sobre el progreso de la humanidad y su lucha contra el estancamiento.

En este caso, lo más significativo es la presencia de Ika (Rae Dawn Chang), una mujer Ivaka, que enseñará a los Ulam el secreto de la risa y también un sexo mucho más humano y más placentero.

La leyenda de las Amazonas

Uno de las más antiguas leyendas que la Humanidad recuerda es el de las Amazonas, mítico pueblo que vivió en la antigua Capadocia (actual Turquía), en una ciudad llamada Temiscira. Su origen se pierde en la noche de los tiempos, aunque se cree que proviene de la cultura hitita. La palabra "amazona" quiere decir "sin pecho", porque estas legendarias mujeres guerreras se cortaban una mama para poder tensar mejor el arco.

En la mitología griega, las viriles Amazonas tuvieron un encontronazo con Hércules, aunque su participación más destacada fue en la célebre Guerra de Troya. Aunque infinidad de diccionarios crean que por ese motivo, las

primeras referencias vengan de La Iliada de Homero, eso no es cierto porque fue el poeta épico griego Quintus de Esmirna, en el tercer siglo después de Cristo, quien nos contó la romántica epopeya de la reina Penthesilea, ⁽¹⁾ aliada de los troyanos, muerta por la espada de Aquiles quien, tras matarla en combate, al verla inerte en el suelo, se quedó prendado de su belleza enamorándose de ella.

El hecho de que vivieran sin hombres, apareándose una vez al año para procrear, ha motivado que el cine no fuera insensible a tan atractiva historia, pero cosa rara la industria de celuloide se olvidó de la mítica Penthesilea ⁽²⁾ y, en cambio, prefirieron los amores de Teseo con la reina Hipólita (también llamada Antíope en algunas versiones).

En 1993, la Fox compró los derechos de una obra teatral de Julian Thompson con la que Katharine Hepburn (entonces desconocida en las pantallas) había triunfado en los escenarios de Broadway, y rodó El marido de la amazona (The Warrior's Husband, 1933), dirigida por Walter Lang, con Elissa Landi (la heroína de El signo de la cruz, rodada un año antes por De Mille) como Antíope, el galán David Manners (el Jonathan Harker del Drácula de Browning) como Teseo, Marjorie Rambeau y el escuálido Ernest Truex completaban el reparto.

Naturalmente la comedia no iba demasiado lejos en cuestiones eróticas, pero Elisa Landi lucía una bellas piernas y un atractivo aristocrático poco aprovechado por el cine, rompiendo la imagen recatada que nos dio en el mencionado film de Cecil B. De Mille, pero eso sí, fue un éxito comercial nada desdeñable en su época aunque desgraciadamente añoramos al genial realizador de Los diez mandamientos.

Aunque hayan aparecido Amazonas en múltiples films de ciencia ficción, fantasía o simplemente eróticos, mencionadas en otros apartados, las originales habitantes de la Capadocia no han tenido una larga filmografía y debimos esperar al florecimiento del peplum para volverlas a encontrar de nuevo en Hércules (Le fatiche de Hercules, 1957) de Pietro Francisci, enfrentadas con el apolíneo Steve Reeves, un culturista americano que llegó a ser Mister Universo. Luego las vimos en Mujeres violentas (La regina delle amazzoni, 1960) de Vittorio Sala, ⁽³⁾ Goliath contra los gigantes (Goliath contro i giganti, 1960) de Guido Malatesta, Las gladiadoras (Le gladiatrice, 1962) de Antonio Leonviola y otras que son mejor olvidar aunque quede por destacar la mejor de todas ellas, exceptuando la versión de Lang, Las Amazonas (Les amazzones, 1973) de Terence Young, en cuyo argumento intervino Robert Graves, gran estudioso de la mitología grecoromana.

La bella y sensual Alena Johnston sucedió a Elissa Landi en el papel de Antiope, Sabine Sun fue su hermana Oritea y Angelo Infanti fue el seductor Teseo. Rehuyendo todo el drama posterior de esta leyenda, Young añadió a Fedra (Luciana Paluzzi), la segunda esposa del rey griego que casó con él mucho tiempo después.

Este film, masacrado como de costumbre por los impíos censores franquistas, narraba la aproximación más fiable al mito con todos los ingredientes más atractivos: lesbianismo entre Amazonas e incesto entre Antiope y su hermana Oritea, por ejemplo, así como múltiples desnudos que se quedaron al norte de los Pirineos. Además, las Amazonas, para poder procrear contratan pueblos vecinos para tener relación carnal una vez al año con este razonamiento, "si los hombres convierten a las mujeres en prostitutas, nosotras prostituimos a los hombres para lo que nos conviene". Para colmo, al final, Antíope acepta que Teseo tenga otra esposa además de ella aunque, tal como he señalado más arriba, este detalle sea completamente ajeno a una de las leyendas más románticas de todos los tiempos.

Los amores y posterior lucha de Hércules con la reina Hipólita, ya vista en el Hércules de Pietro Francisci, fue uno de los episodios de Gli amori di Ercole (1960) de Carlo Ludovico Bragaglia, con dos protagonistas de excepción, el matrimonio formado por el musculoso Mickey Hargitay y la exuberante Jayne Mansfield, una pareja completamente explosiva que tuvo vida efímera en el cine.

La filmografía de las Amazonas se completa con títulos de quinta fila como la cretinoide Las Amazonas contra los superhombres (Superuomini, superdonne, superbotte, 1974) y la erótica Amazzoni: donne di guerra e d' amore (1975) ambas de Alfonso Brescia, y otras que son mejor olvidar.

Caso aparte son las adaptaciones de las aventuras de la princesa Diana, la heroína de Charles Moulton Marston, más conocida como la Mujer Maravilla: Wonder Woman (1974) de Vincent McEveety, con Cathy Lee Crosby, y, The New, Original Wonder Woman (1975) de Leonard Horn, con Lynda Carter, largometraje piloto de la serie Wonder Woman (1976-79).

Las Amazonas de la mitología clásica, tras ser derrotadas por Hércules, huyen en barco hacia el oeste hasta encontrar Isla Paraíso, en el Triángulo de las Bermudas, que sólo puede ser pisada por las mujeres, donde vivirán eternamente. Pero la reina Hipólita se siente frustrada por no tener una hija, pero la diosa Afrodita se la concede dando vida a una estatua de arcilla que se transforma en una niña, Diana, que al crecer se convierte en una especie de supermujer (un Superman femenino) de gran fuerza y belleza.

Durante la segunda guerra mundial, el avión del mayor Steve Trevor es abatido, cayendo en Isla Paraíso... Wonder Woman, la princesa Diana, se enamorará de él y lo devolverá al mundo de los hombres, viviendo desde entonces una doble vida...

Lynda Carter, famosa cantante y miss Universo, encarnó a la bella heroína en esta serie considerada actualmente como una serie de culto, un auténtico clásico de la televisión.

La lasciva antigüedad

Cuando David Wark Griffith visionó el film épico italiano Cabiria (Cabiria, 1913-14) de Giovanni Pastrone (Piero Fosco), quedó tan impresionado que se inspiró para un futuro proyecto que le iba a ocasionar tanto la ruina como la gloria.

En efecto, Intolerancia (Intolerance, 1916) es, para el autor de este libro, una de las mejores películas de toda la historia del cine. No voy a descubrir ahora las ilimitadas virtudes de este film, de tan alto coste de producción, que arruinó a Griffith quien se pasó el resto de su vida pagando las numerosas facturas pendientes hasta el último centavo. Este cineasta americano, tan criticado por sus supuestas ideas conservadoras, era todo un caballero y no dejó a ninguno de sus acreedores en la estacada, no como muchos supuestos genios actuales que, sin ningún pudor, organizan espectaculares fracasos financieros dejando impagadas todas las deudas sin ningún escrúpulo.

Si es cierto que, El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1915) es, desde este punto de vista, más que discutible no podemos olvidar todos los innumerables panegíricos que ha recibido Sergei M. Eisenstein por su Octubre (Oktiabr, 1927), apología del golpismo contra una república democrática y su sustitución por una dictadura atroz que ha oprimido al Este de Europa durante largos años.

Griffith es, siempre a juicio mío, un autor más interesante que el soviético por su excelente utilización del montaje donde nunca hay planos inútiles que no añaden nada al relato central. La narración es más fluida, más sencilla y también más arriesgada aunque tampoco voy a desdenar aquí la figura de Eisenstein, simplemente intento expresar mis preferencias por el legendario cineasta de Kentucky a quien considero padre de la cinematografía mundial.

Intolerancia es un fresco que cuenta, a lo largo de la historia, mostrada en montajes paralelos, la evolución de la intolerancia de la Humanidad que, a pesar de la evidente evolución en este siglo XX, no sólo parece no haber disminuido sino que se ha acrecentado incluso en países que tienen el cinismo de llamarse democráticos. El nuestro no sólo no se salva de la quema sino que merecerá a figurar en un lugar de honor en tan siniestra escala.

Aparte de los episodios de la crucifixión de Cristo (aligerada para evitar las iras de los judíos americanos, una clase socioeconómica de gran peso en Hollywood), la matanza de los hugonotes y el episodio moderno, es en el de la antigua Babilonia, con aquellos monumentales decorados antológicos donde esta obra maestra alcanza su mayor esplendor.

Al mostrar varias historias paralelas, el público de la época se quedó completamente desconcertado. Nadie quiso comprender el significado de aquellas imágenes, por eso tuvimos que esperar la evolución del lenguaje cinematográfico y también del público para la reivindicación de tan genial obra maestra.

La corte del rey Baltasar, con sus orgías escandalizaron mucho en su día y en cierto modo influenciaron al joven Cecil B. De Mille quien, astutamente, supo conjugar a la perfección el erotismo con la espiritualidad en títulos ya tratados más adelante.

Los hermanos Paolo y Vittorio Taviani rindieron cálido homenaje a Griffith y su Intolerancia en el emotivo Buenos días, Babilonia (Good Morning Babilonia, 1987). El célebre realizador, al quedarse extasiado ante la proyección de Cabiria, inicia la construcción del decorado de Babilonia, contratando para ello a dos inmigrantes italianos protagonistas de una serie de películas peripecias como, por ejemplo, la construcción de los gigantes elefantes puestos de pie, y además sus relaciones con dos bellas americanas.

Otra cinta sobre tan lúdica civilización fue La virgen de Babilonia (1910) de Luigi Maggi, gran especialista en cierto cine histórico, y que causó más de un sonrojo a los puritanos espectadores de principio de siglo. Sin embargo, dado el fracaso comercial, aunque no artístico, de la obra maestra de Griffith, no se reincidió demasiado con aquella remota civilización.

Pero para no se diga, nobleza obliga, Babilonia también tuvo a su, digamos, heroína sexual. Semíramis, esclava y reina (La cortigiana di Babilonia, 1955) de Carlo Ludovico Bragaglia, con la pelirroja Rhonda Fleming, mítica reina cuyos espectaculares baños en los jardines de Nínive pasarán a la historia así como su sensibilidad para apreciar las artes y las gracias del sexo opuesto, dada la gran galería de amantes que tuvo. Io, Semiramide (1962) de Primo Zeglio, fue una versión inferior del mismo tema.

La antigua Cartago también tenía una mujer marchosa antes de su destrucción por los romanos. Me refiero a Salambó, sobre quien Gustavo Flaubert (1821-1880) escribió una estupenda novela, llevada al cine en dos ocasiones: Salambo (1925) de Pierre Mardon, con Jeanne De Balzac, y Salambó (Salambo, 1959) de Sergio Greco.

Hemos de destacar aquí la doble moral referente al tema de la promiscuidad. Si un hombre se acuesta con varias mujeres se le admira, si en cambio es una mujer quien se acuesta con varios hombres se le desprecia. Injusto ¿no?

El pueblo elegido

El film bíblico ha sido, desde los inicios del cine, no sólo un medio de ilustrar los pasajes más significativos del Antiguo Testamento, sino una excusa más o menos evidente de mostrar actitudes eróticas que ubicadas en la sociedad contemporánea hubieran motivado la intervención de la censura.

El erotismo, paradójicamente, ha sido uno de los elementos más decisivos a la hora de juzgar el éxito de estos títulos aunque la seriedad y el rigor científico brillen por su ausencia.

Recordemos el caso de las películas de Cecil B. De Mille, en concreto sus dos versiones de Los diez mandamientos (The Ten Commandments), una en 1925 y otra en 1956, con la espectacular orgía de adoración al Becerro de Oro donde los israelitas dan rienda suelta a sus pasiones, aunque finalmente Moisés les arroje las Tablas de la Ley y les envíe derechos al Infierno.

Igual podríamos decir de la reina de Saba, cuya adoración a dioses paganos, en medio de una orgía enloquecida irrita siempre a Jehová, pero divierte al espectador dominguero.

J. Gordon Edwards ya se sintió fascinado por ese tema en Queen of Sheba (1921) por ser autor de la primera versión; Pietro Francisci dirigió la segunda, La reina de Saba (1953), llevando al bueno de Salomón por el camino de la perdición; la más famosa fue la versión de King Vidor, con Yul Brynner y Gina Lollobrigida, Salomón y la reina de Saba (Salomon and Sheba, 1959) y, la más desconocida es Hz Süleyman ve Saba Melikesi (1961) de Muharem Gürser, de nacionalidad turca.

El padre de Salomón no podrá a ser menos, el rey David tenía un harén, tal como vimos en El rey David (King David, 1985) de Bruce Beresford, con Richard Gere, con inclusión del sensual baile de éste al entrar en Jerusalén, causando perplejidad en el pueblo que inventó el puritanismo y los prejuicios eróticos.

Más conocido por su episodio de Goliath, claro está cortarle la cabeza al gigante es un acto castísimo, el rey David ha sido incluso vetado por la censura española. Sus amores en David y Betsabé (David and Bathsheba, 1951) de Henry King, con Gregory Peck y Susan Hayward, tardaron muchos años en llegar a nuestras puras pantallas como, por ejemplo, The Shepherd King (1925) de J. Gordon Edwards, también del mismo tema.

Otro lugar maldito para nuestras impolutas costumbres es la ciudad de Sodoma, cuna de toda depravación, y que fue castigada por una lluvia de azufre. Michael Curtiz, ⁽⁴⁾ antes de emigrar a Hollywood, rodó en Austria, Sodom und Gomorrah sobre tan lascivas ciudades y su posterior castigo, pero la cosa no iba a quedar aquí, Lot in Sodom (1933) de James Sibley Watson y Melville Webber, iba a reincidir en ambas cosas. A nuestro Jehová no le va la marcha, al menos eso se desprende del texto sagrado y de estos films bíblicos, pero aún así, el público, antes del castigo purificador (?), tiene tiempo de divertirse con todas esas perversiones.

Robert Aldrich y Sergio Leone unieron sus fuerzas para rodar una nueva versión a todo color de tan malditas ciudades, Sodoma y Gomorra (Sodoma e Gomorra, 1961), y finalmente John Huston incluyó una secuencia insólita en La Biblia... en su principio con unos sodomitas bastante chalados, pintarrajeados y absurdos.

Parece ser que la historia se repite en nuestra época. A la libertad (?) sexual de los años veinte le sucedió el nazismo y la segunda guerra mundial, tras los maravillosos setenta, época de grandes utopías y bellos sueños, el SIDA cayó cual bomba atómica sembrando de muerte los hospitales y una nueva era de puritanismo asoló tanto a la sociedad como las pantallas. Los puritanos habían ganado una nueva batalla aunque sea a costa de la vida de muchas enfermos, pero eso sí que es moral.

Aunque la Sagrada Biblia sea considerado un libro religioso, su lectura descubre siempre un largo catálogo de debilidades humanas, así como una incesante desfile de prostitutas y mujeres seductoras. Tenemos el caso de Judith, la mujer judía de enorme belleza por la que el rey Holofernes perdió literalmente la cabeza. Para salvar a su pueblo, esta heroína utilizó los encantos que le había otorgado la naturaleza para seducir y entregarse al tirano enemigo que oprimía a su pueblo, tras embriagarle le decapitó con su propia espada. Con el ingenuo rostro de Lillian Gish, la bella Judith accedió a los lienzos de todo el mundo, bajo la dirección del gran David Wark Griffith, en Judith de Betulia (Judith of Bethulia, 1913), con Lionel Barrymore y Harry Carey. Los italianos insistieron en el tema en dos ocasiones más Giuditta e Oloferne (1928) de Baldassare Negrone y Judith y Holofernes (Giuditta e Oloferne, 1960) de Fernando Cerchio.

Otra seductora de capital importancia en el relato bíblico es la pérfida Dalila aunque en el fondo hiciera lo mismo que Judith. Pero ya se sabe, las Sagradas Escrituras es la historia del pueblo elegido y una acción siempre será juzgada según les favorezca o les perjudique. La doble moral es evidente. Por eso Judith es una heroína y Dalila una villana. Sin embargo, la hermosa filisteo no deja de tener sus encantos. Tras seducir al invencible Sansón, le cortó la cabellera símbolo de su fuerza, arrebatándole la virilidad y reduciéndole a la esclavitud, al escarnio. Primero fue Alexander Korda quien realizó la primera versión de Sansón y Dalila (Samson und Dalila, 1922), aunque más célebre fue la versión en color de Cecil B. De Mille con el mismo título, Sansón y Dalila (Samson and Delilah, 1949), enfrentando a dos de los mitos eróticos más significativos de Hollywood: Victor Mature y Hedy Lamarr.

La versión de Korda es desconocida para las nuevas generaciones cinéfilas, pero en cambio el film de De Mille presenta un relato repleto de sugerencias que escapan al simple contexto bíblico. La mirada sensual de Hedy Lamarr,

el contoneo de su cuerpo, sus vestidos ceñidos, son la misma imagen de la mujer castradora que con sus atributos físicos puede triunfar donde han fracasado los ejércitos filisteos.

Sin embargo, su victoria será pírrica, ya que tras privar a Sansón de su virilidad al cortar el pelo, metáfora de la castración, Dalila sucumbirá al amor entre sus musculosos brazos. Por eso, cuando el héroe israelita recupera el pelo y la fuerza, la bella filisteo se redimirá muriendo con él al hundirse el templo, uniéndose ambos más allá de la muerte en la eternidad.

Los jueces de la Biblia (I grandi condottieri, 1965) de Francisco Pérez-Dolz con las historias de Gedeón (Ivo Garrini), Sansón (Antón Geesink) y Dalila (Rosalba Neri) fue la aportación española al tema que nos ocupa.

A orillas del Nilo...

El misterioso Egipto de las pirámides es sin duda alguna un escenario mucho más popular que la antigua Babilonia tal vez porque nos han quedado más vestigios de aquella desaparecida civilización. En Sinuhé el egipcio (The Egyptian, 1954) de Michael Curtiz, basado en una documentada novela de Mika Waltari, conocemos sus costumbres y sus luchas contra los pueblos vecinos. Sinuhé (Edmund Purdom) ha jurado convertirse en un médico para los pobres, pero la corrupción le llevará por mal camino al enamorarse de Nefernefer (Bella Darvi), una prostituta tan hermosa como cruel, quien le llevará a la ruina y al deshonor.

Finalmente descubrirá que es hijo del anterior faraón, que su hermana (Gene Tierney) desea casarse con él, según tradición egipcia, para asesinar a su sucesor y ocupar el trono. Pero Sinuhé, viendo la maldad del poder prefiere exilarse al desierto donde escribe su larga historia.

Un film más inteligente fue Tierra de faraones (Land of the Pharaohs, 1955) de Howard Hawks, con un excelente guión de William Faulkner, amarga reflexión sobre la locura del poder. Un faraón (Jack Hawkins), obsesionado con la muerte, prácticamente sacrifica a su pueblo para construir una monumental pirámide donde guardar sus joyas al cruzar el umbral de la muerte.

Faraón polígamo, su segunda esposa será aún más cruel y perversa que él, la princesa de Chipre Néfiter (Joan Collins), pero no por ello seductora y hermosa. Dotada con una mirada maligna, Néfiter intentará apoderarse de los tesoros de la pirámide sirviéndose de sus evidentes dotes de seducción.

Aida (Aida, 1953) de Clemente Fracassi, realizador que aceptó el difícil reto de llevar la ópera de Giuseppe Verdi (1813-1901) al cine, empresa nada fácil y arriesgada, que cuenta una historia trágica de amor en el Antiguo Egipto al cual Sofía Loren prestó su estupendo físico aunque estuviera doblada en las canciones.

Parodia de dicha ópera fue una zarzuela de Guillermo Perrin, Miguel Palacios y Vicente Lleó que por su carácter picante fue prohibida por el franquismo. Por eso, tuvieron que ser los estudios aztecas quienes la llevaron al cine, La corte del faraón (1944) de Julio Bracho, con Mappy Cortés y Roberto Soto. La zarzuela está inspirada en el episodio bíblico de José, vendido por sus hermanos a los egipcios, y su posterior escalada social en el palacio del faraón hasta llegar a primer ministro.

Un noble guerrero, Putifar, herido por una flecha en los genitales, es casado con la hermosa Lota en recompensa por sus servicios a la patria. Pero, oh cruel destino, Putifar no puede consumar el matrimonio y la desesperada Lota perseguirá al esclavo José que, al ser hebreo, es muy estrecho y muy casto...

A pesar de ciertas deficiencias, la película de Bracho es muy divertida, y su ambientación egipcia muy correcta. Ya en plena democracia, José Luis García Sánchez, quiso realizar un remake de este film, La corte del faraón (1985) con Ana Belén y Antonio Banderas, pero cometió el gravísimo error de despreciar el material de la obra y tras conservar sólo las canciones, eliminó el resto sustituyéndolo por una serie de peripecias de unos cómicos españoles durante los años cuarenta, aburriéndonos con las eternas disquisiciones sobre el franquismo y los traumas provocados por su siniestro gobierno.

Ernest Lubitsch, prestigioso realizador alemán de fino sentido del humor, antes de ser llamado por Hollywood, rodó diversas comedias donde hizo gala de su toque especial. Especializándose en los líos de alcoba, decidió atacar al antiguo Egipto y sus intimidades con La mujer del faraón (Das Weib des Pharaos, 1921).

Tal vez sea Faraón (Faraon, 1964-64) del polaco Jerzy Kawalerowicz quien haya dado una imagen más rigurosa del antiguo Egipto, aunque como cinéfilo prefiera el film de Howard Hawks. Utilizando la figura de Ramsés XIII (Jerzy Zelnik), Kawalerowicz nos presenta no sólo una fiel reconstrucción de aquel tiempo sino una dura reflexión sobre las contradicciones entre la ciencia y la religión. Ramsés deberá enfrentarse a los sacerdotes porque éstos acumulan riquezas y tratan de hundir al pueblo en la ignorancia. Para esto, los enemigos buscan un doble del faraón para sustituirle tras su asesinato.

Esta obra maestra del cine histórico, se estrenó en España completamente masacrada por la censura. La corte faraónica, era un espectáculo considerado impúdico en aquel tiempo por el escaso vestuario de las bellas egipcias y por sus explícitas relaciones amorosas. Como siempre, en España (y en todo Occidente) se ha tenido una visión epidérmica de la moral, por no hablar de los países árabes y, sobre todo, aquellos que han caído bajo el

oscurantismo del fundamentalismo. La visión del cuerpo humano, según nuestros patriarcas, conduce a tener pensamientos pecaminosos y en consecuencia a la muerte eterna.

No se podríamos hablar de erotismo en el antiguo Egipto si no sacáramos a relucir aquí a la más bella de la más bella de las reinas de Nilo. Nos referimos naturalmente a la simpática Cleopatra VII (69-30 a. de J. C.), amante de Julio César y Marco Antonio, inspiradora de una bellísima tragedia de William Shakespeare (1564-1616) y de una divertida comedia de George Bernard Shaw (1856-1950), sobre quien se ha escrito centenares de libros y protagonista de centenares de leyendas milenarias que siempre hacen referencia a su insólita belleza.

Cleopatra es sin duda uno de los mitos eróticos de más sólido prestigio a lo largo de toda la historia, muy superior al de las Mesalinas o Popeas de turno, de estilo más bien vulgar en contraposición al refinamiento de la reina egipcia célebre por su exquisita nariz.

Por eso, no es de extrañar que George Méliès decidiera inmortalizarla con uno de sus mágicos cortos no más inventarse el cine: Cleopatra (1899), donde adquirió el rostro de la musa meliesana y posteriormente su esposa, Jeanne D'Alcy, la primera Cleopatra del nuevo arte y también la primera pin-up del cine francés. Poco podía sospechar el mago francés que la Reina del Nilo y el Séptimo Arte habían nacido el uno para el otro y que formaban un matrimonio más sólido que el que tuvo la bella soberana con el noble Marco Antonio.

En 1908, Anthony and Cleopatra de otro pionero cinematográfico, J. Stuart Blackton, esta vez con otro rostro, el de Florence Lawrence, la estrella más seductora de la Compañía Biograph; el regreso no se hizo esperar, otra Cleopatra (1912) esperaba al poco tiempo, dirigido por Charles L. Gaskill y con Helen Gardner; en el mismo año, Marco Antonio y Cleopatra (Marco Antonio e Cleopatra) de Enrico Guazzoni, el primer film italiano de la serie; Cleopatre (1913) de M. Mariaud, como vemos los títulos se suceden a velocidad vertiginosa; Marco Antonio y Cleopatra (Marco Antonio e Cleopatra, 1916) del especialista en peplums Enrico Guazzoni, con Lea Orlandi hasta llegar a la versión más exótica de todas, Cleopatra (Cleopatra, 1917) de James Gordon Edwards, con la mítica entre las míticas Theda Bara, madre de todas las vampiras del siglo XX.

La Cleopatra de Theda Bara fue muy celebrada por su enorme magnetismo, su sensual mirada y también porque en más de una secuencia enseñaba los senos sostenidos por dos serpientes metálicas. A Theodosia Goodman, su verdadero nombre, los estudios comenzaron a inventarle toda clase de historias para llenar las páginas de los periódicos con noticias sensacionalistas. Se la llamó la vamp, palabra que proviene de las primeras palabras de un poema de Kipling titulado El vampiro, el cual se había inspirado a su vez en un cuadro del pintor inglés Burne-Jones.

En efecto, estas mujeres tan sensuales como pérfidas siempre llevaban al hombre a la perdición. Cleopatra sedujo a Julio César primero y, una vez muerto éste, a Marco Antonio. El emperador del mundo y el más brillante general de Roma en sus manos se convirtieron en auténticos peleles sin ninguna personalidad, la seducción les convirtió en esclavos carentes de voluntad propia.

El éxito de Theda Bara anuló completamente las anteriores versiones, por eso tuvimos que esperar al sonoro para su regreso de la mano del gran Cecil B. De Mille, el realizador que mejor supo realzar sus indudables atractivos eróticos. Cleopatra (Cleopatra, 1934) revalidó a Claude Colbert en su papel de seductora, tal como hizo años antes en El signo de la cruz, aunque en su carrera posterior acabara por convertirse en una ingenua doméstica pero no por ello menos agradecida.

No se puede olvidar ni la singular entrada de la reina en Roma, precedida por bellas bailarinas, o el número musical con sensuales muchachas que Cleopatra ofrece a Julio César (Warren Williams), poco antes de que un tráveling de retroceso nos mostrara el decorado de la más fantástica galera jamás imaginada. Sencillamente genial.

Con César y Cleopatra (Caesar and Cleopatre, 1945) de Gabriel Pascal, según la obra de Bernard Shaw, la inmortal egipcia adquiere otro rostro no menos hermoso, el de Vivien Leigh, seduciendo a César (Claude Rains) con toda la ironía del autor inglés.

El mejicano Roberto Gavaldón se atrevió con otra versión jocosa, La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra (1946), donde nuestra heroína adquirirá la faz de una actriz azteca, racialmente más parecida a las antiguas egipcias que el resto de las actrices que han pasado por esta filmografía. En The Story of Mankind (1957) de Irwin Allen, único acercamiento a la Cleopatra real, la rubia Virginia Mayo, rostro demasiado anglosajón para una reina del Nilo, perdió a esta vez a Marco Antonio (Helmut Dantine). Otra comedia, Noches de Cleopatra (Due notti con Cleopatra, 1953) de Mario Mattoli, esta vez con Sofia Loren de físico más adecuado cuyo secuencia del baño, desnuda ante los ojos del asombrado Alberto Sordi, es antológica; Las legiones de Cleopatra (Le legioni di Cleopatra, 1960) de Vittorio Cottafavi, con Linda Cristal; Una reina para el César (Une regine per Cesare, 1962) de Piero Pierotti con Pascale Petit, relacionado con el episodio de la alfombra, hasta llegar a la versión más espectacular del cine en color, la de Joseph L. Mankiewicz, Cleopatra (Cleopatra, 1963) con Elizabeth Taylor en el papel principal, apoyada por Rex Harrison (Julio César) y Richard Burton (Marco Antonio), realizada con todos los lujos inimaginables y también la más fastuosa de todas.

El enorme éxito comercial no pudo empero sofocar los enormes gastos de producción, arruinando

completamente a la Fox, pero ello no impidió que la carrera de la Taylor subiera muchos enteros convirtiéndola en la diva más importante de los años sesenta.

Los productores oportunistas aprovecharon la coyuntura para financiar sendas parodias de la ya mítica reina del Nilo, Totó e Cleopatra (1963) de Fernando Cerchio, con el popular cómico italiano Totó, y la inevitable Cuidado con Cleopatra (Carry on Cleo, 1964) de Gerald Thomas, perteneciente a una serie inglesa que se guaseaba de los éxitos del momento.

Charlton Heston como director y como protagonista ofreció su fiel adaptación de la obra de William Shakespeare, La sombra de las pirámides (Anthony and Cleopatra, 1972) para competir con la lujosa versión de Mankiewicz con resultados agradecidos. Aunque Hidelgarde Neil era la Cleopatra más creíble en comparación a sus antecesoras, el escaso éxito comercial la hizo desaparecer prematuramente de las pantallas. Rodada en España, contenía a por vez primera algunos desnudos de las esclavas con la exhibición insistente de los pectorales de Charlton Heston a la que ya nos tiene acostumbrados, aunque hay que reconocer que tanto su labor como director como la de actor es muy meritoria por querer ofrecernos una versión más fidedigna de la tragedia, destacando la española Carmen Sevilla en el papel de Octavia Augusta, esposa del general, y la visión certera de la época romana, plasmada en la cruel secuencia del circo donde dos gladiadores luchan ferozmente a muerte sin que ni Marco Antonio ni Augusto se dignen en dirigirles la mirada.

Cleopatra, the Egyptian Queen (1984) de Cesar Tod, con Marcella Petri, es por ahora la última versión conocida, sin olvidarnos siquiera de Astérix y Cleopatra (Astérix et Cléopâtre, 1969) y la breve aparición de Las doce pruebas de Astérix (Les douze travaux d'Asterix), dibujos animados de Goscinny y Uderzo, basados en sus célebres comic con una Cleopatra más sensual que de costumbre.

Si hay algo que debemos lamentar en esta relación de títulos es que jamás le hayan dado el papel a una actriz árabe, sobretodo del mismo Egipto, despreciando injustamente la sensualidad de las mujeres de los países islámicos, donde también es posible encontrar féminas cuya indudable belleza recuerde de forma más fidedigna a la de la mítica reina del Nilo, Cleopatra, que a tantos espectadores de todo el mundo ha hecho soñar con poder dormir entre sus aterciopelados brazos.

La Grecia pagana

La mitología y la historia de la Grecia de Sócrates y Aristóteles, evidentemente tenían mayores atractivos para el público porque de hecho fue la cuna de nuestra cultura y también de nuestras debilidades humanas.

Las llamadas orgías o bacanales derivan de Baco, dios del vino, se iniciaron en Tebas y sobretodo en la cima del monte Citeron. Era una especie de mascarada donde los bacantes se disfrazaban de tigres o machos cabríos y las mujeres, conocidas como ménades, se entregaban a los más libidinosos placeres. Se bailaban danzas desenfrenadas, aderezadas por música, vino y relaciones sexuales que llegaron a molestar al rey tebano Penteo, quien al personarse en este lugar, ante su sorpresa, se encontró a su madre y tías en pleno éxtasis.

Un atractivo efebo representaba en la fiesta al dios Baco y un anciano gordinflón a su maestro de la infancia, Sileno, siempre montado en su asno para mayor regocijo de los bacantes. Faunos, sátiros y ninfas amenizaban semejante festividad que, después, se propagó al Imperio Romano y el cine, naturalmente, no ha escamoteado detalles de las divertidas juergas que se corrían los griegos y, muchos siglos después, los romanos de antaño.

Así, en la célebre Fantasía (Fantasia, 1940) de Walt Disney, el mago de Burbank nos recrea, entre otras piezas musicales, la exquisita Sinfonía pastoral de Ludwig van Beethoven (1770-1827) con sus dioses del Olimpo, faunos, ninfas, centauros y la aparición oronda del alegre Sileno montado en su burra. Por una vez, sin que sirva de precedente, Disney abordó el refinado erotismo con las centauras con los senos al aire, así, en otra secuencia más macabra, la danza de las diablesas de fuego al son de La noche sobre el Monte Pelado de Moussorgsky, con un gigantesco diablo que llevaba la faz del legendario Bela Lugosi, el célebre Drácula, que posó de modelo para la ocasión.

Esos deliciosas bacanales, a causa de la enfermiza censura que hemos padecido durante el siglo, no tienen excesiva filmografía. Pero ya otro mago no menos genial, George Méliès, rodó Les trois bacchantes (1899), un corto de escasos 20 metros de duración.

No fue hasta Le baccanti (1960), oscuro film de Giorgio Ferroni, ya dentro de la moda efímera del peplum, que las célebres bacanales tuvieron plasmación cinematográfica.

Sin embargo, George Méliès dedicó varios cortos a temas mitológicos, dentro de las coordenadas fantásticas y de un erotismo principio de siglo que no iba demasiado lejos: Pigmalión y Galatea (Pygmalion et Galatée, 1898), sobre la leyenda del escultor de Creta que se enamoró de una estatua y, gracias a los dioses, ésta tomó vida convirtiéndose en mujer; Neptune et Amphitrite (1899) sobre los apuros del dios del mar para seducir a la ninfa de sus sueños; Le tonneau des Danaïdes (1900) acerca las condenadas que debían llenar un tonel sin fondo; Le tonnerre de Jupiter/La maison des muses (1903); L'île de Calypso: Ulysse et Polyphème (1905); La profetisa de

Tebas (*La prophétesse de Thèbes*, 1908) y, finalmente, Galatea (*Galatée*, 1910), sobre la ninfa acosada por el lascivo cí clope Polifemo.

Siendo el erotismo una de las bases de atracción del séptimo arte, naturalmente no se podía olvidar a la mismísima diosa del amor, Afrodita (Venus en la versión latina), cuya primera aparición en las pantallas no se hizo esperar demasiado: *La naissance de Venus* (1900) de Maurice Caussade estaba basado en la célebre pintura de Sandro Botticelli (1444-1510) de idéntico título, quien inspiró también la espléndida aparición de la diosa (Uma Thurman) en *Las aventuras del Barón Munchausen* (*The Adventures of Baron Munchausen*, 1989) aburriéndose en las fraguas de su celoso marido Vulcano (Oliver Reed) tan horrendo como brutal. Este exquisito film de Terry Gilliam destaca por su refinadas imágenes y por su imaginación estilística, sobresaliendo con creces de la vulgaridad imperante en el plano cine de los años ochenta.

Los desafortunados amores de la diosa del amor y el bello Adonis son el eje de *Venus et Adonis* (1901) de la pionera realizadora Alice Guy, una de las primeras mujeres en ponerse detrás de la cámara. *The Story of Venus* (1914) de Fred W. Huntley, al igual que *The Story of Diana* y *The Story of Cupid* del mismo año y realizador, son una serie de breves films dedicados a la mitología clásica.

La veleidosa diosa protagonizó además durante el silencio *The Pursuit of Venus* (1914) de Edwin J. Collins, *The Triumph of Venus* (1918) de Edwin Bower Hesser, *The Tinted Venus* (1921) de Cecil M. Hepworth y *El templo de Venus* (*The Temple of Venus*, 1923) de Henry Otto.

De todos esos títulos, el más importante es quizás, *Las castigadoras* (*Vamping Venus*, 1928) una farsa cómica de Edward F. Cline, coreizador de numerosos films de Buster Keaton, cuya trama gira alrededor de un sueño que nos permite viajar a través del tiempo. Un irlandés (Charlie Murray) recibe un golpe en la cabeza y sueña que es el rey de Irlanda durante la invasión romana. Introducirá el teléfono, los cañones y la maquinaria moderna para combatir (?) a todos los dioses del Olimpo. En el reparto de este film de Cline encontramos a Louise Fazenda y la estupenda rubia Thelma Todd⁽⁵⁾, la vampiresa por excelencia de los años veinte, que fue compañera de la flor y nata de los actores cómicos de la época, desde Buster Keaton hasta Laurel y Hardy, pasando por los mismísimos hermanos Marx.

Con Venus era mujer (*Touch of Venus*, 1948) de William Seiter, la diosa adquiere la hermosa faz de Ava Gardner. No podía ser menos, ya que dicha actriz era considerada el animal más bello del mundo. El film de Seiter, en cierto modo, recuerda el mito de Pigmalión. Un modesto empleado de un almacén se enamora de una estatua de Venus, de carácter retraído y tímido, un día decide besar sus labios de piedra, pero ante su sorpresa la diosa del amor cobrará vida y enseñará a su ingenuo enamorado todas las artes amoratorias. El estudio no regateó los clásicos baños de espuma para excitar al respetable público masculino, además su vestuario era tan ligero que un empleado debió seguir a la actriz con una estufa portátil para evitarle un resfriado.

Con Jasón y los argonautas (*Jason and the Argonauts*, 1963) de Don Chaffey y *Furia de titanes* (*Clash of Titans*, 1979) de Desmond Davis, Afrodita se incorporaba al mundo mágico del gran Ray Harryhausen. En la primera con los rasgos de Honor Blackman y en la segunda con la serena madurez de Ursula Andress. En *Furia de titanes* aparecen además elementos más acordes con el cine moderno, como un refinado nudismo que, en el transcurrir del tiempo, ha llegado incluso al cine juvenil e incluso infantil. La secuencia del paseo de Dánae y su hijo Perseo desnudos por la playa al amanecer o la de Andrómeda (Judy Bowker) saliendo del baño, demuestran hasta qué punto los prejuicios se han ido disolviendo en la nada.

Y hablando de desnudos, los cinéfilos tuvimos que esperar a un dibujo animado, *Las doce pruebas de Astérix* (1976) de Goscinny y Uderzo, para ver desnuda a la diosa del amor. Cinta más o menos divertida, que contiene, entre otros elementos que no vienen al caso, una secuencia en la Isla del Placer con unas sinuosas ninfas que intentan seducir a Astérix y Obélix, sin conseguirlo. Claro está que una vez terminada la aventura, el orondo galo regresará a la isla ávido de marcha.

Aparte de los títulos mencionados, tenemos comedias humorísticas sobre los dioses del Olimpo donde la veleidosa Venus siempre llevará la parte más frívola: *La vida nocturna de los dioses* (*Night Life of the Gods*, 1935) de Lowell Sherman y *Los dioses se divierten* (*Aus den Wolken kommt das Glück*, 1935) de Reinhold Schünzel, ambas en la línea de *Las castigadoras*, film del que ya hemos hecho referencia.

Un episodio singular del Olimpo fue la boda de Tetis y Peleo, al que se invitaron a todos los dioses excepto a la Discordia temiendo su funesta intervención. Ésta, despechada, lanzó sobre una mesa una manzana de oro con la inscripción "a la más hermosa". Todas las diosas se disputaron tal honor y, en consecuencia, buscaron el juicio imparcial de un mortal, el príncipe Paris, quien se decidió por Afrodita. La diosa del amor, en pago de su juicio favorable, le ofreció la mano de la mujer más hermosa del planeta, Helena reina de Esparta, por cuyo rapto se organizó la guerra de Troya y la aniquilación de dicha ciudad.

Helena de Troya es todo un mito en la mitología griega, sobretudo porque su belleza es comparable a la de Afrodita y, en algunas fuentes, se asegura que era su doble. Por eso, las películas basadas en dicho personaje, contradiciendo a Homero, son una historia de amor pasional, desbordante y, como no, una excusa para mostrar

cuerpos masculinos y femeninos, baños y demás elementos más o menos sugestivos. Títulos como *La caída de Troya* (*La caduta di Troya*, 1910) de Giovanni Pastrone, *Helena, la caída de Troya* (*Helena, der Untergang Troias*, 1924) de Manfred Noa, *La vida privada de Helena de Troya* (*The Private Life of Helen of Troy*, 1927) de Alexander Korda o *La guerra de Troya* (*La guerra di Troia*, 1961) de Giorgio Ferroni siguen estas directrices. Mención especial merece la participación en el ya mencionado *The Story of Mankind* con una Helena (Dani Craine) más sádica que se ríe del incendio de la ciudad. Sin embargo, en este apartado sobresalen dos títulos más por sus intérpretes que por el resultado final de su realización.

La manzana de la discordia (*L'amante di Paride*, 1953) de Marc Allegret y Edgar G. Ulmer, contaba con la presencia de una Hedy Lamarr en declive pero no por ello menos hermosa, y, *Helena de Troya* (*Helen of Troy*, 1955) de Robert Wise, con Rossanna Podestá, una belleza rubia de carrera efímera, asistida con una juvenil Brigitte Bardot en el breve papel de una esclava.

Las orgías que organizan los troyanos cuando los griegos simulan marcharse, dejando al célebre caballo de madera, son el plato fuerte en esta serie de títulos.

También tenemos, cómo no, la típica versión erótica con escenas de desnudos y sexo explícito. Se trata de *Elena si, ma di Troia* (1972) del bodriero Alfonso Brescia con Christa Linder, actriz de carrera meteórica.

Tras la destrucción de la ciudad de Troya, Homero (siglo IX antes de Cristo) nos cantó en *La Odisea* la larga epopeya de Ulises de Itaca, su conquistador, en pos de su regreso al hogar. Siglos después, el poeta Virgilio (70-19 a. de J. C.) nos narró en *La Eneida* la supervivencia del héroe troyano Eneas, quien tras el aniquilamiento de su ciudad vagó por el Mediterráneo hasta llegar a la Península Itálica, establecerse en su nueva patria y crear la semilla de una nueva nación.

Si el poema de Virgilio ha tenido una carrera en las pantallas muy desafortunada, por ejemplo, *La leyenda de Eneas* (*La leggenda di Enea*, 1962) de Giorgio Rivalta, más una versión de *La Eneida* (1980) realizada para televisión por Franco Rossi de ingrato recuerdo, la novela de Homero sí que ha sido considerada atractiva para los productores cinematográficos. Así *La vuelta de Ulises* (*Le retour d'Ulysse*, 1908) de Charles le Bargy y André Calmettes, fue una reconstrucción fiel en la línea del Film D'Art que practicaban dichos autores de principio de siglo.

En *La Odisea* (*L'Odissea d'Homero*, 1910) dirigido e interpretado por el conde Giuseppe de Liguoro se sigue más fielmente los elementos fantásticos homéricos, consiguiendo un inusitado éxito. Por ese motivo el aristócrata cineasta reincidió con *El canto de Circe* (*Il canto di Circe*, 1920), basado esta vez en el episodio de la hechicera Circe, quien tras convertir en cerdos a los marineros griegos compañeros de Ulises, seduce al héroe griego anulando completamente su voluntad.

Tan singular relación erótica, enseguida fue fagocitado por Hollywood. Así Robert Z. Leonard puso en marcha *Circe, la encantadora* (*Circe the Enchantress*, 1924), pero al decaer la moda del peplum debimos esperar 30 años para una nueva versión de la epopeya homérica, en *Ulises* (*Ulisse*, 1954) de Mario Camerini, tal vez la mejor adaptación del tema, con Kirk Douglas en el papel de Odiseo (nombre griego de Ulises).

El enorme éxito de este film convirtió en populares a todos los elementos mitológicos de Homero, tan olvidados actualmente. No obstante el gran Douglas estaba en su apogeo físico, por eso es un perfecto Ulises, nadie como él podía representar a la perfección al cínico y astuto héroe tebano tanto en sus escenas de lucha como en su hábil ardid para engañar a Polifemo.

Silvana Mangano encarnó brillantemente a la maga Circe y a Penélope, la fiel esposa de Odiseo, dándonos dos aspectos muy diferentes de su personalidad. La cruel hechicera es mezquina pero seductora, su atractivo físico, su pasión está a punto de llevar al héroe a la locura. En cambio, Penélope, es, según un dicho machista, el reposo del guerrero cuya virtud es ensalzada por Homero por resistir célibe ante el acoso sexual de todos sus pretendientes, quienes celebraban espectaculares bacanales en su casa de Itaca, hasta caer heridos por las flechas de su añorado esposo.

El ya mencionado Franco Rossi quiso realizar una versión más fiel de *La Odisea*, pero *Las aventuras de Ulises* (*Le avventura di Ulisse*, 1969) es un film muy lento, poco ameno, y termina por fatigar al espectador hundiéndose en un fracaso tan sonado que el héroe tebano jamás ha vuelto a los lienzos mundiales.

No podemos olvidarnos *L'amour et Psyche* (1908) de Romeo Bossetti, sobre los amores entre Eros y Psiquis, ya comentados, y del mismo autor, *La voile des nymphes* (1909), asuntos cortos no desprovistos de interés pese a sus imágenes arqueológicas. Tampoco de Friné, cortigiana d'Oriente (1953) de Mario Bonnard, sobre la célebre ateniense que escandalizaba a unos jueces al quitarse delante de ellos la ropa, y, sobre todo, debemos dejar un cariñoso recuerdo al legendario Hércules, héroe indiscutible del peplum, cuyo dúo con Steve Reeves, *Mister Universo*, es antológico: *Hércules* (*Le fatiche di Ercole*, 1957) y *Hércules y la reina de Lidia* (*Ercole e la regina di Lidia*, 1958), ambas de Pietro Francisci, contando con el concurso de la impresionante Sylvia Koscina como Iole, su esposa. No hace falta añadir que ambos actores lucieron bellas togas, buenas piernas y un físico impresionante.

Si en el primer film, Hércules, se enfrenta a unas bellas amazonas, en el segundo cae en las redes de Onfale, la

reina de Lidia, que le convierte en un pelele, humillándole y obligándole a llevar una compostura nada masculina. Luego dirán que la mujer es el sexo débil...

Combate de gigantes (Ercole, Sansone, Maciste, Ursus: gli invincibili, 1964) de Giorgio Capitani, aunque asesorado por el gran Vittorio Cottafavi, era el equivalente del peplum a las películas de Erle C. Kenton en el terror Universal: ¡ todos los héroes musculosos reunidos en un mismo film!: Hércules (Alan Steel), Maciste (Red Ross), Ursus (Yann Larvor) y, finalmente, Sansón todos juntos en una nueva aventura entre fantástica y humorística en la que luchaban contra el tirano de rigor y la reina Onfale (Elisa Montes) que se dedica a seducir a los hombres para luego matarlos y embalsamarlos.

La "alegre" Roma de los césares

La mezcla de epopeya y erotismo siempre ha sido una fuente inacabable de argumentos, tal como hemos podremos apreciar a continuación en el peplum dedicado a la antigua Roma.

Tras la llegada de Eneas a la Península Itálica, la leyenda nos dice que los gemelos Rómulo y Remo (nietos de Eneas y Lavinia), tras ser arrojados al Tíber por el tirano Amulio, fueron salvados por una loba que los amamantó varios días hasta que unos pastores se hicieron cargo de ellos.

Steve Reeves y Gordon Scott, los dos cachas por excelencia del peplum italiano de los sesenta, unieron sus talentos para encarnar a los dos gemelos en Rómulo y Remo (Romolo e Remo, 1961) de Sergio Corbucci, acerca su leyenda, la fundación de Roma y la lucha fratricida final con la muerte de Remo a manos de su hermano.

Pero eran necesarias mujeres para la nueva ciudad. Al carecer de ellas, los romanos (es decir todos los apátridas y ex convictos que llegaron a Roma ávidos de iniciar una nueva vida), iniciaron el rapto de las sabinas, pero como éstas acabaron por sentirse a gusto con sus nuevos hombres terminaron por quedarse con ellos. Dos versiones ha dado el cine de tan singular tema: la primera *Il ratto delle sabine* (1945) de Mario Bonnard; la segunda *El rapto de las sabinas* (*Il ratto delle sabine*, 1961) de Richard Pottier, tenía a un juvenil Roger Moore en el papel de Rómulo. Pottier daba una versión frívola de la historia (¿ leyenda?), pero ¿ podí a hacer otra cosa?

El tema de la amazona, tan cara al peplum, también ha aparecido fuera de su contexto en la Roma de los césares, por ejemplo, en *Le virgine di Roma* (1960) de Vittorio Cottafavi y Carlo Ludovico Bragaglia, con Sylvia Syms y Nicole Corcel, sobre un grupo de bellas mujeres romanas (245 años después de Rómulo y Remo, 507 a. d. J. C.) que organizaron un ejército femenino para vencer a los invasores etruscos, o bien las guerreras vikingas de *Britania de Viking Queen* (1967) de Don Chaffey, capitaneadas por una reina (la impresionante Carita, una modelo de escultural figura) que aquí plantan cara al ejército invasor en la época del emperador Claudio y del caudillo Caractacus. Los amores y desventuras de la reina de Palmira (estupenda Anita Ekberg) son el eje de *Bajo el signo de Roma* (*Nel Segno di Roma*, 1958) de Riccardo Freda en la línea de los anteriores films que destacan por su sobriedad y por su cuidada puesta en escena.

En *El signo de la cruz*, comentada más abajo, vemos uno de los pasatiempos preferidos de la plebe romana, la lucha de unas feroces gladiadoras contra unos pigmeos, secuencia que copió Richard Fleischer en *Barrabás* (*Barabba*, 1961), superproducción dedicada al peligroso delincuente -en realidad un zelote- que Poncio Pilato liberó en la Pascua judía en vez de Jesucristo. El mismo tema, ya más explícito en cuestiones eróticas, fue el eje de *Livia*, una vergine per l'Impero (1974) de Steve Carter y Michael Wotruba (Joe D'Amato), film que cuenta la historia más desconocida de las esclavas que se vieron obligadas a luchar en la arena del circo y su posterior rebelión.

Sin embargo fue Espartaco el más célebre gladiador de la historia. La primera versión fue la de Espartaco (*Spartaco*, 1913) de Ernesto Mario Pasquali, con Mario Guaita; la segunda, casi cuarenta años más tarde era un remake de la anterior, *Espartaco* (*Spartaco, il gladiatore della Tracie*, 1952) del honesto Riccardo Freda con Massimo Girotti y Gianna Maria Canale, pero la más celebrada fue, sin duda, *Espartaco* (*Spartacus*, 1962) de Stanley Kubrick, basada en una novela de Howard Fast.

Asimismo debemos señalar varias secuelas espúreas de inferior calidad como *El hijo de Espartaco* (*Il figlio di Spartacus*, 1962) de Sergio Corbucci, con Steve Reeves; *La venganza de Espartaco* (*La vendetta di Spartacus*, 1964) de Michele Lupo y, por último, *Espartaco y los diez gladiadores* (*Spartacus e i dieci gladiatori*, 1964) de Nick Nostro.

El protagonista de la versión de 1913, Mario Guaita, más conocido como Ausonia, mereció los siguientes comentarios de la crítica de la época: "Ausonia tiene el más bello cuerpo del mundo: ha obtenido meritoriamente el primer premio de belleza masculina en la Academia de las Bellas Artes de París. Escultores italianos y franceses han esculpido, sobre su modelo, estatuas de Apolo y de gladiadores" (*Nosferatu* N° 4)

De hecho ninguna adaptación es demasiado fiel a la historia. Por ejemplo, en la versión de Kubrick, los hechos son manipulados con intenciones muy dudosas. Espartaco nunca murió en la cruz, sino en el campo de batalla; Julio César era un niño en la época; la derrota del gladiador rebelde se debió a la traición de uno de sus lugartenientes (el

encarnado por John Ireland), no al mercader árabe interpretado por Herbert Lom.

Pero lo que sí es cierto, es que dicha versión es un film de indudable belleza. Tal vez brillen por su ausencia las clásicas orgías romanas, pero sí contiene varios detalles que en su día fueron polémicos: El intento de seducción de Antonino (Tony Curtis) por parte de Craso (Laurence Olivier), cortada en la copia de distribución, o la hermosa escena de amor de Espartaco (Kirk Douglas) y Lavinia (Jean Simmons) cuando ésta sale desnuda del agua. Cuando el gladiador rebelde introduce el cuerpo de su amada en el interior de su propia túnica, en los cines de barrio siempre se produjo un enorme griterío o de un público escandalizado.

Tal vez haya sido la Roma de los césares la sociedad que el cine ha mostrado con mayor dosis de frivolidad y, de hecho, no hay para menos. La mitología pagana heredada de los griegos estaba repleta de incestos, infidelidades, promiscuidad sexual y, por ello, los antiguos habitantes de la Ciudad Eterna siempre han aparecido como unos seres corruptos ante los ojos de los ascéticos cristianos.

Cuando visioné la versión ⁽⁶⁾ de Ben-Hur (Ben-Hur, 1925) de Fred Niblo, con Ramón Novarro, me asombró la secuencia en color de la llegada de Quinto Arrio a Roma, cuyo cortejo era precedido por unas bailarinas que portaban estandartes enseñando los senos, algo inusual en aquella época. En la marcha triunfal al inicio de El asesinato de Julio César (Julius Caesar, 1970) de Stuart Burge, a los censores franquistas se les coló un plano parecido.

La supuesta amoralidad de aquella sociedad pagana era una excusa para mostrar aquello que otros films ocultaban. Si en un título ambientado en la era moderna se hubieran rodado secuencias de orgías, como la de los antiguos romanos, la censura las hubiera cortado. Por eso, ni cortos ni perezosos, los realizadores no perdieron el tiempo. Si había a que seguir las extrañas (e hipócritas) reglas del juego, pues se seguían.

Uno de los primeros films en retratar los revolcones colectivos de la antigua Roma fue Nerón (Nerone, 1909) de Luigi Maggi, inspirada en la tragedia de Arrigo Botto, con Alberto Capozzi en el papel de tan terrible dictador Nerón (37-68), presentado siempre como un lunático afeminado. La estela estaba ya creada, surgieron ¡ como no! las múltiples adaptaciones de la novela Quo Vadis? de Henryk Sienkiewicz, donde los productores siempre han suavizado los pasajes más morbosos del libro. Por ejemplo, la crucifixión de los cristianos completamente desnudos ante la complacencia de la plebe romana y sobretodo la lucha de un desnudo Ursus enfrentado a un toro en cuyo lomo estaba atada, también desnuda, la princesa Ligia.

La primera adaptación cinematográfica fue la versión de Lucien Nonguet en 1901, autor también de Les martyres chrétiens (1905), de idéntico corte; recordemos también Au temps des premiers chrétiens- Quo Vadis? (1910) de André Calmettes; aunque más enjundiosa era la versión de 1912, dirigida por Enrico Guazzoni, como Carlo Cattaneo en el papel del aterrador emperador, cuyos achuchones en masa ruborizaron a los espectadores de aquel tiempo.

Durante muchos años, fue Emil Jannings la perfecta encarnación de Nerón. Ello fue en la versión de Quo Vadis? (Quo Vadis?, 1923) de George Jacoby y Gabriellino D'Annunzio, donde, tal vez por única vez apareció Ligia atada al lomo del toro en su pelea con Ursus. Claro está que en dicha embestida tanto el coloso como la princesa iban pudorosamente vestidos.

El más célebre remake que recordamos de la novela de Henryk Sienkiewicz, fue realizada en 1951 con todo lujo de decorados, extras y vestuario por Mervyn Le Roy en los estudios de Cinecittà de Roma. Peter Ustinov fue un Nerón femenino y bastante ridículo, aunque su labor interpretativa se merezca todos nuestros elogios, llegando a borrar de nuestra memoria las caracterizaciones anteriores a pesar de que éstas son debidas a actores muy prestigiosos.

Historiadores modernos niegan que fuera este emperador quien incendiara Roma, atribuida a los zelotes judíos - la ETA de entonces- o a un fortuito incendio. La persecución fue debida a las intrigas de Popea, de antepasados judíos, quien como tal odiaba a los cristianos porque éstos se habían escindido del judaísmo. Además los emperadores romanos posteriores fueron instigados por la Banca de Roma, regentada en su mayor parte por oriundos de Judea, ya que tras la destrucción de su país se esparcieron por todo el mundo y llegaron a la Ciudad Eterna apoderándose de las finanzas del Estado.

De todos modos la represión de Nerón no fue tan dura como cuentan estas películas y, por otra parte, este emperador no fue tan mal literato como se le suele presentar.

En la susodicha versión de Le Roy, destacan además dos detalles muy interesantes. En primer lugar la sensual Patricia Laffan como una Popea convertida en vampiresa; segundo, la esclava Marina Berti, secretamente enamorada de Petronio (Leo Genn), besa ardorosamente su estatua al no atreverse a confesar sus sentimientos al noble patricio.

En 1985, la RAI italiana produjo una serie de televisión sobre Quo Vadis?, dirigida por Franco Rossi -quien cinco años antes había asesinado La Eneida de Virgilio- con una excelente caracterización del alemán Klaus Maria Brandauer en el papel de Nerón, el resto es sólo aburrimiento y sopor.

Paralelamente a estas versiones de la novela de Henryk Sienkiewicz, están las biografías donde más o menos se prodigan las orgías de turno para divertimento del respetable público: Neron essayant des poisons sur des esclaves (1896) de Eugène Promio, cámara de los hermanos Lumière; Nerón (Nero and the Burning of Rome, 1908) de

Edwin S. Porter; el ya mencionado Nerón (Nerone, 1909) de Luigi Maggi y Arturo Ambrosio; Nerón (Nerone, 1910) de Roberto Omegna; Nerón y Agripina (Nerone e Agripina, 1914) de Mario Caserini, provocador de más de un escándalo en su época; Nerón (Nero, 1922) de James Gordon Edwards; Nerone (1930) de Alessandro Blasetti, con Ettore Petrolini; Nerone e Messalina (1949) de Primo Zeglio; O. K. Nerón (O. K. Nerone, 1951) de Mario Soldati, con Gino Cervi y el insinuante baño de Silvana Pampanini (Popea); Mio Figlio Nerone (1956) de Steno, con Alberto Sordi, donde Brigitte Bardot fue una Popea excitante; The Story of Mankind (1957) de Irwin Allen, con Peter Lorre en una breve aparición en medio de una orgía a pintoresca; Nerone 71 (1962) de Walter Filippi... Hemos de añadir además Satiricosissimo (1970) con Pino Ferrara, parodia de Satyricon (Fellini-Satyricon, 1968) de Federico Fellini.

Pero la perla de la filmografía de este emperador poeta fue sin duda El signo de la cruz (Sign of the Cross, 1932) de Cecil B. De Mille, con Charles Laughton (Nerón) y Claudette Colbert (Popea). Antológica fue el baño de ésta con leche de burra, las orgías paganas, el intento de seducción de Elissa Landi y la secuencia, censurada en su día, del circo romano donde unas bellas (y desvestidas) señoritas eran violadas por unos simios enormes para mayor jolgorio de la plebe... y del morbosos espectador.

Por cierto, Popea, la esposa de Nerón, también tuvo algún film dedicado a su controvertida figura, Las cálidas noches de Popea (La calde notti di Poppea, 1969) del imposible Guido Malatesta y Las calientes noches de Nerón y Popea (Poppea, una prostituta al servizio dell' Imperio, 1972) del olvidable Alfonso Brescia, con la simpática Femi Benussi.

El emperador Tiberio (42 a. de J. C. - 37 d. de J. C.), antecesor de Calígula, también tuvo su film, I baccanali di Tiberio (1959) de Giorgio Simonelli, pero como los anteriores títulos citados, mejor es pasar de ellos.

No menos famoso que Nerón fue el simpático Calígula (12-41), acusado de cometer toda clase de excentricidades. En algunos films, como por ejemplo el clásico La túnica sagrada (The Robe, 1953) de Henry Koster y Demetrius y los gladiadores (Demetrius and the Gladiators, 1954) de Delmer Daves, le culpan de perseguir a los cristianos lo cual es rotundamente falso porque, en aquella época, aún no habían llegado a Roma. En el mismo sentido naufraga Calígula, la verdadera historia (Caligola, la Storia mai raccontata, 1982) de David Hills (Joe D' Amato), con David Cain Haughton como Calígula, Fabiola Toledo y Laura Gemser, actriz negra especialista en cine erótico. Este subproducto no es más que una serie de desatinos, cuya relación con la historia es realmente nula. Los primeros cristianos, es decir San Pablo, llegaron a Roma en época del emperador Claudio, pero no se empezaron a conocer hasta tiempo después.

Por contra, Anno Domini (A.D., 1985) de Stuart Cooper, con un reparto de lujo, nos dio una imagen más auténtica de la verdadera Roma y de sus primeros emperadores, entre ellos el nefasto Calígula y su sucesor Claudio. Film del que también existe una versión ampliada a serie de televisión, Anno Domini es pues una rareza en un desierto de extravagancias visuales como, por ejemplo, el Calígula (Caligola, 1979) de Tinto Brass donde fueron explotadas a fondo sus excentricidades eróticas: violar a una pareja de recién casados en su noche de bodas, acostarse con todas sus hermanas, nombrar senador al caballo Incitatus, convertir el senado en un burdel, etc. Este film muestra orgías con felaciones auténticas y es, en realidad, un festival de aberraciones para atraer el morbo del público.

Asimismo, Las calientes noches de Calígula (Le calde notti di Caligola, 1982) de Roberto Bianchi Montero y Le Schiave di Caligola (1984) de Lawrence Webber (Bruno Gaburro), son secuelas más o menos nefastas.

Pero mucho más riguroso y acertado fue la serie de la televisión británica Yo, Claudio (I, Claudius, 1977) de Herbert Wise, basado en una novela de Robert Graves, sobre el tartamudo emperador Claudio (10 a. de J. C. - 54), que Josef von Sternberg intentó llevar al cine en 1937 con Charles Laughton, pero desgraciadamente el accidente de Merle Oberon paralizó el proyecto a medio rodaje.

La serie británica, realizada con sobriedad y escasos medios económicos, es un serio estudio de la Roma de los cesares. El emperador Claudio (excelente Derek Jacobi) es testigo privilegiado de la mezquindad de su tiempo, de las aberraciones de Calígula (John Hurt) y sus orgías, y, sobre todo, las de su inefable esposa Mesalina (15-48). Los leves desnudos escandalizaron a los españoles de aquel tiempo, aún no acostumbrado a semejantes desmadres, pero la serie es un ejemplo a imitar, todo lo contrario de la nefasta Mesalina, Mesalina (Messalina, Messalina, 1977) de Bruno Corbucci, subproducto recargado de escenas de sexo soft aderezado de un humor mongólico, aunque eso sí, Anneka di Lorenzo era una emperatriz bellísima, repitiendo el mismo papel ya encarnado en el Calígula de Brass.

Lógicamente las orgías de dicha emperatriz han sido consideradas muy cinematográficas por los avispidos productores. Según Robert Graves, Mesalina organizó una competición con la más reputada prostituta romana para descubrir quien de las dos era capaz de fornicar con más hombres sucesivamente. La voraz emperatriz venció.

En 1910 ya apareció Messalina de Alberto Capellani, otra de Andreani y una tercera de Mario Caserini, las tres con el mismo título. En 1923, Enrico Guazzoni rodó su versión más célebre del mudo, Mesalina (Messalina, 1923), con la condesa Rina de Liguoro, que fue masacrada por la censura italiana, pero aún así obtuvo un sonado éxito alrededor del mundo, incluso en la Unión Soviética. Guazzoni, experto en cine de época, dirigió también Agrippina (1909), dedicada precisamente a la segunda esposa de Claudio quien le envenenó para colocar a su hijo Nerón en el

trono imperial, siendo después asesinada por orden de éste.

Otras versiones, más púdicas, fueron *Mesalina* (Messalina, 1951) de Carmine Gallone, *Demetrius y los gladiadores* (Demetrius and the Gladiators, 1954) de Delmer Daves, con Susan Haywarth, y *Mesalina, venere imperatrice* (1959) de Vittorio Cottafavi. Posteriormente se rodaron algunas cintas eróticas de ese personaje, pero de muy mal gusto como, por ejemplo, *Calígula y Mesalina* (Caligola i Messalina, 1981) de Anthony Pass (Antonio Passalia), realizada a partir de fragmentos de otras películas, y con una serie de desatinos impresionantes: Mesalina es gladiadora, lucha en el circo y vence a sus contrincantes, mantiene relaciones lésbicas con su propia madre, su maestra de puterío, es penetrada a la vez por su esposo Claudio y un enano deforme. etc.

Messalina...Orgasmo Imperiale (1983) de O. J. Clarke (Joe D' Amato), ya lo dice todo con el título, así como *Bacanales romanas* (1981), *Una virgen para Calígula* (1982) y *Bacanales romanas II* (1984) las tres de Jacob Most (Jaume J. Puig), realizadas por cuatro duros en los antiguos estudios de Profilmes de Barcelona.

Tan suculento inventario de revolcones en grupo, fiestas libidinosas y orgías desenfrenadas de la antigua Roma no podía ser completo sin mencionar la célebre novela de Petronio, adaptada dos veces al cine: *Satyricon* (1968) de Gian Luigi Polidori y, sobretodo, *Satyricon* (Fellini-Satyricon, 1969) de Federico Fellini, de la que recordamos aquella inolvidable secuencia de unos baños públicos repletos de cuerpos desnudos de romanos y romanas que ni siquiera cabían en la inmensa piscina.

No nos olvidemos tampoco ni de la aportación de Louis Feuillade, *L'orgie romaine* (1911); ni del sutil erotismo de la coreografía de Busby Berkeley en *Escándalos romanos* (The Roman Scandals, 1933), con Eddie Cantor cantando en medio del gineceo del emperador; ni la aportación de Buster Keaton en *Tres edades* (Three Ages, 1923), ni la de su film postrero, *Golfus de Roma* (A Funny Thing Happened in the Way to the Forum, 1966) de Richard Lester, adaptación musical de diversas obras de Plauto (254-184 a. de J.C.) como *Miles Gloriosus* y *Pseudopolus*, con Marcus Lycus (Phil Silvers), un alcahuete vendedor de bellas esclavas, travestismo, una delirante orgía de invictos centuriones y Heros (Michael Crawford), un joven patricio, que le pregunta a su amada cuando ésta le confiesa que es virgen: "¿Eso es bueno?".

Sebastiane (Sebastiane, 1976) de Derek Harman y Paul Humfrees, film de corte homosexual basado en la vida y muerte del soldado cristiano en la época del emperador Diocleciano (245-313), retratada en las diferentes versiones de *Fabiola*, la novela del cardenal Nicolás Esteban Wiseman (1802-1865), escritor inglés nacido en Sevilla, posterior arzobispo católico de Westminster.

Menos popular que *Quo Vadis?* o *Los últimos días de Pompeya* de Bulwer Lytton, ambientados en la época de Nerón y Titus respectivamente, *Fabiola* (Fabiola, 1949) de Alessandro Blasetti, con Michèle Morgan y Henri Vidal, cuenta la más atroz de las persecuciones contra los cristianos en el año 303 por orden del emperador Diocleciano, quien actuó presionado por Galerio. En el film destacan en primer lugar las apasionadas escenas de amor en la playa, así como las espectaculares torturas sádicas en el circo cuya imaginación sobrepasa lo sublime.

Menos teatral y mucho más inteligente que Nerón, Diocleciano dimitió del poder en 305 y se retiró al campo dedicándose los últimos años de su vida al cultivo de hortalizas y plantas. Ejemplo que debería ser seguido, sin duda alguna, por muchos gobernantes que padecemos en la actualidad.

Otras versiones de *Fabiola* son las del italiano Perrego en 1913 y la de Enrico Guazzoni en 1917.

Los romanos no eran tontos. Si un pueblo enemigo tenía armas más poderosas que las suyas las adoptaban. Así, al debilitarse el Imperio, viendo su división y paulatina desintegración, los patricios romanos y los generales se dieron cuenta de que la religión cristiana que ellos habían perseguido durante siglos era más poderosa que la suya, porque tenía una moral mucho más estricta y, por eso, la adoptaron tal como vimos en Constantino el grande (Constantino il grande, 1960) de Lionello de Felice, con Cornel Wilde. Pero ya era demasiado tarde y la decadencia era imparable.

..y el Verbo
se hizo carne

Cuando Martin Scorsese inició el rodaje de *La última tentación de Cristo* (The Last Temptation of Christ, 1988) basado en la novela de Nikos Kazantzaki, estaba ya predestinado a ser víctima de un sonado escándalo que, en realidad, no ha hecho más que añadir valor comercial al film en cuestión, llenando generosamente las arcas de la productora y es que, sin ninguna duda, la moralina y el Vaticano, en este caso, hicieron un gran servicio al Capital.

Desde la época de Louis B. Mayer y los grandes estudios, Hollywood está en manos de grupos financieros o clanes de origen judío. Esta es la razón por la cual, en las películas que tratan la pasión del Redentor nunca se hace ninguna crítica al pueblo que originó dicha crucifixión y es sabido que personas como David Wark Griffith o Cecil B. De Mille, cuando abordaron este tema sufrieron numerosas presiones para evitar herir los sentimientos religiosos y raciales de quién invertía el dinero en los films de la Pasión.

Por eso, no es de extrañar la existencia del film de Scorsese, aunque tanto el autor de la novela como el propio

realizador sean fervientes católicos y, tampoco es de extrañar que, otros films tan controvertidos como éste hayan caído en el olvido.

Por ejemplo, 491 (1964) del sueco Vilgot Sjöman, referente a la cita bíblica de que Jesucristo perdona setenta veces siete, o sea cuatrocientas noventa. Pero a la siguiente afrenta pierde la paciencia...

El marxista Pier Paolo Pasolini, en su episodio *La Ricotta*, del film *Rogopag* (1962), rodó una secuencia irreverente con intenciones provocadoras. En un rodaje cinematográfico sobre *La Pasión de Cristo*, la actriz que hace de Marí a Magdalena se desnuda completamente delante del actor que encarna al Buen Ladrón, echado en primer plano sobre la cruz colocada en el suelo.

Paradójicamente, dicho realizador, rodó dos años después *El Evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964), con actores no profesionales, uno de los intentos más serios de llevar el drama del Calvario a las pantallas.

En Israel ¡qué casualidad! apareció después *The Passover Plot* (1976) de Michael Campus, revisión crítica de los Santos Evangelios que pasó con mucha pena y escasa gloria.

A finales de los ochenta, se intentó rodar en Dinamarca *Los amores de Jesucristo*, dirigida por Jens Jørgen Thorsen, ya de contenido pornográfico organizándose un escándalo tan grande que la productora se acobardó y canceló el proyecto.

Muy desproporcionado fue la ira provocada por *La vida de Brian* (*The Life of Brian*, 1979) de Terry Jones, con todos los Monty Python en el reparto, también juzgada de blasfema lo que me parece muy discutible porque apenas se hace alusión a Jesucristo, quien aparece brevemente en la secuencia del Sermón de la Montaña, porque en realidad el eje central del film es un simplón, Brian (Graham Chapman), a quien el destino convierte en mesías sin proponérselo.

De hecho, lo que los Monty Python pretenden es burlarse de la necesidad humana de tener un mesías, un ser mágico y todopoderoso que resuelva todos nuestros problemas mientras nadie hace nada para cambiar las estructuras injustas de la sociedad. En este sentido, el film me parece muy conseguido, pero jamás irreverente.

Graham Chapman escandalizó con un desnudo frontal, poco visto en cine, y también por sus relaciones sexuales con una prostituta en la que muchos quisieron ver a una doble de Marí a Magdalena.

Terry Jones, además de dirigir la película, interviene como actor travestido en el papel de la madre de Brian, una mujer palestina que años atrás tuvo un desliz con un centurión romano.⁽⁷⁾ Pero lo más interesante es la perfecta reconstrucción histórica, muy superior a muchos films evangélicos anteriores que tendrán otras virtudes en su realización pero cuya ambientación suele estar repleta de anacronismos y deficiencias.

Este éxito de taquilla motivó rápidamente la aparición de títulos oportunistas como *Dos horas menos cuarto* antes que Jesucristo (*Deux heures moins le quart avant Jesus Christ*, 1982) del actor chabroliano Jean Yanne, con Coluche en el papel de Ben-Hur Camachus (?), Michel Serrault como César, Mimí Coutelier como Cleopatra y el cómico Darryl Cowl como Capullus. Ese cóctel de dudoso gusto está formado por un Julio César sarasa, su harén de efebos, un matrimonio con Cleopatra para guardar las apariencias (?), un líder sindicalista llamado Ben-Hur Camachus y una televisión que anuncia el nacimiento de un niño en un establo de Belén.

La pregunta que yo me hago, al respecto, es dónde está la gracia de ese asunto porque yo no sé vérsela...¿Será tal vez un concurso televisivo? Busque, busque la gracia de este film...Quien la encuentre, premio...

La loca historia del mundo (*History of the World*, part I, 1981) de Mel Brooks tiene aún peores defectos, es grosera y estúpida. En la Roma Imperial unos esclavos viven sus aventuritas, además aparecen efebos y eunucos. Finalmente los amigos huyen hacia Palestina y se encuentran a Jesucristo al que pintan en un lienzo durante la Última Cena.

Mejor film, tal vez por su modestia, me pareció la italiana *El buen ladrón* (*Il ladrone*, 1979) de Pasquale Festa Campanile, con Enrico Montesano y la maravillosa Edwige Fenech. Un ladrón de poca monta, un pícaro, que vive en año 30 en Palestina, se dedica a robar y fornicar. Conoce a Jesús y no le comprende, se cree que es un mago, pero finalmente cuando el caco es detenido, condenado a muerte y crucificado se lo encontrará de nuevo en la cruz de al lado...No es ninguna obra maestra, ni mucho menos, pero sí una obra simpática que no molesta y se deja ver con agrado. Edwige Fenech, diva del cine erótico de los setenta, estará mucho mejor que de costumbre y no desperdiciará ocasión para lucir el físico que la hizo popular en películas italianas de muy poca monta.

En cuanto a *La última tentación de Cristo*, poco podemos decir. A pesar de contar con una buena ambientación, la película no es más que una tontería a que no mereció tanto escándalo. Willem Dafoe no es creíble como Jesucristo, no tiene el físico adecuado y el papel está muy mal dibujado. Harvey Keitel, en cambio, sí es un buen Judas Iscariote y Barbara Hershey está perfecta en su papel de Marí a Magdalena, tal vez la más realista de todas que han pasado por una pantalla porque nos muestra lo que era esa mujer en realidad, una prostituta barata que fue redimida por Jesús, cuyo mensaje definió el derecho a tener una segunda oportunidad, a no juzgar con ligereza al prójimo y ser más comprensivo con los defectos ajenos. Mensaje que todo el mundo parece haber olvidado...¿no?

La secuencia de la tentación, donde vemos a Jesucristo casarse con Marí a Magdalena y después tener un coito

con ella es muy grisácea. Tampoco veo motivo de escándalo porque se trata de la visualización de un posible futuro que el Diablo le ofrece al Redentor si bajara de la cruz. De hecho, todas las diatribas eclesíasticas que recibió no son más que una tormenta en un vaso de agua. La película es gris, muy gris, y su visión decepciona.

Un hecho marginal que debemos destacar, sin que nadie haya puesto el grito en el cielo, sea que por primera vez es mostrada la desnudez de Cristo en la cruz.

En aquella época, tal como he apuntado, todos los condenados a la crucifixión, hombres y mujeres, eran desnudados previamente para añadir la humillación a la pena capital.

Empero los judíos, auténticos inventores del puritanismo tal como entendemos actualmente, exigieron a las autoridades romanas que las mujeres fueran crucificadas de espaldas al camino para que sus desnudos cuerpos no provocaran pensamientos pecaminosos (?) a tan patriarcal como casto pueblo.

El horror al sexo, a lo genital, no pertenece de ningún modo a la cultura grecorromana sino a la judía y nos fue transmitido a través de los primeros apóstoles que lo exportaron alrededor de todo el mundo.

La Iglesia de Roma (las protestantes después) inculcó entre sus feligreses toda clase de prejuicios contra las diferentes prácticas sexuales, tal vez como reacción frente al paganismo que les había perseguido durante varios siglos, dando lugar a la llamada moral judeocristiana a la que repetidas veces hago mención en este libro.⁽⁸⁾

A pesar del puritanismo exagerado de estas religiones, la Pasión, también ha dado ¿por qué no? personajes de fuerte contenido erótico. Si nos olvidamos de la ya mencionada Marí a Magdalena, tenemos el caso de Salomé, la de los siete velos, por cuya desnudez rodó la cabeza de San Juan Bautista.

Salomé, hija de Herodes Filipo y Herodías, es tal vez el personaje más sensual de todos los films basados en la figura de Jesucristo, aunque casi siempre su aparición sea marginal al relato central. Recordemos títulos como Rey de reyes (King of the Kings) tanto en la versión de Cecil B. De Mille en 1927 como la de Nicholas Ray en 1961 o bien La historia más grande jamás contada (The Greatest Story Ever Told, 1965) de George Stevens, Salomé siempre es la chiquilla atolondrada por la cual suspira Herodes Antipas, amante de su cuñada, y por lo tanto acusado de incesto por Juan el Bautista.

Las intrigas de Herodías, harta de verse insultada por tan iracundo personaje, fue la causa de que Salomé, tras la clásica danza de los siete velos que la mostró desnuda frente a su lascivo tí o, quien exigió su cabeza para verse libre de tantas acusaciones. Otras fuentes sugieren una historia de amor imposible entre Juan el Bautista y la discípula Salomé, quien despechada se vengó de tan ingrato amante.

Stuart Blackton fue en este caso, quien tuvo el honor de realizar la primera versión de Salome (1908) en cine, sin embargo fue la versión teatral de Oscar Wilde quien alcanzó mayor popularidad gracias al monumental escándalo que provocó su osadía en mostrar el amor contrariado de la princesa judía hacia el Bautista. Escándalo tan desorbitado que motivó que la misma Sarah Bernhardt, la actriz para quien Wilde escribió el papel, se asustara y, temiendo las iras de los censores, rehuyera interpretarlo en la escena.

Sin embargo Theda Bara, mucho más decidida, se aprestó a mostrar toda su sensualidad en Salomé (Salome, 1918), su versión cinematográfica, a la que siguió más adelante otras versiones mudas como A Modern Salome (1920) de Leonce Perret, y Salomé (Salome, 1922) de Charles Bryant con Alla Nazimova, sin alcanzar la sensualidad de la célebre vampiresa del silencio.

"El cinismo es la máscara tras la cual se ocultan las penas del corazón" declaró Wilde al respecto, pero la princesa judía y su obra teatral siguieron interesando a los autores cinematográficos durante varias décadas.

Robert Wiene no pudo evitar ofrecernos su versión expresionista, Salome (1922), y ya en el sonoro, Salomé (Salome, 1952) de William Dieterle, con Charles Laughton como Herodes, la princesa judía queda exculpada del asesinato de Juan el Bautista y finalmente se convierte al cristianismo (?).

También tenemos en la filmografía de Salomé, un rostro español, la catalana Isabel Mestres en Jesús de Nazareth (Gesú di Nazareth, 1971), intento de Franco Zeffirelli de recrear la época de Jesucristo con mayor rigor que la pésima visión de Martin Scorsese, aunque los comentarios iracundos del italiano hacia la parodia bufa de éste motivó que se le acusara, injustamente, de fascista.

Andy Warhol también se interesó por el personaje, aunque en un corto experimental la uniera con Dalila: Salome and Dalilah (1963). No fue la única versión vanguardista, el alemán Werner Schroeter en 1971, el mejicano Theo Hernández en 1976, el italiano Carmelo Bene en 1976 y el francés Claude D'Anna en 1985 realizaron sendas adaptaciones de la obra de Oscar Wilde todas con el mismo título, Salome.

En la última versión, la de Ken Russell, sobresale el barroquismo habitual del realizador británico. Salomé (Salome's Last Dance, 1992) está protagonizada por Glenda Jackson en el papel de Herodías, su hija Salomé (Imogen Millais-Scott) intentará una vez más seducir a Juan el Bautista (Douglas Hodge). La empanada mental de Russell fundirá la obra con la vida del propio Oscar Wilde (Nickolas Grace). En definitiva mucho circo y poco cine.

No tuvo una filmografía tan extensa como la Mesalina, tal vez porque su vida no fue tan espectacular y además poco sabemos de ella, pero si alguna cosa debemos reconocerle a Salomé fue que inventó el strip-tease, veinte siglos antes de que Gypsy Rose Lee dejara boquiabiertos a espectadores de todo el mundo mostrando las partes prohibidas

de su bella anatomía.

..Y llegaron los bárbaros

La historia dio un giro muy brusco cuando, procedentes de Asia Central, llegaron los hunos a Occidente. Su rey Atila (432-453) se caracterizaba por su fiera pesadez a que, según cuentan las leyendas, huyó despavorido al encontrarse al Papa de Roma. En realidad, una profecía le había anunciado su destrucción por parte de un hombre que saliera a su encuentro sin ningún ejército. Atila temió que este hombre de buena fe, en realidad fuera un brujo de poderes ilimitados y prudentemente prefirió retirarse ante la sorpresa general.

El vaticinio fue certero, poco tiempo después de su huida de Roma, el temible caudillo fue derrotado y muerto. Pero este hecho motivó que otros pueblos, los godos, llamados bárbaros porque eran extranjeros, siguieran sus pasos y terminaron por destruir tanto el imperio de Occidente como el de Oriente, siglos después.

Con estas invasiones en mundo ya no fue nunca más el mismo, desaparecieron las grandes ciudades y se inició una nueva forma de vida, la feudal.

Atila es mostrado en la pantalla como si fuera una fiera humana, ladrón, violador y asesino. Su filmografía es escasa, Atila (Attila, flagello di dio, 1917) de Febo Mari; Atila, rey de los hunos (The Sign of Pagan, 1954) de Douglas Sirk, con Jack Palance y ¿Hombre o demonio? (Attila, flagello di dio, 1955) de Piero Francischi, con Anthony Quinn.

En esta última se da una visión decadente de la Roma de los césares, con un emperador tan afeminado como perverso que goza de un inusual espectáculo con unas bailarinas que danzan simulando ser gladiadoras y finalmente la vencedora decapita a la perdedora.

En cambio, el sexo de estas tribus invasoras siempre se distinguen por su brutalidad, contrastando con el refinamiento de sus antecesores romanos.

A pesar de que en el Imperio Romano, y en nuestra cultura, consideraran a Atila poco más que un diablo, en tierras alemanas se le tenía en cambio como a un auténtico héroe por sus victorias sobre los conquistadores romanos. Así, en el poema épico El cantar de los Nibelungos, escrito en el año 1200, su figura tiene una aparición decisiva.

Sigfrido da muerte a un dragón y se baña con su sangre, excepto en una parte de su espalda sobre el cual cayó la hoja de un árbol. Su amigo Günther pretende a la bella Brunilda, quien no desea desposarse con ningún hombre a menos de que la venzan en combate singular y en varias competiciones viriles. El héroe germánico, gracias a un casco que le vuelve invisible, conseguirá doblegar a la indómita mujer y casarla con Günther, quien en recompensa le dará la mano de su hermana Crimilda. Pero las envidias de Hagen y el resentimiento de Brunilda pondrán fin a su vida no más conocer su secreto... Fiel esposa hasta la muerte, Crimilda, tratará de vengar la muerte de su esposo aliándose con Atila, que la pretende como esposa...

Sobre tan bello poema épico, el dramaturgo Friedrich Hebbel (1813-1836) escribió una tragedia, la trilogía Los Nibelungos, y el músico Richard Wagner (1813-1883) compuso una célebre tetralogía, El anillo de los Nibelungos, compuesta por El oro del Rhin (1869), La Walkiria (1870), Sigfrido (1876) y El crepúsculo de los dioses (1876).

En el cine, estas sagas germánicas, sólo podían realizarse por un director completamente genial, Fritz Lang, quien con Los nibelungos (Die Nibelungen, 1924) alcanzó uno de los puntos culminantes del expresionismo alemán.

Dividida en dos partes, La muerte de Sigfrido (Sigfrieds) y La venganza de Crimilda (Kriemhilds Rache), la epopeya alcanza su sublimación con las andanzas de Sigfrido (Paul Ritter) el mítico guerrero, su conquista del anillo de los nibelungos, su lucha a muerte con el dragón, el baño con su sangre, su amor con Crimilda (Margarete Schön), la derrota de Brunilda y su sometimiento a Günther (Theodor Loos) y la posterior venganza con la muerte del héroe en el bosque.

En la segunda parte, Atila (Rudolf Klein-Rogge), llamado Etzel en la versión cinematográfica, se aliará con la viuda de Sigfrido en una criminal venganza pasional, los espectaculares festejos de los hunos y su brutalidad son el eje de esta segunda parte que no desmerece de la primera.

Una obra maestra en todos los sentidos, que sedujo y entusiasmó al naciente nazismo que intentó atraerse a Lang a su causa, pese a su raza judía, y motivó su rápido exilio al extranjero cuando Hitler llegó al poder.

Naturalmente, debí aparecer secuelas de este clásico, por supuesto de muy inferior calidad. Sigfrido (1957) de Giacomo Gentilomo, no es más que una caricatura grotesca del film de Lang, pero lo más increíble estaba por venir, ya que los estudios alemanes se atrevieron con un remake erótico de uno de los títulos que más gloria ha dado a su cinematografía.

Mi erótico Sigfrido (Siegfried und das sagenhafte sexlebende Nibelungen, 1970) de Adrian Hoven, con Raimund Harmstorf (Sigfrido), Sybil Danning (Crimilda) y Heidi Bohlen (Brunilda) es una parodia erótica, tal como su título indica, de la película de Lang, con algunas modificaciones en el argumento. Por ejemplo, Brunilda, es aquí la reina ninfómana de Islandia, un país de Amazonas. Sólo se casará con el hombre que sepa satisfacerle

sexualmente en la cama. El semental Sigfrido lo consigue tras volverse invisible, pero creyendo que ha sido el impotente Günther, enamorado de la viril amazona, quien la ha amado de forma tan ardorosa, Brunilda no duda en desposarse con él llevándose un chasco en la noche de bodas porque a su marido no se le levanta el miembro...

En cambio, la noche de bodas, de Sigfrido y Crimilda será completamente distinta, tendrán el coito más duradero de toda la Historia del Cine. En esta ardorosa secuencia la expresión de la simpatía Sybil Danning es todo un poema. La chasqueada amazona maquina su venganza por haberle dejado en tan triste situación...

Aparte de la enorme osadía de Adrian Hoven de compararse con el gran Fritz Lang, la película resulta hasta simpática por su desfachatez. La mencionada Sybil Danning está verdaderamente impagable, por eso Hollywood no dudó en reclamarla.

En lo que concierne al imperio oriental de Bizancio poco se ha rodado, salvo las andanzas de la bailarina que llegó a emperatriz Teodora (527-548) tras casarse con el emperador Justiniano I, tan hermosa como ambiciosa, capaz de ganar a los hombres en las carreras de cuádrigas como en el amor: Teodora, l' imperatrice di Bisancio (1909) de Ernesto Mario Pasquali, Teodora o los amores de una reina (Theodora, 1912) de Henri Pouctal, Teodora (Theodora, 1919) de Leopoldo Carlucci, Teodora (Teodora, l' imperatrice di Bisancio, 1953) de Riccardo Freda, la más representativa, con Georges Marchal (Justiniano) y Gianna Maria Canale (Teodora), destacando del conjunto la escena de las cuádrigas. Tal vez haya sido esta actriz, esposa del realizador Riccardo Freda, quien mejor haya sabido encarnar a la mujer de la Edad Antigua, bien sea como reina de las Amazonas o como la emperatriz de Bizancio.

Esos tí tulos, despreciados gratuitamente por los críticos de prensa diaria (la de revista especializada mejor ni hablar) cuando son programados por las televisiones públicas o privadas, eran espectáculos sencillos, agradables y muy reconfortantes que desearía reivindicar aquí porque tienen muchos más valores de los que se han querido reconocer.

La legendaria Edad Media

Al llegar la barbarie, nunca mejor dicho, el Imperio Romano desapareció y Europa quedó dividida en pequeños estados, generalmente gobernados por la Iglesia Católica, cuya influencia iba a ser decisiva en los usos y costumbres de la sociedad.

Apareció el feudalismo, organización vertebrada alrededor de un castillo, con sus tierras, y gobernado por un Señor, dueño absoluto de sus gentes.

La vida era austera, pero en cierto modo alegre. Aparecieron las leyendas, los cantares de gesta, como por ejemplo las del rey Arturo de Bretaña (s. VI d. de J. C.) y los caballeros de la Tabla Redonda que dieron origen al llamado Ciclo de Artús, también llamado Ciclo bretón y Ciclo de la Tabla Redonda.

Sobre estas leyendas el cine ha producido diversas obras dedicadas generalmente al público infantil, pero desprovistas de los elementos más conflictivos del relato como los amores adúlteros de la reina Ginebra, esposa del rey Arturo, con el primer caballero Lancelot du Lac.

Camelot (Camelot, 1967) de Joshua Logan, rodada en España, fue la primera versión en que se planteó el menage à trois de los protagonistas de este triángulo. Versión cinematográfica de un musical homónimo de Broadway de Alan Jay Lerner y música de Frederick Loewe, sus baladas son absolutamente maravillosas. Sin embargo el reparto no es adecuado. Vanessa Redgrave no es una buena reina Ginebra, echamos a faltar a Julie Andrews protagonista de la versión teatral, así como a Richard Burton como el rey Arturo y a Roddy McDowall como el traidor Mordred. En su lugar tuvimos respectivamente a Richard Harris y a David Hemmings, actores ambos de inferior registro aunque eficientes. Quién estaba insoportable era Franco Nero como Lancelot du Lac. Por contra Laurence Naismith compone un buen mago Merlín y, sobretodo, Lionel Jeffries es un excelente rey Pellionore, siempre en busca de su reino perdido, tal vez el mejor personaje de la novela original de T. H. White, autor de cuatro libros sobre este tema, el primero de los cuales fue llevado al cine por Walt Disney: Merlín el encantador (The Sword and the Stone, 1963), divertida versión de la infancia de Arturo mientras era educado por el mago Merlín.

Según declaró el propio Nero, en la presentación de Camelot en el Festival de Cinema Antifantastic de Sitges, estuvo rodando durante más de un mes varias secuencias de aventuras de Lancelot, que luego no fueron utilizadas, y después se convirtió el film en musical. Teniendo en cuenta el antecedente teatral de la obra, nos produce extrañeza tan absurda declaración.

Excálibur (Excálibur, 1981) de John Boorman, fue una versión mucho más adulta de la leyenda del rey Arturo, ya que nos muestra pasajes de la leyenda inéditos en el cine como la muerte del rey Pendragón, padre de dos hijos: Arturo (Nigel Terry) y la maga Morgana (Helen Mirren), enemigos irreconciliables cuando lleguen ambos a la edad adulta. La dama del lago recogerá la espada de Pendragón y la clavará en un yunque, sólo quien la saque de ahí será rey de Inglaterra. Al cabo de varios años, Arturo la desclavará y en consecuencia será nombrado rey, pero la vengativa Morgana le seducirá con sus artes mágicas, cometiendo incesto con su propio hermano, fruto del cual nacerá Mordred (Robert Addie).

El nuevo monarca se desposará con Ginebra (Cherie Lunghi), su reina, quien más tarde le será infiel con su mejor caballero Lancelot (Nicholas Clay).

La ambientación de este film, es superior a las anteriores versiones y los actores más convincentes que los de Camelot. John Boorman consigue el mejor título de la filmografía del rey Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda, captando el ambiente mágico, caballeresco de los relatos originales: la saga romántica La muerte de Arturo de Sir Thomas Mallory; el poema épico Idilios del Rey de Tennyson; el poema The Waste Land de T. S. Eliot y los cuatro libros de T. H. White sobre el rey Arturo ya mencionados.

Los Monty Python también dieron una versión paródica y sencillamente genial de Camelot, Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores (Monty Python and the Holy Grail, 1974) de Terry Jones y Terry Gilliam, pero su enfoque aunque divertido no entra dentro de las coordenadas de este libro.

Los españoles, para no ser menos que los ingleses, intentaron desmitificar a Don Rodrigo Díaz de Vivar con El Cid Caballero (1983) de Angelino Fons, con Angel Cristo, pésimo engendro adobado de un humor descaradamente mongólico, al igual que Cuando Almanzor perdió el tambor (1984) de Luis M. Delgado. Llamar a esos bodrios películas es una afrenta que deberá a ser lavada con sangre ya que la visión de tan bochornosos espectáculos sólo producen auténtica vergüenza ajena.

¡ Qué diferencia de la jocosa versión de La venganza de Don Mendo (1961) que realizó y protagonizó Fernando Fernán Gómez! La obra de Pedro Muñoz Seca (1881-1936) fue llevada al cine asumiendo completamente todo su artificio teatral. Excelente Paloma Valdés en su papel de pendón de Castilla, la malvada noble que juega con el corazón de los hombres, destacando su sensual strip-tease medieval, aunque cerrando las cortinas a tiempo para no enojar a la intransigente censura franquista. Paradójicamente Muñoz Seca fue una víctima de la intolerancia española, siendo asesinado en Paracuellos del Jarama durante la pasada guerra civil, ejecución efectuada en 1936, cuando era responsable del Orden Público Santiago Carrillo, un político pseudo comunista que ha recibido un inmerecido prestigio dentro de la desconcertante política española moderna.

Otros personajes míticos del feudalismo fueron los Plantagenet, Enrique II de Inglaterra y su hijo Ricardo Corazón de León. El actor británico Peter O'Toole encarnó al mencionado monarca Enrique en dos ocasiones. Una en su juventud, Becket (Becket, 1963) de Peter Grenville, y otra en su senectud, El león en invierno (The Lion in the Winter, 1968) de Anthony Harvey. El film de Grenville le muestra como un príncipe libertino que, al acceder al trono, entrega el cargo de Arzobispo a un antiguo compañero de juergas, Becket (Richard Burton), pero éste no se dejará avasallar por el rey pereciendo víctima de su despotismo.

En cambio, El león en invierno muestra un conflicto doméstico con su esposa Leonor de Aquitania (Katharine Hepburn) y sus hijos Richard (futuro Corazón de León) y John (Juan Sin Tierra, usurpador del trono), planteando la posible homosexualidad del príncipe heredero de la corona. Basados en sendas obras teatrales, la adaptación cinematográfica resultó más interesante en el primer caso que en el segundo, a pesar del Oscar de interpretación que obtuvo la siempre interesante Hepburn, porque el lastre teatral era mucho más evidente y sus diálogos resultaban farragosos.

Cuando Lady Marián (Mary Elizabeth Mastrantonio) sorprendió al virginal Robin Hood (Kevin Costner) duchándose bajo el agua que caía de la cascada, pareció que iba a caer uno de los mitos más castos del cine y de la literatura mundial. Pero Robin Hood, príncipe de los ladrones (Robin Hood, Prince of Thieves, 1992) de Kevin Reynolds está lejos de ser un film desmitificador del arquero de Sherwood. Se trataba de una modernización del personaje, al que se quiso adaptar al público de los noventa.

Ese dudoso honor lo tuvo un oscuro film erótico, The Ribalder Tales of Robin Hood (1970) de Richard Kanter, con Ralph Jenkins (Robin Hood), Dee Lockwood (Maid Marián) y Danielle Carver (Lady Sallyforth). El típico argumento, añade secuencias de sexo a destajo, generalmente sin venir a cuento, y va dirigido a un público atraído siempre por el morbo de ver en ridículo a los grandes mitos de nuestra historia. La banda de alegres arqueros se convierte en los sátiros de Sherwood y Lady Marián esta vez se interesa por los encantos de Lady Sallyforth, hermana del usurpador Juan Sin Tierra. En realidad todo es previsible, demasiado quizá, y muchos bellos cuerpos reclutados en salas de fiestas que sin embargo no responden ante una cámara. En definitiva, cine amateur de poca monta.

Idéntica suerte tuvieron los personajes cervantinos en Las eróticas aventuras de Don Quijote (The amorous adventures of Don Quixote and Sancho Panza, 1976) de Raphael Nussbaum, con Corey Fischer y Hy Pyke. ¡ Quién iba a sospechar del Ingenioso Hidalgo el verse metido en esos berenjenales! Proyectos absurdos como éste nos hacen dudar de la salud mental de nuestra industria cinematográfica.

Amparo Muñoz fue la protagonista de Del amor y la muerte (1977) de Antonio Giménez Rico, un absurdo título erótico de ambiente feudal que pasó desapercibido. El mismo realizador, ya había tenido un tropiezo anterior con un tema semejante, El cronicón (1970), film masacrado por la censura franquista que lo convirtió en un relato incoherente. Pero el fracaso de Del amor y la muerte, cuando ya no había censura, y la tibia carrera posterior, con declaraciones inoportunas para defender la corporativista Ley de Cine de Pilar Miró, han motivado nuestro

desinterés de una obra que en un principio pareciera que iba a ser más interesante.

La armada Brancalione (L'armata Brancalione, 1965) de Mario Monicelli, es una recreación de las aventuras entre eróticas y pintorescas de un desaliñado caballero andante, Brancalione (Vittorio Gassman) que, como Don Quijote de la Mancha se ve metido en múltiples berenjenales. Monicelli da una visión pícaro de la Edad Media, aunque lo mejor de la función sea sin duda alguna la divertida escena sadomasoquista entre Barbara Steele y Vittorio Gassman.

Barbara Steele interpreta a Teodora, una dama bizantina, que se excita sexualmente azotando y dejándose azotar por su amante. Brancalione se presta al juego con muy poca convicción. La segunda aparición del personaje, Brancalione alle crociate (1970), también de Mario Monicelli, fue menos afortunada.

Simón del desierto (1965) de Luis Buñuel es un duelo místico entre un anacoreta llamado Simón (Claudio Brook) y una singular diablesa (Silvia Pinal) que trata de seducirle y llevarle al pecado carnal.

Precisamente éste es el tema de El monje (Le moine, 1972), la primera versión cinematográfica de la tétrica novela de H. G. Lewis, adaptada por Jean Claude Carrière y Luis Buñuel, siendo dirigida por el erudito Ado Kyrö, con Franco Nero, Nathalie Delon, Nicol Williamson y Nadja Tiller. El padre Ambrosio, el hombre más santo del convento, obsesionado por la castidad, descubre que el hermano Juan es una bellísima mujer que está locamente enamorada de él. Este hecho le causará no pocos trastornos... El film es lánguido, sin vida, aburrido hasta la saciedad. En 1990, dirigida esta vez por Paco Lara, se rodó una nueva versión, El fraile, con Paul McGann, Sophie Ward, Isla Blair, Aitana Sánchez Gijón, Freda Dowie, Manuel de Blas, Mark Elstör, Laura Davenport... Tampoco tuvo éxito a pesar del atractivo relato original.

El inconformista y siempre original Jean-Jacques Annaud, con El nombre de la rosa (Il nome della rosa, 1986) creó una de las más rigurosas recreaciones del mundo feudal. Basado en una novela de Umberto Eco, estudioso del mundo de la comunicación, Annaud nos presenta una serie de insólitos crímenes en un convento de frailes y la consiguiente investigación iniciada por un peculiar monje detective (siempre genial Sean Connery) para adentrarnos finalmente en el eterno conflicto entre la religión y la ciencia.

Aunque no se haya querido reconocer por los intelectuales modernos, ha sido la Iglesia la única institución que durante la larga noche del oscurantismo medieval ha ido preservando el mundo del saber en espera de tiempos mejores.

Una parte reaccionaria del clero (a veces confundido con el clero en general) siempre ha sido reacia al conocimiento, según ellos, por considerarlo pernicioso para la salud espiritual de la humanidad. Otro sector, afortunadamente, más inteligente y librepensador ha pensado precisamente todo lo contrario. Así, desde la caída del Imperio romano hasta la llegada del Renacimiento ha sido la Iglesia, en concreto los frailes de clausura, como los cistercienses, quienes con inagotable paciencia y pulcritud han conseguido que nuestra cultura más remota no pereciera con el olvido, la ignorancia y la necedad de los señores feudales.

La parte erótica de la película de Annaud la pone una joven doncella (Valentina Vargas), prostituta ocasional que mantiene relaciones sexuales con los frailes y seduce al joven asistente del monje detective, descubriendo el film una parte ignota de la sexualidad humana aunque cierto cine erótico de los setenta se empeñara en mostrar tíbulos de evidente mal gusto sobre el supuesto libertinaje en conventos o monasterios destinados a explotar el morbo del público más alienado.

La carne es la carne y los servidores de Dios tampoco están libres de las necesidades que tiene cualquier ser humano.

Carles Mira se dio a conocer con la esperpéntica La portentosa vida del padre Vicente (1978) con Albert Boadella, Angela Molina, Ovidi Montllor y Silvia Aguilar. Inspirada en la vida de Sant Vicenç Ferrer (1350-1419), nos cuenta sus milagros y leyendas que llegan a lo grotesco. Apariciones de diablos, resurrecciones y demás tópicos del cine de santos son puestos en ridículo, provocando en su día las iras de los elementos más reaccionarios de la sociedad valenciana conocidos como el Bunker Barraqueta.

Además sobresalen de este film diversas escenas eróticas con prostitutas, extraños juegos eróticos... Cine fallero conocido así por su carácter lúdico propio de las fallas que cada noche de San José arden en la entrañable ciudad de Valencia.

El propio Mira rodó después una película feísima de parecido corte. Que nos quiten lo bailao (1983) es uno de los espectáculos más grotescos que recuerdo, una destrucción sistemática de todos los tópicos de la España musulmana y del cine que en los cuarenta hizo compañías como CIFESA, contando con el concurso del casting más horrendo jamás imaginable.

Daniya, el jardín del harén (1988), también de Carles Mira, ofrece una brutal disparidad entre la Catalunya Vella (es decir, la nunca conquistada por los árabes) y la Hispania mahometana, la del reino de Denia (Daniya en árabe). La Barcelona condal de Ramón Berenguer contrasta con su puritanismo con la sensualidad de la cultura venida del sur.

Este film narra pues un viaje a la mítica Denia de dos embajadores del conde catalán, Ramón Madala y Fermí

Reixach, quienes quedan hechizados por la libertad de costumbres de los invasores musulmana y el primero quedará además prendado de una hermosa bailarina mora (sensacional Laura del Sol) y el segundo, un noble sin fortuna, podrá realizar el viejo sueño de emparejarse a la vez con dos jóvenes negras que están dispuestas a compartir su amor.

Como homenaje a Mira, fallecido prematuramente en Valencia, Antoni Verdaguer rodó Don Jaime el Conquistador (1993), según guión de Ferrant Torrent, José Antonio Pérez Giner y el propio Verdaguer, basado en una obra de Frederic Soler (1838-1895), más conocido como Serafí Pitarra, sobre las desventuras del rey Jaime I (Joan Borrás), quien tras conquistar Valencia sodomizó al rey moro, obteniendo por ello enfermedades venéreas que transmite a su esposa, la reina (Amparo Moreno) y a su amante, la infanta Constanza de Sicilia (Mercè Lleixà).

Los señores del acero (Flesh and Blood, 1985) estaba realizada por el holandés Paul Verhoeven antes de encontrarse con su espectacular Robocop. Unos forajidos raptan a una joven doncella, siendo víctimas de un terrible asedio en el castillo donde se refugiaron. Verhoeven nos muestra una Edad Media oscura, supersticiosa y violenta. Rutger Hauer y Jennifer Jason Leigh fueron los protagonistas de esta aventura cruel, sangrienta, aderezada de fuertes escenas eróticas como la violación de la doncella a la vera del fuego. Geburt der Hexe (1981) del alemán Wilfried Minks tiene un corte similar. Una mujer se opone al derecho de pernada y es castigada por el señor feudal, quién ordena además que apaleen a su marido. Como el Todopoderoso no le ayuda, la infeliz, víctima de la opresión de la época, se rebela contra el poder establecido y se entrega al satanismo y a la brujería. La frialdad del relato perjudica una buena historia que en nuestro país sólo se ha visto en festivales a pesar de haber sido rodada en tierras castellanas.

Sin embargo la leyenda más significativa de la erótica Edad Media fue la de Lady Godiva, obligada a cabalgar desnuda por las calles de su villa, por los enemigos de su país, pero ningún ciudadano quiso verla en esta forma tan humillante y cerraron las puertas de su casa a cal y canto cuando pasó el cortejo. Maureen O'Hara encarnó a tan valerosa mujer en Lady Godiva (1955) de Arthur Lubin.

Eros según Shakespeare

Cuando Franco Zeffirelli metió en la cama a Romeo (Leonard Whiting) y Julieta (Olivia Hussey) en su fiel adaptación, Romeo y Julieta (Romeo and Juliet, 1968), más de un purista se llevó las manos a la cabeza. Sobre todo los censores franquistas que la eliminaron de un tizeretazo. Para Zeffirelli, la casta noche de bodas de la pareja, consumando su unión completamente desnudos era una consecuencia de su amor. Aquel bárbaro corte del censor español le dejó sin duda alguna completamente petrificado.

El acierto de esta versión consistió en buscar dos actores de la misma edad que los personajes. Al fin y al cabo, la historia de Romeo y Julieta es la historia de dos amores adolescentes, idealizados, también incomprendidos por el estúpido odio de dos familias que ignoran la causa de sus ancestrales agravios. Por eso, ese amor es limpio y termina con la muerte redentora, ya que gracias a ella termina el odio de ambas familias.

Por si no lo sabía, el teatro y la novela de William Shakespeare (1564-1616) jamás ha sido puritana ya que su eje central son las pasiones humanas como el amor (Romeo y Julieta), los celos (Otelo), la duda (Hamlet), la venganza (Macbeth) y es lógico llevarlas a las últimas consecuencias.

La Verona de 1450 está reproducida con minuciosa exactitud y, aunque entonces no se le quiso reconocer los méritos, la versión de Zeffirelli es sin duda la mejor que se ha hecho del tema.

Naturalmente, apareció el clásico oportunista que intentó realizar un suculento negocio a costa de Shakespeare y, como ya ha ocurrido en otras ocasiones con otros célebres personajes literarios, un tal A. P. Stootsberry perpetró La vida sexual de Romeo y Julieta (The Secret Sex Life of Romeo and Juliet, 1969) con Forman Shane y Dicora Garse. El resultado es mejor olvidarlo.

Macbeth (Macbeth, 1971) fue una adaptación de Roman Polanski que sorprendió por su academicismo, razón por la cual se le atacó con dureza. Pero el tiempo ha jugado a su favor. Francesca Annis es una Lady Macbeth feroz, siempre dispuesta a ponerle el cuchillo en la mano de su marido (John Finch), convertido en instrumento de su venganza. Enloquecida por sus remordimientos, la perversa monarca feudal que termina paseando desnuda por el castillo ante la sorpresa de los cortesanos.

En Campanadas de medianoche (Chimes at Midnight, 1964) del genial Orson Welles, inspirado en las siguientes obras, The Merry Wives of Windsor, Richard II, Henry IV y Henry V, se cuentan las juergas del orondo Jack Falstaff (Orson Welles) y el príncipe de Gales, quien al acceder al trono olvida a su viejo amigo de correrías rompiéndole el corazón. Es de destacar la presencia de uno de los primeros traseros masculinos vistos en las pantallas españolas. Tal vez la inculta censura se durmió viendo la película y por eso lo ignoró. Aún recuerdo abochornado, aquel Domingo de Gloria de 1965 en que esta obra maestra se proyectó en esa joya arquitectónica que es el Teatro Fortuny de Reus (Cataluña). El público llenó la sala, "es una película muy chula, es de espadas" decían. A lo largo de la proyección la gente, aburrida, comenzó a desfilar hacia la calle y quedamos en la sala 20 personas. De los que se quedaron fui el

único a quien le gustó Campanadas a medianoche, por cierto premiada en Cannes en aquel mismo año. Por eso, cuando confesé mi entusiasmo por este film hubo gente que me acusó de tener mal gusto y de haber perdido el juicio por disfrutar con una película tan horrorosa como ésta.

Paso a los pícaros

No todo era oscurantismo en la Edad Media española. Por ejemplo, tenemos la obra lúdica de Juan Ruiz (¿1283-1350?), el célebre Arcipreste de Hita, autor de El Libro del Buen Amor, definida como una auténtica joya literaria del llamado mester de clerecía y auténtica enciclopedia de la literatura amorosa y satírica. Recordemos los sabrosos episodios de Don Melón, Doña Endrina y Trotaconventos, y, sobretodo, el Debate entre Don Carnal (Carnaval) y Doña Cuaresma. Un libro repleto de fábulas y consejos de origen oriental.

Tras el asesinato de Carrero Blanco, la censura española comenzó a hacer aguas, y así se aprovechó la coyuntura para rodar El libro del buen amor (1975) del realizador Tomás Aznar, con destapes de gentes como Patxi Andión, Blanca Estrada, Paloma Cela, Mónica Randall y la principiante Susana Estrada. El éxito de público fue grande, pero la crítica la reventó como ya es costumbre en nuestro desdichado país. Para mí, se trata de un film honesto realizado con suma corrección, y un camino que debí a haberse seguido con mayor constancia.

De todos modos este éxito motivó una segunda parte, El libro del buen amor II (1976) de Jaime Bayarri, con Manuel Otero, la malograda Sandra Mozarovsky, Esperanza Roy, Carmen Maura y Yolanda Farr.

El mismo espíritu lo conservó El buscón (1975) de Luciano Berriatúa, con Francisco Algora, basado en una novela de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), ya muy posterior, pero que por su ambientación no se diferencia demasiado del anterior cómico. El espíritu revulsivo de tan genial autor no quedó plasmado en esta versión en los lienzos, con numerosos desnudos por supuesto, porque es muy difícil encontrar un realizador que tenga el mismo nivel cinematográfico que Quevedo en la literatura.

Ese tipo de película no era tan nuevo en el panorama del casto cine español. Tenemos sin ir más lejos dos películas de César Ardavín: El lazarillo de Tormes (1959), basado en una novela anónima que ganó el Oso de Oro en el Festival de Berlín, y más concretamente La Celestina (1968), según la célebre obra atribuida a Fernando de Rojas, que trata de una historia de amor entre dos jóvenes, Calixto y Melibea (Elisa Ramírez), ayudados por una alcahueta que, según ancestral costumbre, se dedicaba a llevarles las cartas que se escribían los amantes o a concertar encuentros amorosos. Elisa Ramírez enseñó los primeros pechos del cine español desde Marlène Dietrich en Carne de fieras (1936).

Como ese espíritu lúdico es universal, los italianos nos ofrecieron La cortesana (La calandria, 1973) del especialista Pasquale Festa Campanile, con el cómico Lando Buzzanca y un ramillete de bellezas con Barbara Bouchet y Agostina Belli al frente. Ese film tenía un subtítulo bastante significativo, Cuentos eróticos de la Edad Media.

Muy semejante en su argumento fue, sin duda alguna, La lozana andaluza (1976) de Vicente Escrivá, basado en la obra del clérigo Francisco Delicado, Retrato de la lozana andaluza, publicado en el siglo XVI pero cuyo argumento aún está ubicado en la Edad Media, así como textos adicionales del Arcipreste de Talavera, Salas Barbadillo y el mencionado Fernando de Rojas. Destacaba de este film la ducha de María a Rosa Omaggio que destilaba gran sensualidad, secundada por Diana Loris, Carlos Ballesteros, José María Prada, Antonio Casas y el cantante Junior que en una secuencia llegaba a practicar el travestismo. La buena marcha taquillera provocó una segunda adaptación, aunque esta vez ambientado en el presente, La viuda andaluza (1977) de Francisco Betriu, un film feísimo con Barbara Rey y Paco Algora. Se trata de una versión musical, con unos actores que canturreaban fatal para chancearse del género.

Por su parte, Vicente Escrivá contraatacó con El virgo de la Visenteta (1978), basada en una obra de Bernat i Baldoví, que ya nada tiene que ver con la Edad Media sino con el siglo XIX, con la reaparición de María a Rosa Omaggio, secundada por Antonio Ferrandis, José Sancho y Queta Claver. Lo más interesante de esta cinta era una jota valenciana bailada por unas danzarinas desnudas portando su clásica peineta con mantilla en la cabeza.

Cuentos medievales: la trilogía de la vida

El italiano Giovanni Boccaccio (1313-1373), al igual que los ya mencionados Arciprestes de Hita o de Talavera, se desmarcaron del soportado ascetismo medieval para adentrarse en los terrenos libidinosos del erotismo. Así, Boccaccio llegó a publicar más de cien narraciones cortas bajo el título genérico El Decamerón, llegando a ser considerado el primer gran prosista italiano.

Esas narraciones eran contadas de boca en boca por antiguos romanceros o antiguas compañías de cómicos que siempre hacían las delicias del vulgo, o sea el pueblo, sacando la cultura de los castillos y palacios para repartirla

entre la gente sencilla generalmente iletrada, ignorante, que disfrutaba siempre con aquellos romances de campesinos y burgueses. Cuando J. Gensfleisch Gutenberg (¿1400?-1468) revolucionó el mundo con la invención de la imprenta, la cultura se democratizó, dejando de ser un privilegio de los clérigos para convertirse en un bien común. Sólo el saber y la inteligencia dan la libertad a un pueblo, por eso, desde entonces el Estado (sea cual sea su ideología) ha hecho todo lo posible para controlar, poner trabas e intentar domesticar la cultura a su entera conveniencia, castigando a los rebeldes que no se dobleguen a su autoridad.

Ese espíritu de rebeldía ya estaba en Boccaccio o el Arcipreste de Hita, también lo está en multitud de autores (y cineastas) noveles que actualmente buscan su oportunidad y lo seguirán estando en el futuro.

Otro rebelde, Pier Paolo Pasolini, ya en el siglo XX también utilizó su arte para rebelarse contra el sistema opresor, aunque tal vez su obra sea discutible, pero no por ello deja de tener cierto encanto visual. Nacido en Casarsa, Bolonia, el 5 de marzo de 1922 y asesinado la noche del 1 de noviembre de 1975, Pasolini fue ante todo un poeta de la imagen como quedó patente en una serie de obras cinematográficas y literarias comentadas en otro lugar de este libro.

Ya en el mudo, se había rodado una versión de la mencionada novela de Boccaccio, *Decameron Nights* (1924) de Herbert Wilcox, con Lionel Barrymore, que no tuvo ninguna trascendencia. A principios de los setenta, al producirse la moda del cine erótico, Pasolini comenzó por vez primera en su carrera un proyecto de gran nivel de producción, se trata naturalmente de *El Decamerón* (*Il Decamerone*, 1971) con Sergio Citti, su imprescindible Ninetto Davoli y Silvana Mangano en el breve papel de la Virgen María.

Se trata de una revitalización del mejor Boccaccio aunque visto, naturalmente, desde el punto de vista personal de Pasolini. Los relatos son sencillos, coloristas y a ratos incluso groseros, multiplicando los planos con genitales masculinos ya que ese cineasta era homosexual y se sentía más atraído por el cuerpo de los jóvenes efebos que de las mujeres, como ha hecho casi todo el cine erótico desde su creación.

Destaca el Episodio del Ruiseñor, lleno de ingenuo encanto, así como el episodio de Andreuccio con la doble jugada de la siciliana ladrona y los profanadores de tumbas, asustados por su propia codicia.

Este film, como los siguientes, eran un canto al placer, al disfrute de los sentidos, a la vida y a la alegría de vivir. El espíritu rebelde de Pasolini, obtuvo su primer éxito internacional. Este hecho motivó, entre otras cosas, la aparición de innumerables subproductos que utilizaban la obra de Boccaccio como referencia.

Decamerón 2 - Los otros cuentos de Boccaccio (*Decamerone 2...Gli altri racconti di Boccaccio*, 1973) de Mimo Guerrini, sigue torpemente las mismas directrices con otros relatos inéditos del autor italiano. En su reparto figuran Claudia Bianchi, Camille Keaton (sobrina de Buster), Antonella Mugia entre otros. El *Decamerón prohibido* de Carlos Infascelli o *El último cuento prohibido del Decamerón* de Mario Sequi, con actores desconocidos, no merecen tampoco ninguna confianza.

Pero Pasolini era ajeno a la creación de tanto producto espúreo. Enemigo tanto del cine de consumo de baja estofa, porque embrutecía al público, como al mal llamado cine intelectual destinado a la autocomplacencia de sus autores, siempre encerrados en su torre de marfil e ignorantes de la realidad que les rodea, el poeta de la imagen abordó esta vez la obra del poeta londinense Geoffrey Chaucer (1340-1400), ya en las postrimerías de la Edad Media. La faz de Europa comenzaba a cambiar, aparecieron paulatinamente los nuevos Estados.

Los cuentos de *Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972) seguí a prácticamente la misma línea del film anterior. Esta vez destaca la aparición de Josephine Chaplin, hija del inmortal Charlot, y no es casual porque en la misma cinta Pasolini rinde homenaje al célebre vagabundo, trasplantado a la Edad Media e imitado en un plano por Ninetto Davoli. Junto a los mencionados, y el propio Pasolini, aparecieron otros actores de renombre como el impagable Hugh Griffith, la exquisita Laura Betti, el habitual Franco Citti o la británica Jenny Runacre. Destaca el episodio del marido celoso (Hugh Griffith), un hombre mayor casado con una mujer muy joven (Josephine Chaplin) al que un hado le deja ciego y otro le devuelve la vista precisamente cuando su esposa le pone los cuernos con un bello mancebo.

Tenemos también el episodio chaplinesco de Ninetto Davoli, que sueña que baila con unas bellas jóvenes desnudas, y termina con un extraño infierno de pacotilla.

Tal vez el mejor título de la trilogía, *Los cuentos de Canterbury*, es una sinfonía de imágenes bellas, entrañables, que cantan a la vida y a la belleza. Algo ausente en *Gli altri racconti di Canterbury* (1973) de Mimo Guerrini que es mejor olvidar.

La llamada trilogía de la vida se completa con una mirada al mundo árabe, *Las mil y una noches* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974), con los habituales Ninetto Davoli y Franco Citti, mostrando la inusitada alegría de vivir de los países islámicos. Un clásico de la literatura universal que siempre nos ha llegado edulcorado, pero que bajo el prisma de Pasolini adquiere nuevo aliento, una fuerza desconocida hasta entonces.

El éxito comercial indiscutible de estos tres films amargó la existencia del poeta fílmico que terminó por firmar un manifiesto renegando de su trilogía. Tras su postrero film, tratado en otro apartado, fue asesinado brutalmente. Sus amigos de siempre se unieron para rodar un film en su homenaje, *Cuentos de Pasolini* (*I racconti di Pasolini*, 1976)

de Sergio Citti, con Ninetto Davoli, Nicholetta Machiavelli y el propio Citti, pero como es de preveer pasó desapercibido porque carecí a de la fuerza poética que sabí a darle el heterodoxo cineasta bolonés.

El encanto oriental

Los orígenes de los célebres cuentos de Las mil y una noches son inciertos, se cree que son anteriores al siglo XIII, pero poco datos tenemos de su procedencia. Sin embargo, siempre nos han llegado en una versión edulcorada, infantil, y por eso hemos tenido siempre una imagen falseada de esos relatos. Ya conocemos la versión erótica de Pier Paolo Pasolini que intentó recuperar las auténticas raíces lúdicas de esos alegres relatos de amor, pasión y magia. Menos suerte tuvo Juan Piquer cuando en 1991 intentó montar una serie de TV inspirados en las auténticas narraciones de tan popular libro, pero como ese cine no tiene apoyo oficial es difícil sacarlo adelante en nuestra aburrida España de socialistas de cafetería.

Como es sabido, Las mil y una noches se refiere a las noches en que la ingeniosa danzarina Scherazade contaba cuentos que no tenían final a un despótico visir que asesinaba a sus esposas a la mañana siguiente de poseerlas. Picado por la curiosidad, no se atrevió a ejecutar a tan particular narradora que salvó así su cabeza del verdugo. Al cabo de esas mil y una noches el visir murió poniendo fin a esa divertida recopilación de cuentos.

Fue en 1899, cuando el pionero británico George-Arthur Smith llevó a las pantallas la primera versión de Aladdin, cuyas posteriores adaptaciones llegan hasta la actualidad, sino véase la producida por la compañía de Walt Disney, también llamada Aladino (Aladdin, 1992), dirigida por John Musker y Ron Clements, que cuenta con innumerables atractivos como, por ejemplo, la erotización de la figura de la princesa, alejada de las virginales heroínas disneyanas del pasado.

Georges Méliès ya rodó en 1905, la primera versión de El palacio de las mil y una noches (Le palais des mille et une nuits) siempre con el ingenio que le caracterizó. Sin embargo, pese a la versión de Pasolini, las auténticas narraciones del libro aún restan inéditas porque el mencionado cineasta italiano eliminó todos los aspectos mágicos del guión, ciñéndose exclusivamente a los más eróticos, mientras que en las anteriores versiones fueron eliminadas las cuestiones eróticas para centrarse en las mágicas. Jamás se han mezclado ambas, a excepción de un film menor de Margheriti, y es hora ya de que algún productor se anime a ello, aunque en los tiempos del SIDA y el neopuritanismo que padecemos eso va a ser muy difícil de llevar a la práctica.

Tan larga filmografía no puede ser relatada en este libro por cuestiones de espacio y, tal vez, porque se merecerá un estudio exclusivo, pero sí me voy a referir a las versiones más acordes con nuestras coordenadas. Por ejemplo, aquellas protagonizadas por la impagable (y malograda) María Montez, la reina del technicolor, iniciada en Las mil y una noches (Arabian Nights, 1942) de John Rawlins, donde fue una espléndida Scherazade asistida por Sabú y John Hall.

Antes, en El ladrón de Bagdad (The Thief of Bagdad, 1940) de Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, Zoltan Korda y William Cameron Menzies, ya había triunfado su rival June Duprez en el papel de una deseable princesa árabe. Pero fue el magnetismo, el exotismo y cierto narcisismo de María Montez, quién dio mayor relevancia a ese tipo de películas en la década de los cuarenta convirtiéndose en un auténtico mito erótico con secuencias de sensuales baños, vestidos vaporosos de tules y lamés de oro, andares voluptuosos, mirada felina y una elegancia exquisita. Tal vez no fuera excesivamente buena actriz, lejos de esto, pero sí tenía mucha personalidad.

Nacida en Santo Domingo, hija del cónsul español, a los veinte años inició su carrera cinematográfica especializándose en películas de selva primero y en fantasías orientales después. Destaquemos en este apartado, Alí Babá y los cuarenta ladrones (Ali-Baba and The Forty Thieves, 1944) de Arthur Lubin, La reina de Cobra (Cobra Woman, 1944) de Robert Siodmak y Sudán (Sudan, 1945) de John Rawlins, pero su ambición desmedida, exigiendo salarios muy altos, motivó que Ivonne de Carlo la reemplazara. La película más significativa de María Montez fue sin duda La reina de Cobra donde se desdobló en dos personajes, la buena y la mala, quedando más fascinante en este personaje perverso, una tiránica sacerdotisa llamada Tollea, que se aparta de la presente temática por estar ambientado en tiempos modernos, pero que conserva el encanto de sus films orientales.

María Montez murió en París de un ataque cardíaco mientras tomaba un baño de sales, tenía 31 años y una breve carrera tras de sí. Como toda actriz de estas características ya estaba quemada por lo que tan repentina muerte, cuando aún le quedaban restos de su pasada fama, la convirtieron en un mito cinematográfico. Por cierto, antes de morir tuvo una hija con Jean-Pierre Aumont, la actriz Tina Aumont, también muy atractiva pero desaprovechada, que sí ha aparecido desnuda en varios films y en secuencias más explícitas propias del cine moderno.

Ivonne de Carlo la había desplazado como reina del technicolor, era tal vez una mujer mucho más inteligente, que triunfó con Scherezade (Son of Scheherazade, 1947) de Walter Reisch, pero no reincidió en las fantasías de corte árabe.

No podemos olvidar tampoco las innumerables secuencias de baños, como las de Scheherazade (Schéhérazade,

1962) de Pierre Gaspard-Huit, con Anna Karina y el resto de las esposas del sultán bañándose todas juntas en una piscina barroca, o la secuencia onírica de Mujeres soñadas (Belles de nuit, 1952) de René Clair, con la sensual Gina Lollobrigida o los clásicos harenes que de enumerarlos casi necesitaría el libro completo. Ello demuestra que el mundo mahometano, lejos del nefasto fundamentalismo actual, no era tan aburrido como nos han contado las antiguas crónicas y que a su modo los antiguos árabes se lo pasaban muy bien.

Acabemos este breve repaso con Las 1001 noches eróticas de Sherezade (Finalmente, le mille e una notte, 1971) de Antonio Margheriti, con Femi Benussi y Barbara Bouchet. Se trata de un film erótico italiano que se anticipó en tres años a la versión de Pasolini, pero no tuvo demasiada trascendencia por la pobreza de su producción.

Vikingos, mongoles y demás salvajes

Una de las leyendas más oscuras de la Edad Media es, sin duda, la de una mujer que ocupó el trono de San Pedro en Roma, argumento de La Papisa Juana (Pope Joan, 1972) de Michael Anderson. Ocurrió hacia el siglo IX, cuando Juana nació en Maguncia (Alemania), aprendiendo a leer y a escribir, una auténtica proeza para una mujer en aquel tiempo cuando lo normal era que todo el mundo fuera analfabeto. Al morir sus padres, Juana (Liv Ullman) ingresó en un convento de monjas, pero tras la muerte del emperador Luis (André Morell), sus hijos Luis (Franco Nero) y Carlos (Kurt Christian) se disputaron la corona imperial iniciando una cruenta guerra civil.

Luis se alió con los bárbaros sajones, adoradores del dios Wótan (Odín), que asaltaron el convento de Juana, violando, asesinando y crucificando a las monjas, pero ésta para salvar su vida huirá disfrazada con la túnica de un fraile haciéndose pasar por el Hermano Juan en compañía del Hermano Adrián (Maximilian Schell). En sus viajes, el falso monje impresionaba a las multitudes con sus sermones y llegó a Roma, siendo presentada al Papa León IV (Trevor Howard), quien maravillado por su elocuencia y sabiduría le nombró secretario y después cardenal. Finalmente, tras la muerte del Sumo Pontífice, Juana le sucedió en el Trono de San Pedro convirtiéndose en la única mujer papisa de la historia.

Sin embargo, el nuevo emperador Luis que era un lince descubre su sexo, iniciándose un tórrido romance entre ambos. Dice la leyenda que nueve meses después, ante el palacio de Letrán, la Papisa Juana acudió a dar la bienvenida al Emperador tras haber derrotado a los sarracenos. Allí mismo dio a luz al hijo de ambos. Al descubrirse su condición de mujer, la muchedumbre escandalizada asesinó brutalmente a la madre y al hijo, descuartizándolos salvajemente y, según las crónicas, siempre negadas por la Iglesia de Roma, su nombre fue borrado de la lista de papas que han ocupado el trono de San Pedro.

Bien ambientada, pasablemente bien realizada por el frío Anderson, esta película fue injustamente maltratada por la crítica y no tuvo el éxito comercial que se merecía. La interpretación de la sueca Liv Ullman es excelente, así como la veterana Olivia De Havilland en el papel de Madre Superiora, la británica Lesley-Ann Down y el resto del reparto ya mencionado. Destaca, sobretudo, la pintura sórdida de la Iglesia de entonces, en una época en la que ni el Papa de Roma practicaba el voto de castidad y tenía amantes en su palacio donde no faltaban las clásicas piscinas donde se bañaban todos desnudos.

La brutalidad del pueblo sajón, clásica en este tipo de películas, es prácticamente la misma de todos los bárbaros que el cine nos ha mostrado. Por ejemplo, tenemos los mongoles, aparecidos en Genghis Khan (Genghis Khan, 1965) de Henry Levin, donde el lugarteniente (Telly Savalas) del gran conquistador (Omar Shariff) se divierte bañándose a la forma oriental, servido siempre por bellas esclavas que comparten las abluciones con él y frotaban a conciencia su rollizo cuerpo.

En el excelente Los vikingos (The Vikings, 1958) de Richard Fleischer, los invasores del norte arrasan siempre con violaciones masivas motivando, en este caso, el drama central, ya que Tony Curtis y Kirk Douglas contrincantes en el film, serán hermanos sin saberlo porque el padre de ambos violó a la madre del primero en una de sus excursiones a Inglaterra. Por otra parte, Fleischer muestra al siempre excelente Kirk Douglas como un tenorio vikingo, celebrando ruidosas orgías en las que sus huestes se pasan las mujeres los unos a los otros y, en la secuencia más genial, debe probar la inocencia de una de sus propias amantes, acusada de infidelidad por su marido, según la costumbre vikinga, mediante el lanzamiento de hachas que cortarán sus largas trenzas.

Otro film de vikingos, esta vez menor, Alfredo el Grande (Alfred the Great, 1969) de Clive Donner, con David Hemmings y Michael York, los vikingos asaltan los conventos ingleses para violar a las monjas, luego las secuestran y las convierten en sus amantes porque consideran absurda una religión que fomenta una "cosa tan estúpida como la castidad". Otra de sus costumbres es fornicar en público, sobre una mesa del comedor, para demostrar que el sexo no es nada malo como, según ellos, cree el pueblo cristiano.

Tanto las huestes de Atila, ya mencionadas más arriba, como las vikingas o los mongoles, generalmente son mostrados como gente zafia, enloquecida y brutal contrastando con la serenidad de las naciones llamadas cristianas. Pero los astutos realizadores siempre burlarán la censura mostrando imágenes insólitas con la excusa de que

subrayan la pureza de los seguidores de Jesucristo, todo lo contrario de tan lascivos (?) paganos.

La auténtica realidad es que la historia la escriben siempre los vencedores, por eso en este cine se defiende la forma de vida y de moral que tenemos en nuestra civilización cristiana, vencedora en estas lides contra los paganos. Si la historia hubiera tenido un curso distinto, los descendientes de aquellos paganos, rodarían películas para demostrar que los cristianos eran unos pecadores. Los conceptos de bien y de mal son siempre relativos, los dicta siempre el más fuerte y tal como vemos su única razón son las pasadas victorias militares.

El derecho de pernada

Ya hemos hecho hincapié más arriba, que la vida feudal solía girar alrededor de un castillo, gobernado por un Señor feudal, propietario absoluto no sólo de las tierras sino de las vidas de sus gentes. Así, si le viniera en gana podía incluso abusar sexualmente de sus doncellas sin que le fuera recriminado su proceder por ninguna otra autoridad más que la celestial.

Así, en *El cinturón de castidad* (*La cintura di castità*, 1967) del italiano Pasquale Festa Campanile, Tony Curtis ordenó atar a Monica Vitti desnuda en una rueda, a la que hizo girar, y aquel noble al que señalaran sus pies al parar la rueda queda convertido automáticamente en el propietario de la doncella.

Uno de mis films feudales favoritos es sin duda *El señor de la guerra* (*The War Lord*, 1965) de Franklin J. Schaffner, basado en la novela *The Lovers* de John Collier, con Charlton Heston en el papel del caballero normando Chysagon y la bella Rosemary Forsythe como Bronwyn, novia de un súbdito de aquel.

El inteligente film de J. Schaffner, ambientado en la Normandía feudal (noroeste de la actual Francia), describe los conflictos entre los plebeyos paganos, aún atados a sus antiguas creencias precristianas, y el poder establecido del feudalismo cristiano. Conflicto que también fue la base de mi novela *Estruch* (1991), ambientado en el condado de Empúries del siglo XI, en el que según las antiguas leyendas apareció un vampiro llamado Estruch.

El señor de la guerra no fue un gran éxito comercial, carecía de la fuerza épica de *El Cid* (*El Cid*, 1961) de Anthony Mann, también con Heston, y además era un intento desmitificador de los films épicos, centrándose la acción en un conflicto pasional. Chysagon se enamora de la joven doncella, reivindicando el derecho de pernada para poseerla durante la noche de bodas, pero cuando la familia de la novia acude por la mañana en su busca, el noble no querrá devolverla porque está enamorado de ella.

Heston está sublime en su papel, como siempre, y exhibe una vez más su cuerpo. La exquisita Rosemary Forsythe, que le daba la réplica, tenía gran poder de seducción y es lástima que no cuajara en el cine porque estaba excelente en su papel y además era una joven muy bella, como se demuestra en sus escenas de amor con Heston y en la secuencia en que se baña desnuda en el río.⁽⁹⁾

Aunque la mencionada *El Cid*, se aleja de nuestras coordenadas, no debemos olvidar tampoco su relación amor-odio con Doña Jimena (Sophia Loren) y la secuencia romántica en el pajar. El honesto Miguel Iglesias Bonns, también trató a los mismos personajes en *Las hijas del Cid* (1962), basándose en el episodio de la afrenta de los Infantes de Carrión, quienes tras desposarse con Doña Elvira y Doña Sol, las hijas del Cid, las maltrataron, las humillaron, las violaron en un bosque y, posteriormente, las abandonaron desnudas. Tras el ajuste de cuentas y muerte de ambos felones, *El Cid* las volvió a casar con más tino. Una de ellas, tal vez la tercera, llamada María Roderic, casó con Ramón Berenguer III, pasando a convertirse en Condesa de Barcelona.

La corte de los Berenguer, sólo apareció, al menos que yo recuerde, en *Daniya*, el jardín del harén de Carles Mira, ya mencionado más arriba.

En Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar (*Everything You Always to Know About Sex But Were Afraid to Ask*, 1972) de Woody Allen, entre otras secuencias más o menos jocosas, la más nos interesa aquí es la que transcurre en la Edad Media donde un bufón de poca gracia (Woody Allen) es seducido por la esposa (Lynn Redgrave) del Señor Feudal (Anthony Quayle). Éste al partir a la guerra coloca a su consorte, como era costumbre en el medioevo, un cinturón de castidad para impedir que le ponga la cornamenta. El bufón encuentra la llave, pero lo único que consigue es que un dedo se le enganche en impúdico lugar, creando una serie de situaciones divertidas cuando el marido regresa antes de lo esperado.

También en plan desmitificador es el excelente *Paso por el amor y la muerte* (*A Walk With Love and Death*, 1969) de John Huston, con Assaf Dayan, Anjelica Huston y el propio realizador en una breve aparición como actor.

Este bello film de Huston, trata de la Guerra de los Cien Años y de la crisis del mundo feudal. En 1358, Unos campesinos de L'Ile de France se rebelan contra un poder asfixiante, la Iglesia está en crisis y todos los valores morales han saltado por los aires. Heron de Foix (Assaf Dayan, hijo del militar israelí que en 1967 organizó la Guerra de los Seis Días contra el mundo árabe), un estudiante, parte de París en dirección al mar que nunca ha visto. Se encuentra con los conflictos de los campesinos, pero también a Claudia (Anjelica Huston), hija de un noble asesinado por los siervos rebeldes, que se convertirá en "su" dama.

Las escenas de amor son bellísimas. Una de ellas, tras orillas de un río es un autohomenaje a un plano similar

en su versión de La Biblia...en su principio, cuando Eva se acercó a Adán, mientras la voz de Dios les decía a "Creced y multiplicaros".

Finalmente los amantes, se refugian en un convento, pero los frailes no quieren casarlos. Al huir éstos temiendo a los campesinos, Heron y Claudia contraerán matrimonio en una ceremonia improvisada, pero la noche de boda será interrumpido por la llegada de unas huestes que pondrán fin al amor y a la vida de la joven pareja. Huston nos escamotea, en la secuencia final, cuando llegan las huestes la identidad de las mismas ¿los campesinos? ¿los señores feudales? ¿los ingleses? ¡qué más daba! A fin de cuentas, todos ellos eran distinta cara de la misma moneda: la intolerancia.

La simpar Lucrecia Borgia

Ya en las postrimerías de la Edad Media, la corte de los Borgia era célebre por sus numerosos escándalos. De origen valenciano, el patriarca del clan se convirtió en el papa Alejandro VI. Su hijo, el cardenal César Borgia era desleal, inhumano y licencioso. Pero el elemento más interesante de tan particular familia fue la hija, Lucrecia Borgia (1480-1519), una de las mujeres más hermosas de su tiempo, gran defensora de las ciencias y las artes, pero con una leyenda negra a su alrededor. De hecho no está comprobada su participación en una serie de crímenes que los cronistas de la época le imputaban, pero sí se sabe que llevaba una vida muy licenciosa.

Ese personaje tenía a todos los números para convertirse en protagonista de películas con gran contenido erótico. La primera versión de la que tengo conocimiento es Lucrezia Borgia (1910) de Gerolamo Lo Savio, protagonizada por la gran diva italiana del mudo, Francesca Bertini. Los Borgia (1920) de Enrico Guazzoni reunió a todo el clan Borgia al completo.

Richard Oswald no tardó en rodar su versión del tema, fue en Lucretia Borgia (1922) y, ya en el sonoro, la versión de Abel Gance con Edwige Feuillère, Lucrecia Borgia (Lucrèce Borgia, 1935), donde brillaba el gran talento del realizador galo en su elegante puesta en escena.

En La máscara de los Borgia (Bride of Vengeance, 1949) de Mitchell Leisen, la excelente Paulette Goddard encarnó por fin a la pérfida cortesana con el señorío no desprovisto de picardía que le caracterizó en toda su filmografía.

La versión más celebrada fue, no obstante, la de Christian-Jacques, Lucrèce Borgia (1950) con la exquisita actriz francesa Martine Carol (esposa del realizador) que se exhibió desnuda en las secuencias de baños, siendo asistida por varias cortesanas que le cubrían su cuerpo con una tela transparente que se adhería a sobre su piel marcándole todas sus formas.

En otra secuencia, tras la caída de César Borgia, los soldados entraban en palacio cuando todas las cortesanas estaban en la piscina y organizaban una orgía con ellas. Esas imágenes eran inusitadas en la época de su estreno y uno de los primeros desnudos vistos en salas comerciales. La rubia Martine Carol era una señora de extraordinaria belleza que, con gran inteligencia, supo desempeñar el papel de vampiresa, convirtiéndose así en la musa por excelencia del cine francés de los cincuenta y los sesenta.

En 1954, tuvimos otra versión, Lucrezia Borgia, con Belinda Lee, dirigida esta vez por Sergio Grieco. Veinte años después, en Cuentos inmorales (Contes immoraux, 1974) de Walerian Borowczyk, film de episodios eróticos, apareció en uno de ellos, dedicado precisamente a los Borgia, un menaje a tres incestuoso donde Lucrecia fornicaba con su padre y su hermano al mismo tiempo. Episodio que causó gran irritación entre los cinéfilos más puritanos dotados de escaso sentido del humor. El tiempo ha desmitificado al cine de Borowczyk, muy plano, de menguado relieve aunque en su época obtuvo una expectación completamente injustificada.

Para finalizar, el clásico subproducto italo-español, Las noches secretas de Lucrecia Borgia (1981) de Bob Montero (Roberto Montero Bianchi) y protagonizada por Sirpa Lane y María Salerno. De hecho este film no es más que una mecánica sucesión de escenas eróticas mal filmadas y con una puesta en escena muy cutre, lejos de la elegancia de las versiones de Christian-Jacques y Abel Gance.

En 1492, Lucrecia Borgia tenía doce años. Era el año en que Cristóbal Colón descubrió América, también el año en que finalizó la Edad Media. Una nueva era estaba al caer.

¡ Vaya descubrimiento!

Es ya historia que el día 12 de octubre de 1492 que el navegante genovés Cristóbal Colón, al servicio de los Reyes Católicos de las Españas, descubrió América por casualidad.

La filmografía de tan peculiar navegante empezó en 1916, con un film llamado La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América del francés Emile Bourgeois. Tras una serie de películas y series de diversas nacionalidades, no es hasta unas insólitas imágenes de un telefilm especial largamente premiado, Historias de la frivolidad (1967) de Narciso Ibáñez Serrador, que el Descubrimiento se erotiza aunque sea en escasos planos.

En la nefasta Cristobal Colón de oficio descubridor (1982) de Mariano Ozores, con Andrés Pajares, ya se introdujo descaradamente el erotismo dentro del marco de un humor chabacano y vulgar. Más interesante es, sin duda, la serie Cristobal Colón (1984) de Alberto Lattuada, con Gabriel Byrne como el navegante y Faye Dunaway como la Reina Isabel de Castilla.

La novedad de esta serie está, en cierto modo, en que se rompe la imagen idílica de los descubridores a la llegada a las islas. Me refiero a la confraternización con las mujeres indias, mostradas ya en su desnudez, y con su promiscuidad amorosa. Las bellas indígenas eran de costumbres, digamos, liberales. Esto motivó que durante la colonización posterior, los conquistadores españoles se emparejaran con las nativas de los países colonizados creando una nueva raza, la mestiza, resultado de la fusión entre la blanca y la cobriza, actualmente dominante en toda Hispanoamérica.

En Cristobal Colón: el descubrimiento (Christopher Columbus, 1992) de John Glenn, cuando los españoles descubrimos América, los indios y las indias de la isla San Salvador (Santo Domingo) vivían en una situación paradisíaca, semidesnudos y sin los complejos de la vieja Europa. Las bellezas indígenas no sólo mostraban sus encantos a los boquiabiertos descubridores, sino que no tenían reparos en realizar el acto sexual con ellos. Desgraciadamente, al descubrir el Nuevo Mundo, nuestros antepasados importaron la intolerancia religiosa, expoliaron el oro y es significativo aquel plano de la rata que salta desde la carabela para dirigirse hacia la playa caribeña.

La correcta versión de John Glenn palideció cuando se estrenó 1492 - La conquista del Paraíso (1492 - Christopher Columbus, 1992) de Ridley Scott, con Gerard Depardieu como Cristobal Colón y Sigourney Weaver como la reina Isabel. Mejor realizada, más rigurosa que la versión anterior, Scott nos cuenta la historia de un sueño, la creación de un mundo paradisíaco, utópico, en las llamadas Indias occidentales, pero una vez más la corrupción y la intolerancia de las cortes españolas, enloquecidas por el fabuloso negocio que tenía entre sus manos, hicieron fracasar todas sus ilusiones iniciándose un auténtico calvario para los indígenas americanos.

Los españoles no quisimos ser menos en este V Centenario, así quisimos rodar una réplica a estas grandes superproducciones históricas. La marrana (1992) de José Luis Cuerda nos muestra las aventuras entre picarescas y gozosas, con sus dosis de erotismo, de dos pobres desafortunados (Alfredo Landa y Antonio Resines) que desean embarcarse con Colón. Es la otra cara de la moneda a tan magno evento.

El imperio español

Si el Descubrimiento ha sido fructífero a nivel cinematográfico, la conquista de América es semi desconocida para el cinéfilo interesado en la épica. En primer lugar, porque los cineastas americanos prefirieron las gestas gloriosas del western y los españoles porque nos perdimos en chapuceros panfletos sin ningún interés.

Las gestas de Hernán Cortés (1485-1547) aparecieron en El capitán de Castilla (Captain from Castile, 1947) de Henry King, donde el aguerrido conquistador era encarnado por el actor hispano César Romero. La acción era protagonizada por uno de sus capitanes (Tyrone Power), destacando sobretodo la sensualidad de Jane Peters como "ardiente" española. Este excelente film de Henry King, cineasta poco valorado pero de muy interesante trayectoria, contaba no sólo la conquista de México, con un rigor mayor que los cineastas españoles, sino el amor pasional de sus dos protagonistas. La frenética secuencia de danza de la morena protagonista ponía la nota erótica en tan interesante epopeya que no fue del agrado de los censores franquistas.

La otra cara de la moneda son las dos versiones de la excursión de Lope de Aguirre (1518-1561) en busca del mítico El Dorado. En Aguirre, la cólera de Dios (Aguirre der Zorn Gottes, 1972) de Werner Herzog, con Klaus Kinski en el papel de tan alucinado personaje, se describe no sólo la epopeya de tan desastrosa expedición sino el amor enfermizo hacia su hija (Helena Rojo) tan loca como él. A pesar de la excelente acogida crítica y de la frialdad que recibió la posterior versión de Saura, por una vez y sin que sirva de precedente me quedo con la versión española mucho más serena y rigurosa. El Dorado (1987) mereció un éxito de crítica y de público superior que el que recibió, y es de destacar las excelentes composiciones de Omero Antonutti como Lope de Aguirre, mucho más creíble que Kinski, y la dulzura de Inés Sastre en el papel de la hija, con leves desnudos inocentes, y sin el carácter maligno de su predecesora.

Referente a la conquista de Flandes, actual Bélgica, el mejor ejemplo lo da La Kermesse Heroica (La kermesse héroïque, 1935) de Jacques Feyder, con Françoise Rosay, que nos narra en tono jocoso la ocupación de un pueblo flamenco por un tercio de soldados españoles durante el reinado de Felipe II. Causó gran indignación en su época que aquellas mujeres del país se entregaran a los brazos de los conquistadores con suma facilidad, mientras los maridos aguantaban pacientemente la cornamenta. Atacado por los patriotas belgas porque había dejado el honor patrio por los suelos, Jacques Feyder tuvo que soportar encima el exilio tras la invasión nazi, quienes años después recuperaron el film para su causa porque vieron en él una idílica confraternización entre conquistadores y conquistados que entonces convenía a su causa. Abominada por los patriotas tras el fin de la guerra, debieron pasar

tres décadas para que esta obra maestra del humor fuera reconocida en su auténtica valía.

Es sabido que tras el esplendor del Siglo de Oro, el Imperio Español comenzó a decaer a pasos agigantados con el gobierno de monarcas tan débiles como Felipe III (1578-1621) y sus descendientes Felipe IV (1605-1665) y Carlos II el Hechizado (1661-1700).

Cuando Felipe IV cumplió veinte años era un muchacho tan inexperto en política como en amores. Cuenta Gonzalo Torrente Ballester que el joven monarca al ver a la cortesana más bella de la corte sin ropa se quedó completamente alucinado, porque jamás había visto desnuda a ninguna mujer ni siquiera a la ingenua infanta con quien se había visto obligado a contraer matrimonio por cuestiones de estado. Ese era el tema de la novela *Crónica del rey pasmado* que Imanol Uribe llevó al cine con el título *El rey pasmado* (1992), abandonando su anterior línea especializada en cine negro y/o denuncia (véase *El proceso de Burgos* y *La fuga de Segovia*, ambas olvidables). Gabino Diego encarna con propiedad al alucinado rey a quien hace honor el título, fascinado por las nalgas frescas y pimpantes de Marfisa (Laura del Sol), que provocan en su inmaduro cerebro una única obsesión: liberarse de sus absurdos complejos sexuales motivados por la férrea educación recibida. La gentil cortesana no sólo le hace descubrir el placer sexual sino que transforma radicalmente su mente, encerrada en un ridículo puritanismo irracional.

La decadencia del imperio español se hacía patente en *Jalea real* (1981), esperpento fílmico de Carlos Mira, dicho en el buen sentido del término. Mapi Sagaseta, Mario Pardo y Guillermo Montesinos, protagonizaron este delirante relato en la corte del rey Carlos II, el Hechizado, último de los Austrias que murió sin descendencia. Débil monarca, que ni siquiera supo lo que es el sexo porque en aquel tiempo estaba mal visto hablar de temas tan delicados, considerados impúdicos por una iglesia intransigente.

Caro pagamos los españoles esta cerrazón mental. Carlos II murió sin hijos, extinguiéndose la casa de los Austrias, vino la Guerra de Sucesión y con ella los Borbones, cuyo primer vástago Felipe V de Anjou convirtió la Península en una réplica del Estado francés, aboliendo la Generalitat catalana y creando en Cataluña un resentimiento hacia España que aún se conserva en la actualidad.

España había dejado de ser la primera potencia del mundo para convertirse a lo largo de los siglos en lo que es ahora, un país de cuchufleta.

La inquisición

La Inquisición española, creada por los Reyes Católicos, aunque existió en otros países, fue ideada como respuesta a la división de estados creados alrededor de una unidad religiosa. Todo disidente, sea judío, protestante, librepensador o simplemente pagano era perseguido con el fin de salvaguardar la pureza étnica e ideológica de cada país.

Sin embargo, el cine, muchas veces ha utilizado al Santo Oficio para realizar espectáculos sexuales recurriendo siempre al sadismo del inquisidor o para mostrar misas negras que más bien parecen orgías satánicas.

En la antigua Transilvania, la inquisición se dedicó a perseguir al vampiro. Jordi Grau tras su paso por la Escuela de Barcelona, rodando diversos títulos con claras ambiciones artísticas, pudo por fin rodar un viejo proyecto *Ceremonia Sangrienta* (1972) con Lucía Bosé, Ewa Aulin, Espartaco Santoni y Lola Gaos. La película transcurre en el siglo XVI, con una marquesa descendiente de la mismísima condesa Bathory (Lucía Bosé) que vivió en el castillo de Csejthe en los Cárpatos orientales. En Csejthe tiene lugar la exhumación de un cadáver, al que acusan de ser un vampiro. Previamente asistimos a la búsqueda de la tumba del supuesto nosferatu según los métodos clásicos: una doncella desnuda cabalga sobre un caballo que instintivamente hallará la morada del no muerto. Finalmente la cabeza de éste será cortada, tras atravesarle el corazón con la estaca, para ser quemada en la plaza pública separada del cuerpo.

El film de Grau evidencia en cierto modo el paralelismo entre Eros y Tántalos, Espartaco Santoni asesina a las doncellas mientras les hace el amor, enamorado de una de sus víctimas (Ewa Aulin) perecerán ambos a manos de la siniestra marquesa.

Akelarre (1983) de Pedro Olea nos introduce en el mundo de la brujería y la Inquisición del siglo XVII. La bruja Amunia (Mary Carrillo) es torturada por el inquisidor (José Luis López Vázquez) enviado por el rey a Navarra. Los akelarres (mostrados como verdaderas orgías) con los que los navarros celebraban el culto a los dioses paganos, eliminados y perseguidos por los reyes cristianos de España, inquietaba a la oligarquía y a la Iglesia feudal que tomó cartas en el asunto. Garazi (Silvia Munt), hija de Amunia, recogerá la antorcha de las manos de su madre siguiendo a partir de la muerte de ésta, quemada por el inquisidor, los ritos ancestrales de su pueblo. Estupenda fotografía de José Luis Alcaine y buen reparto completado por Walter Vidarte, Patxi Bisquert, Iñaki Miramón, Javier Loyola, Félix Rotaeta y Sergio Mendizábal.

En *El tormento de las 13 doncellas* (*Die schlangengrube und das pendel*, 1968) de Harald Reinl, con la presencia de Christopher Lee, inspirado vagamente en *Les puits et le pendule* se multiplican de forma gratuita las escenas de sadismo y erotismo sin conseguir salvar la función del más total aburrimiento.

Un silencio piadoso para *Inquisición* (1976), ópera prima de Jacinto Molina, mostrando diversos desnudos de la italiana Daniella Giordano, vedette de algunos films eróticos en su país, así como diversas bellezas españolas de la época como Loretta Tovar, Isabel Luque y Jenny O' Neil. Aunque mi chica preferida sea Julia Saly quien jamás rodó un desnudo en su corta (y equivocada) carrera.

Más aceptable es la alemana *Las torturas de la inquisición* (Mark of the Devil, 1970) de Michael Armstrong, con Herbert Lom, Olivera Vucco, Reggie Nalder y Udo Kier, una mezcla de sadismo y erotismo servido en una especie cóctel donde sobresale del conjunto un curioso detalle: el inquisidor (Herbert Lom) al ver un teatro de marionetas se cree que los muñecos se mueven por influencia de Lucifer y acusa a los titiriteros de brujería.

Como *Las torturas de la inquisición* dio sus buenos dineretes y es considerado un clásico entre los amantes de las series B, el productor de este film, Adrian Hoven, pasó a dirigir su secuela, *Hexen geschandet und zu tode guebawalt* (1972) con Anton Diffring, Erica Blanc y de nuevo Reggie Nalder, que sigue la misma fórmula de su precedente. La visión de ambos films es difícilmente soportable por sus secuencias de impacto, pero después de la oleada de cine "gore" que las han superado en truculencia se han convertido ya en un suave relato sobre la intolerancia y la brutalidad del poder.

El lujurioso Enrique VIII

Resulta curioso que un pueblo tan conservador, tan tradicional, como es el inglés presenten al monarca fundador de la Iglesia Anglicana, oficial en las islas, como un déspota, un bárbaro y un ser lujurioso sin principios éticos.

Como es sabido Enrique VIII (1491-1547), de la Casa de los Tudor, se separó de la Iglesia Católica enojado porque el papa Clemente VII no le concedió el divorcio de Catalina de Aragón, hija de los Reyes Católicos, para casarse con Ana Bolena. Posteriormente, tras ejecutar a la segunda consorte, se casó sucesivamente con Jane Seymour de quien enviudó; Ana de Cleves de la que se divorció; Catalina Howard, prima de Ana Bolena, que corrió su misma suerte, y finalmente Catalina Parr que le sobrevivió a su reinado de terror.

El cine, sobretudo el español siempre ha dado una imagen muy negativa de este orondo soberano, vocinglero y fanfarrón, que para poder tener relaciones sexuales legítimas con la joven Ana Bolena, provocó no sólo un cisma religioso sino que inició una larga cadena de ejecuciones de súbditos ingleses que prefirieron seguir acatando la autoridad de Roma a la del malencarado tirano. Posteriormente su hija, María Tudor, llamada Bloody Mary (María la sanguinaria), hija de Catalina de Aragón, reinstauró la Iglesia Católica persiguiendo ferozmente a los anglicanos y, al morir ésta, su hermanastra Isabel I, hija de Ana Bolena, volvió por sus fueros iniciando una nueva persecución de católicos.

Es evidente que vivir en aquel tiempo debí a ser muy difícil. La fe no se imponía convenciendo con razones sino sesgando la cabeza de quien osaba contradecir la autoridad real.

Este impresionante lío de faldas, camas e intrigas palaciegas naturalmente provocó el interés de un cineasta tan malintencionado Ernst Lubitsch quien con *Ana Bolena* (Anna Boleyn, 1920) dio una imagen lúdica del controvertido Enrique VIII, apoyado por el gran histrión Emil Jannings en su caracterización de tan impetuoso rey.

La versión más famosa es quizá *La vida privada de Enrique VIII* (The Private Life of Henry VIII, 1933) de Alexander Korda, con Charles Laughton que repitió años después papel en *La reina virgen* (Young Bess, 1953) de George Sidney, sobre la vida de Isabel I. En ambos films, el monarca inglés es presentado como un ser lascivo, un tirano que siempre come de forma zafia, orgulloso de sí mismo, cínicico, aunque siempre se pase un tupido velo por la larguísima cantidad de amantes que tuvo este tenorio real. Como curiosidad, debemos citar la aparición de la caricatura de Charles Laughton como Enrique VIII en *Mickey juega al polo* (Mickey's Polo Team, 1936), sabroso corto de Walt Disney donde un equipo de polo a caballo de Disneylandia (Mickey, Donald, Goofy y el Lobo Feroz) tenía un match con otro de Hollywood (Charles Chaplin, Harpo Marx, Stan Laurel y Oliver Hardy).

Enrique VIII y sus seis mujeres (Henry VIII and His Six Wives, 1972) de Waris Hussein, con Keith Mitchell, inspirado en una serie de televisión, era una versión mucho más seria de este tema pero también más fría, visto desde el ángulo de las esposas que pasaron por el lecho de tan soberano fornicador.

Catalina de Inglaterra (1951) de Arturo Ruiz Castillo, la aportación española, con Rafael Calvo era de prever que presentará a ese rey como la encarnación del mismísimo Satanás. Ana de los mil días (Anne of the Thousand Days, 1970) de Charles Jarrott, con Richard Burton, era mucho más comedida, pero a la postre Enrique VIII tampoco saldrá bien parado. Lo mismo podríamos decir de las dos versiones de la obra teatral de Robert Bolt sobre el enfrentamiento del rey Tudor con Tomás Moro, que se negó a reconocer el divorcio y posterior matrimonio del rey, acabando en el concurrido patíbulo: *Un hombre para la eternidad* (A Man for All Seasons, 1966) de Fred Zinnemann, con Robert Shaw, y, *El poder del triunfo* (A Man for All Seasons, 1989) de Charlton Heston, con Richard Johnson. El mismo Heston (Tomás Moro en la segunda versión) fue Enrique VIII en una alegre adaptación de la novela de Mark Twain *El príncipe y el mendigo* (The Prince of the Pauper, 1977) de Richard Fleischer, sobre Eduardo II (Mark Lester), débil hijo del monarca que vivió muy pocos años y reinó brevemente tras su muerte.

Todos estos títulos son un acercamiento más o menos certeros a la figura de este monarca inglés, aunque los historiadores más rigurosos los encuentren superficiales. Sin embargo el cine no es la realidad, aunque se pretenda creer en lo contrario, y si como material didáctico es más que discutible, como obras cinematográficas son espectáculos sumamente divertidos. Al fin y al cabo no pretenden nada más.

Mujeres del siglo XVII

Resulta curioso, pero tanto una larga serie de novelas como films inspirados en hechos auténticos del siglo XVII tienen un denominador común: son historias de mujeres que tenían la costumbre de vivir y comportarse como los varones, como antaño hiciera la infeliz Juana de Arco o la protagonista de la novela *Jerusalén libertada* (1575), poema épico en veinte cantos de Torcuato Tasso, protagonizada por una mujer mora que luchaba y vestía como un hombre; sin olvidarnos de la mitología de las Amazonas, ya tratada aquí, o de personajes semejantes aparecidos en *La Eneida* de Virgilio. Al parecer, las feministas actuales no han inventado nada, lejos de esto, porque a lo largo de la historia siempre ha habido mujeres arriesgadas, de fuerte personalidad que han luchado contra el estancamiento, la servidumbre machista y la alienación de sus vidas cotidianas.

Greta Garbo fue más divina que nunca en *La reina Cristina de Suecia* (Queen Christine, 1933) de Rouben Mamoulian, con el galán del mudo John Gilbert, argumento que gira alrededor de un amor con Pimentel, embajador español de la corte de Felipe IV, además de mostrarnos las tendencias sáficas de esa reina vistiéndose de varón y un escarceo lesbico al principio del film que es insinuado pero jamás mostrado por presión del Código Hays. De hecho esta monarca nada tenía que ver con la divina Garbo, era bajita, fea y amasculinada pero Hollywood era entonces la Fábrica de los Sueños, un paraíso romántico que reinventaba la historia a su gusto con gran inteligencia y sensibilidad. *Abdicación* (Abdication, 1974) de Anthony Harvey, con Liv Ullman en el papel de la Reina Cristina tras su abdicación, nos da una nueva perspectiva del personaje más realista pero menos seductora. Cristina de Suecia si abdicó no fue para casarse con el embajador español, como afirmaba Mamoulian, sino porque quiso abrazar la fe católica y la Iglesia de Roma fue entonces muy reticente por las costumbres demasiado liberales de la ex soberana.

María Félix accedió a interpretar a Doña Catalina de Erauso en *La monja alférez* (1944) de Emilio Gómez Muriel, en cuyo guión colaboró un escritor de la categoría de Max Aub. Se trata de la biografía de una monja donostiarra que en el año 1600 entró en un convento, huyendo de él vestida de hombre. Vivió en España varios años haciendo trabajos masculinos hasta que se embarcó como soldado en la conquista de El Dorado. Multitud de pendencias y aventuras, llegando a alférez, después es condenada a muerte pero finalmente escapa hacia España vestida con hábito religioso. En un viaje hacia Roma, por mar, tiene más pendencias y es echada por la borda, pero se salva agarrada a una boya. Finalmente el papa le concede permiso para vivir como si fuera un hombre y el rey le concede una pensión hasta su muerte. Javier Aguirre rodó un remake de *La monja alférez* (1986) con Esperanza Roy, pero sin el éxito de la anterior versión mejicana ya que María Félix tenía una personalidad muy fuerte y era difícil igualarla, aunque la mencionada actriz española también nos ha ofrecido interpretaciones de gran calidad a lo largo de su carrera.

La mujer bandido (The Wicker Lady, 1945) de Leslie Arliss, según la novela de Magdalen King-Hall, fue una singular versión de la vida de Lady Kathleen sobre las andanzas sentimentales y aventureras de una arriesgada noble inglesa que se dedicaba a saltar caminos, aunque en apariencia llevara una vida muy respetable. Tiempo después se rodó un remake más erotizado, *La dama perversa* (The Wicker Lady, 1982) de Michael Winner con Faye Dunaway, donde destaca la pintura libertina de la época con aquellas fiestas lujuriosas donde la gente fornicaba sin cesar sobre las mesas, en presencia del prójimo.

La versión de Winner, algo fría en el tratamiento, tenía una rigurosa ambientación histórica, resaltando la presencia siempre viva de Faye Dunaway, aunque los años ya comenzaban a hacerle mella en el rostro entrando en una etapa de madurez física que no ha mermado su inicial encanto.

Zenabel (1969) de Ruggero Deodato, con Lucretia Love, año 1627. Zenabel se entera de que su padre era barón y fue muerto por un bandido, por eso crea un ejército de mujeres (ayudadas por el bandido Gennaro) y vencerá al usurpador. Film de gran éxito en Italia, no se vio en España porque los numerosos desnudos de las aguerridas mujeres no eran aptos para nuestros castos ojos en aquel tiempo.

Al acabar el siglo apareció una novela, *Las memorias del señor D'Artagnan* (1700) de Gatien de Courtilz de Sandras, que trataba de una serie de aventuras de D'Artagnan y los tres mosqueteros, que en siglo y medio después fueron plagiadas por Auguste Maquet (el negro de Alejandro Dumas) en una obra que se ha hecho célebre, *Los tres mosqueteros*, seguida de dos continuaciones *Veinte años después* (1845) y *El vizconde de Bragelonne* (1848), las tres atribuidas a su editor Alejandro Dumas, quien se ha llevado la gloria de su creación, aunque su labor consistió en corregir y supervisar los textos ajenos.

La filmografía de estos personajes, por cierto reales, es extensa y por lo tanto la pasaré por alto por no venir al caso. Pero debo destacar que la segunda de las novelas de Auguste Maquet, con un personaje semejante a los

descritos en estas líneas, haya tenido una adaptación cinematográfica de Richard Lester, El regreso de los mosqueteros (Return of the Musketeers, 1988), que completaba con dos títulos anteriores, Los tres mosqueteros (The Three Musketeers, 1973) y Los cuatro mosqueteros (The Four Musketeers, 1973), donde la pérfida (y sensual) Milady de Winter (otra vez Faye Dunaway) intrigaba contra la reina Ana de Austria (Geraldine Chaplin) en beneficio del cardenal Richelieu (Charlton Heston). Hago esta mención repito, porque en la adaptación de Veinte años después aludida aparece también un travesti femenino, es decir una mujer que vestida de hombre pone en jaque a los mismísimos mosqueteros. Se trata de la hija de Milady (Kim Cattrall), mucho más pérfida que su madre, mientras la reina Ana ya viuda se entiende con el cardenal Mazarino (Philippe Noiret).

A pesar de las numerosas versiones que se han hecho de este tema tan popular. Las nuevas generaciones viven en la más supina ignorancia de estos clásicos universales. En una nota de rodaje de la última adaptación del libro de Alejandro Dumas y Auguste Maquet, Los tres mosqueteros (The three musketeers, 1993) de Stephen Herek, rodado en Viena, Chris O'Donnell (D'Artagnan) se lamentaba amargamente de la ignorancia de la actual juventud norteamericana: "En Estados Unidos, cuando los chavales oyen hablar de "Los tres mosqueteros" creen que se trata de un pastelito".

De nuevo en Francia, pero muchos años después de la fastuosa corte del Rey Sol (Luis XIV, cuya infancia enfoca el mencionado film de Lester), casi en vísperas de la Revolución, Lady Oscar (Lady Oscar, 1979) de Jacques Demy, con Cristina Böhm y Catriona Maccos, narra una historia del mismo estilo. Esta vez es la hija de un guardia del rey, Lady Oscar, quien vestida como hombre ingresa en la guardia real, subiendo puestos hasta llegar a capitán. La insistencia del mismo tema, a lo largo del siglo XVII, nos hace pensar que algo estaba a punto de cambiar en el mundo. Efectivamente en 1789 estalló la Revolución Francesa, el mundo nunca más volvió a ser el mismo.

Los grandes amantes de siglo XVIII

Catalina II (1729-1796), emperatriz de Rusia, ese país tan entrañable como maldito, se destaca a finales del siglo XVIII no sólo por su despotismo sino por su larga legión de amoríos. Es esa frivolidad en una monarca tan atractiva, llamada la Semíramis del Norte, lo que haya motivado tanta atención cinematográfica. En 1920, un director alemán, Arzén von Czerépy, rodó la primera versión cuyas referencias son tan parcas que ni siquiera nos han dado el título de la película. No ocurre así con la siguiente adaptación, La frivolidad de una dama (Forbidden Paradise, 1924) de Ernest Lubitsch, con Pola Negri, Rod La Roque y Adolphe Menjou. Inspirada precisamente en la vida privada de tan fogosa soberana, suponemos que el genial realizador pondrá mucho énfasis en las historias de alcoba en las que era un gran maestro.

Un realizador alemán fugitivo del nazismo, Paul Czinner, dirigió en Gran Bretaña Catalina de Rusia (Catherine the Great, 1934), producción de sir Alexander Korda, con Elizabeth Bergner en el papel de la emperatriz rusa. En el mismo año, el no menos genial Josef von Sternberg, con la legendaria Marlene Dietrich rodó tal vez la versión más importante sobre esta zarina, Capricho imperial (The Scarlett Empress, 1934). Otros títulos de la Semíramis del Norte fueron La princesa Tarakanova (La princesa Tarakanova, 1938) de Mario Soldati y Fedor Ozep con Suzy Prim como la emperatriz y Annie Vernay como su hija Tarakanova que da título al film; Jaque al rey (Kungajakt, 1944) de Alf Sjöberg; El capitán Jones (John Paul Jones, 1959) de John Farrow, con Bette Davis en una aparición especial; Catalina de Rusia (Catherine de Russia, 1962) de Umberto Lenzi, con Hildegard Knef; Catalina la Grande (Great Catherine, 1967) de Gordon Fleming, con Jeanne Moreau y no nos olvidemos de Las aventuras del barón Münchhausen (Münchhausen, 1943) de Josef von Baky, con breve aparición de tan singular zarina así como del gran amante veneciano Giovanni Giacomo Casanova de Seingalt (1725-1798), célebre por sus amoríos, cuyas aventuras de alcoba fueron narradas en una singular autobiografía en la que se han basado todos sus films.

Casanova (Casanova, 1927) de A. Volkoff, la más antigua, tenía unas escenas de orgía que aún hoy causan asombro; Casanova (Casanova, 1933) de Rene Barberis, con Ivan Mojskine, era una adaptación más galante pero también más convencional; Infancia, vocación y primeras experiencias de Giacomo Casanova, veneciano (Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, veneziano, 1969) de Luigi Comencini, con Leonard Whiting, recuperaba la imagen de un juvenil conquistador de mujeres; Casanova (Il Casanova di Fellini, 1976) de Federico Fellini, con Donald Sutherland, es una recreación barroca y decadente del famoso amante, víctima de su propia fama; Casanova (Casanova et Cie, 1977) de François Legrand, con Tony Curtis, mostraba ya su declive tanto del actor como del personaje; El regreso de Casanova (Casanovas Heimfahrt, 1993) de Edouard Grynberg, con un Alain Delon en plena madurez, es un título que ha pasado por nuestras pantallas como un suspiro. Ese tipo de cine "ya no interesa" a los nuevos públicos, amantes de Terminators y demás musculitos mongólicos. Claro está que la estrella de Alain Delon está ya en declive, junto a sus limitadas posibilidades artísticas basadas en un físico que en su juventud funcionó pero no en su madurez ya que las nuevas espectadoras tienen galanes de su edad más adecuados. El actor galo no ha sabido mantener su pasado prestigio, y ni la nostalgia de sus admiradoras de antaño han podido

remontar el vuelo de ese Casanova no ya otoñal sino que parece procedente del parque jurásico.

El amante veneciano también conoció una parodia bufa, *La gran noche de Casanova* (*Casanova's Big Night*, 1954) de Norman Z. McLeod, con las “gracias” de Bob Hope que en una Venecia recreada en los estudios de Hollywood, se dedicaba a suplantar a don Giacomo (Vincent Price) ante la desesperación de éste, a quien lo he hace ninguna gracia verse objeto de tanta bafa.

Antes de la revolución

La Inglaterra del siglo XVIII fue el escenario de las aventuras galantes y eróticas de un bastardo adoptado por un rico lugarteniente. *Tom Jones* (*Tom Jones*, 1963) de Tony Richardson, fue un bombazo en taquilla tal que lanzó al entonces juvenil Albert Finney hasta entonces un desconocido. *Tom Jones* se enamoraba de Sophia (Susannah York), hija de otro terrateniente, pero ¿quién acepta como yerno a un bastardo? Susannah York, actriz espigada, tenía entonces el atractivo de las actrices de los años ochenta y noventa, es decir, la mujer de figura estilizada, que rompí a con las rollizas señoras entradas en carnes que hasta entonces eran consideradas modelos de belleza por nuestros mayores. Basado en la novela homónima de Henry Fielding, entre los secundarios destacaba Hugh Griffith, siempre genial, en el papel de Squire Western.

Una de las oportunistas secuelas de este film fue *Las pícaras aventuras de Tom Jones* (*The Bawdy Adventures of Tom Jones*, 1975) de Cliff Owen, con Joan Collins, que no obtuvo ningún éxito por su falta de personalidad.

Sí lo tuvo en cambio *Moll Flanders* (*The Amorous Adventures of Moll Flanders*, 1965) de Terence Young, esta vez con protagonista femenina, acosada por varios hombres, y si esta mujer era Kim Novak, no cabí a ninguna duda de que será bien atractiva. La novela de Daniel Defoe, autor de *Robinson Crusoe*, tenía una buena plasmación visual apoyada por actores del prestigio de Richard Johnson y sobretodo George Sanders.

No menos atractiva es la sueca pelirroja Ann-Margret, *Lady Booby* en otra novela de Henry Fielding llevada al cine, *Joseph Andrews* (*Joseph Andrews*, 1976), de nuevo con realización de Tony Richardson, y Hugh Griffith repitiendo de nuevo el personaje Squire Western de *Tom Jones*. Peter Firth es el nuevo héroe de este relato picaresco, sensual, que intentó recuperar el éxito del anterior film pero no fue así. Sin embargo siempre queda, la labor del realizador inglés, su perfecta ambientación y reconstrucción de una época, de un mundo en decadencia con una aristocracia moribunda, y sobretodo la labor de Ann-Margret quien en su incipiente madurez nos hizo añorar la gran estrella que podí a haber sido de caer en buenas manos.

Stanley Kubrick recurrió también al siglo XVIII para rodar *Barry Lindon* (*Barry Lindon*, 1975), con Ryan O'Neal y Marisa Berenson, describiendo con total minuciosidad la Inglaterra anterior a la Revolución francesa, y tal vez un retrato más agónico aún de la sociedad que en el anterior film de Richardson, pero el exceso de ambición de Kubrick convierte en moroso el desarrollo del film que termina por fatigar, pero sí deja constancia de un mundo en descomposición.

En *Las amistades peligrosas* (*Dangerous liaisons*, 1980) de Stephen Frears, basado en una novela de Choderlos de Laclos, Michelle Pfeiffer era seducida, junto a la no menos exquisita Uma Thurman, por el cínico Vizconde de Valmont (excelente John Malkovich) para ganar una apuesta con su prima la Marquesa de Merteuil (una Glenn Close más comedida que de costumbre). Si el seductor consigue enamorar a la casta Madame de Tourvil (Pfeiffer) podrá obtener sus favores. Lo conseguirá, llevándose de paso al catre a la juvenil Cecile de Volange (Uma Thurman), destrozando la vida de ambas. El final será trágico para los amantes, el libertino Valmont se enamorará verdaderamente de la recatada dama, pereciendo ambos al final del film. La pérfida Marquesa, al trascender el escándalo, caerá en desgracia siendo repudiada por la sociedad.

La misma novela conoce otras dos versiones cinematográficas. La primera, mucho más explícita visualmente, fue *Les liaisons dangereuses* (1959) de Roger Vadim, con Annette Stroyberg, aunque con diferente argumento. Aquí es una esposa que incita a su marido para que seduzca a la novia de su amante. Las escenas íntimas dejaron boquiabiertos al público de la época. *Valmont* (*Valmont*, 1981) de Milos Forman fue la postrera adaptación de este clásico de la literatura libertina del siglo XVIII con Colin Firth como el vizconde de Valmont, Annette Bening como la marquesa de Merteuil y Meg Tilly como la señora de Tourvel.

Esta trilogía ofrecen una imagen de una Francia en declive, la aristocracia francesa a punto de ser barrida de la faz de la tierra por la Revolución y Madame Guillotina.

La Revolución francesa

En 1789, Francia era un país demasiado desigual. La miseria del pueblo contrastaba brutalmente con la opulencia de la aristocracia francesa. Me remito a la visión del film de W. S. Van Dyke *María Antonieta* (*Marie Antoinette*, 1938) con Robert Morley y Norma Shearer, como los reyes Luis XVI y María Antonieta respectivamente, que aunque dulcificaba su imagen, dejan entrever el fausto de una corte insensata, egoísta,

impopular y odiosa, que terminó tras aquel 14 de julio, fecha de la toma de la Bastilla. El día 4 de agosto, la Asamblea proclamó la Declaración de los Derechos del Hombre, tal olvidados actualmente, y dos años después se votó la Constitución de 1791 y al año siguiente rodaron las cabezas de ambos monarcas porque no fueron lo suficientemente inteligentes para saber cambiar a tiempo.

El mencionado film de Van Dyke muestra la gran frivolidad de la corte francesa, su extravagancia, y el contraste con la miseria popular ya que era el ciudadano quien, con sus impuestos, debía mantener aquel lujo derrochador. Menos espectacular, pero mucho más seria fue la versión francesa *Marí a Antonieta* (*Marie Antoinette*, 1955) de Jean Delannoy, con Michèle Morgan en el papel de tan fría voladora reina. Con el mismo título existe otra versión fechada en 1989 dirigida por Caroline Huppert (hermana de la actriz francesa Isabelle Huppert) con Emmanuelle Béart en el papel central.

Una de las novelas más celebres ambientadas en la Revolución Francesa fue Adolphe D'Ennery y Eugène Cormon, y su versión más importante fue sin duda alguna *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*, 1921) del grande y único David Wark Griffith, con las dos hermanas Lillian y Dorothy Gish en los papeles protagonistas. La trama melodramática giraba sobre dos muchachas separadas por el destino en vísperas de la toma de la Bastilla. La segunda parte del célebre film, era una espectacular orgía de sexo y de vino del pueblo francés por las calles parisinas para celebrar el triunfo de la Revolución, secuencias cuya lujuria y desenfreno eran antológicas.

Griffith describe el estallido de un cambio social que transformó el curso de la historia. Las calles se llenaban de alegría, pero también de excesos, y astutamente el genial realizador burla la censura con la excusa de que se trata de un hecho histórico para mostrar todo aquello que está prohibido.

La misma novela ha tenido varias adaptaciones más, una de ellas es española, *Las dos huérfanas* (1915) del empresario catalán Antonio Carballo de Condal Films que intentó crear un serial para deleite de las chachas y las quinceañeras de la época. En 1942 y 1954, se rodaron dos versiones italianas, la primera dirigida por Carmine Gallone con Alida Valli, la segunda de Giacomo Gentilomo con Myriam Bru y Milly Vitale, todas ellas muy inferiores a la de Griffith a la que no le llegaron ni a la suela de los zapatos.

Una versión distinta de este jolgorio popular la dio *La Marsellesa* (*Le Marseillaise*, 1938) de Jean Renoir, realizado con mayor sutileza, y que podríamos definir como una crónica del nacimiento de una nueva sociedad.

Las aventuras y desventuras de una desafortunada cortesana, Jeanne Bécu, más conocida como Madame Du Barry han sido también favoritas por parte de notorios cineastas. Nacida en 1743, en un pequeño pueblo francés, pronto emigró a París donde se convirtió en amante del conde Jean du Barry que la casó con un hermano suyo para convertirla en posterior favorita del rey Luis XV. Al estallar la Revolución huyó, se refugió en Inglaterra, pero al regresar años después fue detenida y guillotina (8 de diciembre de 1793). Ernst Lubitsch rodó, ¡como no!, su versión, *Madame Du Barry* (*Madame Du Barry*, 1919) con Pola Negri y Emil Jannings como la favorita y el monarca respectivamente.

Du Barry, Woman of Passion (1930) fue el canto del cisne de Norma Talmadge, cuñada de Buster Keaton, y una de las responsables de su apartamiento de la industria. Al carecer de buena dicción, su estrella declinó rápidamente, aunque el marido de su hermana Natalie (una actriz fracasada), el genial cómico de la cara de palo, duró en la industria hasta 1966, año de su muerte.

William Dieterle, ya en pleno auge del sonoro, rodó otra versión de Madame Du Barry (*Madame Du Barry*, 1934), esta vez con Dolores del Río como la cortesana y Reginald Owen como el rey; *Du Barry Was a Lady* (1942) de Roy del Ruth, fue una versión musical con Lucille Ball, Red Skelton, Ava Gardner, y Gene Kelly; *Madame Du Barry* (1954) fue la versión de Christian Jacques con Martine Carol, tal vez la actriz que mejor podía encajar en este papel.

El divino Marqués de Sade

François Donaciano, Marqués de Sade (1740-1814), fue un célebre escritor especializado en novelas libertinas que escandalizaron a la Francia prerrevolucionaria por su franqueza en la descripción de las pasiones humanas. Sus frecuentes orgías y sus excesos provocaron que las autoridades monárquicas ordenaran su encarcelamiento en el manicomio de Charenton en cuyas paredes fue testigo de la Revolución, que a pesar de sus pretensiones librepensadoras le mantuvo en su encierro hasta el final de sus días.

Como explico en otra parte de este libro, el Divino Marqués más que un sádico, tal como se le define actualmente, no era más que un simple libertino cuya actitud chocaba con la rigidez moral tanto de la Francia borbónica como la que nació del seno de la Revolución burguesa. Ambos regímenes, como el posterior nacido tras el golpe de Estado de Napoleón Bonaparte el 9 de noviembre de 1799, fueron mucho más crueles que las novelas de ese personaje cuyo único delito fue el de creer en la libertad de los sentidos por encima de toda norma moral.

De Sade (*De Sade*, 1969) de Cy Enfield fue una biografía a donde el Divino Marqués era encarnado por Mark

Lester en su infancia y por Keir Dullea en la edad adulta. La película además estaba adornada por ilustres apariciones secundarias de celebridades como Senta Berger en el papel de Ana, el verdadero amor del Marqués, Lilli Palmer como su suegra y John Huston que encarnó con rigor y propiedad a su tío, un abad de rígidas costumbres. La trama era rica, dada la época en que se rodó, en secuencias eróticas de todo tipo, sobretudo con orgías espectaculares y aunque el resultado no pasase de discreto, sí se ha convertido en un pequeño clásico del cine erótico y una de las escasas aproximaciones a su figura.

Otra versión, mucho más exótica, fue la de Henri Xhonneux, *Marquis* (Marquis, 1989), que tenía la particularidad de que todos los actores iban disfrazados de animales. Basado en textos de Roland Topor, autor de la bella y original dirección artística, este inusitado espectáculo nos propone un incisivo diálogo del Marqués de Sade con Colin, su pene, añadiendo imágenes oníricas que recreaban pasajes de sus novelas.

La aportación española al tema fue *El espectro de Justine* (1986) del desaparecido realizador andorrano Jordi Gigó, con Tony Isbert, Marí a Elias, Mercè Fillola, Wendy Ashler y Antoni Sarra, con guión de Rosa Mari Sorribes. El marqués de Sade (Tony Isbert) es autor de unas cartas autógrafas en las que descubre que Justine no era un personaje de ficción, sino un personaje real que tenía esclavizada y hacía objeto de mil vejaciones.

Sin ninguna duda, el mejor título jamás realizado sobre este personaje es el espléndido *Marat-Sade* (*Marat-Sade or The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis De Sade*, 1966), adaptación de una obra de teatro de Peter Weiss, dirigida por Peter Brook. La originalidad de esta propuesta es que se trata de una representación sobre una representación. Ante un auditorio compuesto por ilustres bonapartistas, los alienados del manicomio de Charenton escenifican el triunfo de la Revolución francesa y la muerte de su principal líder Marat. La entonces principiante actriz británica Glenda Jackson era en este importante film una loca del asilo de Charenton que representaba a Carlota Corday y el sólido actor Patrick Magee era tal vez el mejor Marqués de Sade que recuerde, aunque claro su competencia es escasa y poco distinguida.

El discurso de este film radica en la confrontación de dos formas de ver la vida, por una parte la Revolución burguesa reflejada en el punto de vista idealista de Jean-Paul Marat (1742-1793), quien creyendo en un sentido de la justicia y de la ética la promueve pero termina por ser devorado por ella, es decir, por los Robespierre (1758-1794) de turno que utilizaron los cambios para iniciar un auténtico reinado de terror llevando a multitud de gente inocente a la guillotina. Por otra parte, la Revolución total que predica el propio Marqués de Sade que consiste en la destrucción total de todos los valores establecidos para dar rienda suelta a la imaginación y al placer, entendida como liberación de los sentidos físicos.

Las autoridades bonapartistas, representantes del nuevo orden, se sienten seguros, pero finalmente los locos se rebelarán contra ellos, saltarán al patio de butacas, violarán a las monjas carceleras y desde su platea, el Divino Marqués, sonreirá satisfecho porque ésta sí es su revolución.

Al sur del Mississippi

Mientras el pueblo francés estremeció el mundo con su desesperado grito de libertad, por contra en el sur de los Estados Unidos imperaba la esclavitud del pueblo negro, secuestrado de su tierra natal por unos desaprensivos esclavistas y traído en inhumanas naves a los estados sureños para trabajar en la siembra de los campos de algodón.

De toda la filmografía que trata el tema de la esclavitud, sólo dos han tratado de forma explícita la explotación sexual de los negros por parte de sus patronos blancos. El primero de ellos es un film más que estimable, me refiero a *Mandingo* (*Mandingo*, 1975) de Richard Fleischer, basado en la novela de Kyle Onstoot y en la obra teatral de Jack Kirland.

Hammond Maxwell (Perry King) es el hijo del terrateniente Warren Maxwell (James Mason), cuya mayor diversión es acostarse con las esclavas negras de su plantación. En caso de quedar éstas embarazadas, los niños eran vendidos en los mercados más alejados para evitar que pudieran crear problemas en el futuro. Es preciso explicar aquí, que la actual población afroamericana en los Estados Unidos no sólo descende de los esclavos traídos desde África sino que por sus venas también corre la sangre de sus antiguos propietarios. Esta razón explica que los negros americanos sean tan distintos de los africanos.

El joven Hammond se casa con Blanche (una Susan George afeada), descubriendo en la noche de bodas que no es virgen, ya que ésta había mantenido relaciones incestuosas con su propio hermano. Al ser una boda de conveniencia, el joven rechaza a su esposa, quien desconsolada intentará imitar a su marido acostándose con un esclavo negro de raza mandinga, Mede (Ken Norton, el boxeador que noqueó a Cassius Clay), del que quedará embarazada. Tras el parto se descubrirá la relación y el terrateniente indignado asesinará cruelmente al esclavo, a la nuera y al hijo de ambos.

Una película muy dura, da una imagen negra y sórdida del sur de los Estados Unidos. En cambio, *Mandinga*

(Mandinga, 1976) de Mario Pinzauti, es un refrito del film anterior, basándose esta vez en un erotismo burdo y utilizando un argumento parecido para mostrar una sucesión mecánica de escenas de sexo sin venir a cuento.

La otra cara de la moneda, mucho más complaciente, la dio Lo que el viento se llevó (Gone With the Wind, 1939), la mítica epopeya del Sur, y más concretamente El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1915) de David Wark Griffith, verdadero canto al tristemente célebre Ku-Klux-Klan. Lo más lamentable resulta es que este panfleto del siniestro grupo racista venga servido por una auténtica obra maestra cinematográfica, aunque para mí sea muy inferior a Intolerancia. Aparte de su importancia histórica, fundamental en el caso de Griffith, tal vez el primer título citado dé una imagen más creíble de la situación del Sur tras la cruenta guerra civil (1861-1865) y en cierto modo, es necesario tener en cuenta de que la población negra fue utilizada como elemento desestabilizador por el Norte vencedor. Un Norte completamente hipócrita, ya que en realidad era y es tan racista como el Sur, pero si abolió la esclavitud no fue por cuestiones humanitarias como intentan hacernos creer sino para arruinar la economía de sus enemigos sureños, quienes al tener que pagar los sueldos de los negros encareció el algodón, disminuyendo los beneficios y naturalmente la producción, base de su riqueza, se hundió para siempre.

Pero lo que más nos interesa aquí de Lo que el viento se llevó, basado en una novela de Margaret Mitchell, un film con muchos padres aunque el oficial sea Victor Fleming, ⁽¹⁰⁾ son los amoríos de Escarlata O'Hara (extraordinaria Vivien Leigh) acosando a Ashley Wilkes (Leslie Howard), casándose y enviudando en varias ocasiones hasta finalizar desposada con el arrogante Rhett Butler (Clark Gable) que terminará por abandonarla en un final antológico. Una película que para ser redonda tal vez le sobren algunos minutos, los posteriores a la boda de Rhett con Escarlata, algo redundantes y pesados, pero que en su totalidad destaca por su vitalidad, su fuerza y sobretodo porque es un perfecto documento de una época.

En la España de la posguerra, este film cayó como una bomba. El clero más iracundo bramó desde los púlpitos lanzando toda clase de anatemas contra los feligreses que visionaran las aventuras de esa gran pecadora que es Escarlata O'Hara quien, además, se atrevió a poner a Dios por testigo de que jamás pasaré a hambre y que se defenderé a sí misma y a los suyos aunque tenga que estafar, ser ladrona o asesina. Para la anécdota queda un curioso episodio, acontecido en el Colegio de la Presentación de Reus, donde una monja pilló un programa de mano de Lo que el viento se llevó a una alumna que se dedicaba simplemente a coleccionarlos, sin visionar siquiera las películas, y la pasearon por todas las clases humillándola para presentarla al resto de las alumnas como si fuera una auténtica disoluta. La pobre cría no sabía de qué iba la fiesta. Pero tan pintoresco clero iba a quedar mucho más escandalizado si hubieran visto otro film que, para mi gusto, es aún superior. Me refiero a Duelo al sol (Duel in the Sun, 1947) de King Vidor.

Basado en una novela de Niven Busch, también ambientado en el sur tras la guerra civil pero lejos de los ambientes refinados de Atlanta, Georgia, del film anterior, Duelo al sol es un título de múltiples lecturas, más complejo, que trata de la lucha fratricida entre los vástagos de un terrateniente, el viejo McCanles (excelente Lionel Barrymore) por una misma mujer, Perla Chávez (Jennifer Jones). Uno de los hijos es abogado (Joseph Cotten), el otro es un verdadero rufián, Lewt McCanles (Gregory Peck, en una de sus raras caracterizaciones de villano). El primero es noble, el segundo no. La trama gira sobre la pasión, al borde de la locura, entre Perla y Lewt, una pasión ciega que termina en un duelo a tiros entre unas montañas rocosas donde ambos amantes se exterminarán mutuamente.

David Selznick, productor de ambos films y marido de Jennifer Jones, no consiguió igualar el éxito taquillero de la ya mítica epopeya sudista, pero consiguió, siempre gracias al excelente trabajo de King Vidor una obra mucho más densa y más rica en contenido. Para mí lo mejor, aparte de la siempre grata presencia de Lillian Gish, es la sensualidad desbordante de Jennifer Jones, sus andares contoneantes, su mirada ladeada y profunda, estremecedora, consiguiendo un personaje desgarrado y a la vez salvaje.

Encontrar personajes sensuales en la larga filmografía del western será a tal vez demasiado exhaustivo, algunos títulos ya irán apareciendo a lo largo del libro, pero para mi gusto tal vez la más entrañable amante del Lejano Oeste sea esta Perla Chávez junto a la Joan Crawford de Johnny Guitar (Johnny Guitar, 1954) de Nicholas Ray, la Angie Dickinson de Río Bravo (Río Bravo, 1959) de Howard Hawks y la Marlène Dietrich de Encubridora (Rancho Notorius, 1952) de Fritz Lang, quienes contando con el concurso de la legendaria Escarlata O'Hara forman un quinteto de damas inolvidables.

Amores del Imperio Austrohúngaro

El gran erotómano y entrañable cineasta José Luis García Berlanga en todas sus películas siempre hace referencia, a título de fetichismo, a la palabra austrohúngaro. A finales de este siglo puede que esta referencia nos suene a rancia, y naturalmente así sea, ya que el Imperio Austrohúngaro fue creado en 1804 por Francisco II y sucumbió en 1918 tras su derrota en la Primera Guerra Mundial (1914-1918) que provocó el desmembramiento del

Imperio en varios estados independientes. Fue la reconstrucción del mismo uno de los principales objetivos del partido nazi alemán quien, al llegar al poder, comenzó su política de anexiones provocando la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y una larga estela de secuelas que han llegado hasta nuestros días y que tal vez marquen nuestro futuro.

Este Imperio tuvo corta vida, pero la mayor parte de la misma estuvo ligada al emperador de Austria Francisco José I (1830-1916), también rey de Hungría, cuyo reinado quedó marcado por las revueltas húngaras e italianas. La serie de la RAI sobre Giuseppe Verdi (1813-1901) nos muestran cómo era la Italia de aquel tiempo y cómo el éxito de este músico irreplicable no fue nada gratuito.

Otro personaje célebre de esta época fue Otón Federico Guillermo de Wittelsbach (1845-1886), rey de Baviera (entonces estado independiente) al cumplir 18 años bajo el nombre de Luis II, conocido asimismo como el Rey Loco por sus aparatosos trastornos mentales. Luis II y Francisco José I eran dos personalidades muy contradictorias, pero tuvieron algo en común, una dama, la emperatriz Elizabeth de Austria más conocida como Sissi, una mujer de ideas liberales que chocó frontalmente contra la austeridad y el rigor de la corte austriaca. Precisamente, en aquellos tiempos tan absolutistas, Sissi murió joven porque un anarquista le clavó un fino estilete en el pecho. Su muerte tan prematura fue injusta, pero ¿es acaso justa la historia? Cuentan las crónicas de aquel tiempo que esta emperatriz introdujo en la corte la costumbre de bañarse regularmente, entonces considerada inmoral, y que siempre protegió el progreso de la sociedad y de la cultura. Tal vez por esa razón murió precipitadamente.

Sissi estaba casada con el emperador Francisco José y era prima de Luis, de ahí su relación. También existen crónicas que aseguran que ambos primos eran asimismo amantes. En la corte de Baviera además se hizo célebre otra personalidad, Lola Montes, amante del rey Luis I (padre del Rey Loco), popular bailarina de la época cuyos amoríos asombraron a sus coetáneos.

Una de las primeras actrices que encarnó a esta no menos legendaria mujer fue la española Conchita Montenegro, una estupenda actriz donostiarra que incluso trabajó en Hollywood con Buster Keaton en *De frente, marchen* (1930), su último gran éxito. Conchita, tras la Guerra Civil española, vio declinar su estrella, siendo éste el papel que cierra su brillante filmografía: Lola Montes (1944) de Antonio Román, con Jesús Tordesillas como Luis I de Baviera. La adaptación fue más que digna pese a la época en que se rodó donde ciertos excesos estaban muy mal vistos. El argumento fue del académico José María Pemán, monárquico de pro, y Conchita Montenegro estuvo a la altura de este personaje tan célebre, la bailarina amante del rey, una mujer de extraordinaria belleza que encandiló al mundo entero.

Por esto, la segunda adaptación de este tema ya clásico, contó con otra mujer no menos bella, Martine Carol. La versión de Lola Montes (Lola Montes, 1955) de Max Ophüls, comenzaba en un circo, donde la ex amante del rey se exhibía como una atracción circense. Por una cantidad módica de dinero los plebeyos podían besarle la mano, en una de las imágenes más crueles de la degradación humana que recuerdo. El rey Luis I, su amante, estaba encarnado por Anton Walbrook. La película pasa de la grandeza del personaje hasta su caída y posterior miseria, con un presentador de circo magistral (Peter Ustinov), una inteligente utilización del color y una fantástica puesta en escena barroca, romántica, que en su día no fueron suficientemente valorados, pero que el paso del tiempo le ha colocado en el puesto de honor que se merece.

Luis II de Baviera también apareció en el mencionado film de Max Ophüls, pero un año antes ya había sido protagonista de *El rey loco* (Ludwig II, 1954) de Helmut Käutner, encarnado por el prestigioso actor alemán O. W. Fischer. La trama giraba alrededor de sus amoríos con su prima Sissi (Marianne Koch), cuyo éxito motivó que los estudios austríacos rodaran a partir de 1955 una serie de películas basadas en la juventud de la emperatriz Elizabeth de Austria, presentada como una gloria nacional.

Rosemarie Magdalena Albach-Retty, más conocida como Romy Schneider, era una juvenil promesa del cine austríaco cuando abordó por vez primera el personaje en Sissi (Sissi, 1955) de Ernst Marischka. Anteriormente ya había rodado algunos films similares, todos ellos rosáceos hasta lo indecible, en una cursi carrera dirigida con mano de hierro por su madre, la también actriz Magda Schneider. El éxito de Sissi la catapultó hasta la fama. El film dio la vuelta al mundo entero, incluso triunfó en los Estados Unidos, y en España fue un auténtico bombazo de taquilla que provocó la aparición de multitud de novelas y comics rosas que fueron devoradas por las ingenuas niñas de entonces.

Para el papel de Francisco José llamaron a un guapo galán, Karl Böhm, más tarde célebre por un excelente título sobre el voyeurismo, *El fotógrafo del pánico* (Peeping Tom, 1960) de Michael Powell, su mejor trabajo interpretativo en toda su carrera.

Tras el éxito conseguido el mismo equipo reincidió por partida doble, Sissi emperatriz (Sissi, die junge Kaiserin, 1956) y *El destino de Sissi* (Sissi, Schicksalsjahre einer Kaiserin, 1957). No hubo cuarta película porque la actriz se rebeló contra la autoridad materna y los estudios.

Harta de ser confundida con la emperatriz, incluso la llamaban Sissi cada vez que la veían por la calle, Romy decidió destruir su imagen ñoña y fofa con el remake de un film alemán de 1931, *Muchachas de uniforme*

(*Mädchen in Uniform*, 1958) de Geza Radvanyi, que vení a a ser la otra cara de la moneda de su papel habitual. Incluso llegó a rodar secuencias de lesbianismo, ya que esta historia ambientada en un internado femenino de rí gidas costumbres, abordaba este tema como consecuencia de la reclusión a la que se veían forzadas las jóvenes prusianas.

Por si fuera poco, Romy se atrevió a encarnar a Lisistrata, la heroína de Aristófanes, en una versión alemana del tema, *Die Sendung der Lysistrata* (1960) de Fritz Kortner y, un año después, en el episodio *Il lavoro*, dirigido por Luchino Visconti, perteneciente a la película *Boccaccio 70* (*Boccaccio 70*, 1961), enterró definitivamente a Sissi. Romy Schneider había dejado de ser una virgen profesional para convertirse en una actriz de verdad.

Resulta curioso, pero fue precisamente de la mano de este director italiano que la actriz austriaca volvió a encarnar a la emperatriz Elizabeth dando, por vez primera, una visión adulta del personaje. Tal vez fue la película que, de una vez por todas, reivindicó a Sissi, tan maltratada en los títulos anteriores. Fue en *Luis II de Baviera* (*Ludwig II*, 1972) donde Luchino Visconti se acercó a la auténtica Sissi, mostrando sus relaciones con su primo Luis (Helmut Berger), y también donde Romy Schneider consiguió uno de los mejores trabajos de toda su carrera.

Luis II nos presenta la historia de un monarca paranoico que, sin embargo, tiene momentos de lucidez. La farsa de su matrimonio, su homosexualidad al final de su vida, y su despilfarro económico rayano en la megalomanía más absoluta lo cual, según Visconti, pudo provocar su muerte ya que llevó al Estado bávaro a la ruina. Como decía a la propia Sissi, en una secuencia: "La nobleza somos un lujo, algún día el pueblo decidirá prescindir de nosotros".

Luis - Réquiem para un rey virgen (*Ludwig-Requiem für einen Jungfräulichen König*, 1972) de Hans-Jürgen Syberberg nos dio una visión marxista de la historia de Alemania del siglo XIX. Harry Baer fue el Rey Loco e Ingrid Caven encarnó a Lola Montes. Film experimental, arriesgado, no tuvo el mismo éxito del film de Visconti, al cual es inferior, pero sí que agradó a los críticos estructuralistas entonces en boga, auténticos receptores de la presente versión.

Ultimamente el cine alemán ha intentado ofrecer una imagen menos edulcorada de la emperatriz Elizabeth en Sissi: el beso del emperador (*Sissi und der Kaiserkuss*, 1991) de Christoph Böll, con Vanessa Wagner, pero la taquilla no respondió.

Otro aspecto de la corte austro-húngara fue el crimen o suicidio de Mayerling. El 30 de enero de 1889, en un pabellón de caza de la campiña vienesa aparecieron muertos el archiduque Rodolfo de Habsburgo (1858-1889) y su amante la baronesa Marí a Vetsera. Se trataba del hijo único de los emperadores Francisco José y Elizabeth de Austria, por lo tanto heredero de la corona y las circunstancias son tan misteriosas como el asesinato de la propia Sissi. Esa muerte fue en realidad lo que precipitó la aguda crisis del Imperio que desembocó años después en otro crimen, el del archiduque Francisco Fernando de Austria en Sarajevo.

Sueños de príncipe (*Mayerling*, 1935) de Anatole Litvak, con Charles Boyer y Danielle Darrieux, fue una de las primeras versiones de este drama, al que seguirían, *El secreto de Mayerling* (*Le secret de Mayerling*, 1949) de Jean Delannoy, con Jean Marais y Dominique Blanchar, y *Mayerling* (*Mayerling*, 1968) de Terence Young, con Omar Sharif y Catherine Deneuve. En este film citado en último lugar, también apareció a Ava Gardner como Sissi y James Mason como el emperador Francisco José, dando una visión opuesta a los sonrosados caramelos de Ernst Marischka.

El príncipe Rodolfo encarnado por Omar Shariff era de ideas muy liberales, como su madre, hacia la cual sentía una extraña pasión que Young subraya con algunos besos muy poco filiales. Además de frecuentar medios socialistas (de ahí su simpatía en ciertos círculos) tenía algunas enfermedades de tipo psíquico. De hecho, el romanticismo nos cuenta que fue un suicidio por amor, al rechazar el emperador a la baronesa como futura nuera, como apunta Young en su acertado film pero otras hipótesis sostienen que fue un crimen. Eso es lo que cree el cineasta húngaro Miklós Jancsó, autor de *Vicios privados, públicas virtudes* (*Vizi privati, pubbliche virtus*, 1975).

He apuntado más de una vez que más del 90% de las películas estrictamente eróticas son auténticos bodrios y que los títulos de calidad en este género son raros ejemplos. Pues bien, *Vicios privados, públicas virtudes* es uno de esos extraños films del género erótico, soft-core, que puede considerarse como obra maestra.

Referente a su obra, el realizador Jancsó ha declarado: "¿Dónde se localiza el sexo? Hay muchos desnudos, infinidad de escenas de amor a tres y de grupo, una masturbación y dos sodomizaciones...¿Quién puede decir que estos hechos ofrecen un único objetivo? Cuando se ve al Delfín sobre un montón de heno, y a la nodriza que le masturba, seguramente se piensa que perseguimos realizar un film pornográfico...En los problemas políticos que refleja la escena se halla su esencia. Porque estoy convencido de que el desarrollo de la secuencia, lo mismo que sucede durante la maratón protagonizada por los jóvenes desnudos que bailan frenéticamente, lleva a un momento en el que se olvida por completo lo sexual, y se empieza a preguntar cuál es el significado del gesto en sí; hay amor, entrega al joven cuyo cuerpo se va a perder y, sobre todo, naturalidad.

En nuestra obra el sexo es la libertad, lo normal. Algo que se vive en la normalidad no puede ser sucio. Pero en aquella época, lo mismo que hoy, el sexo era pecado".

Filmada con largos planos secuencia, el espectáculo es una orgía de color y música, con bellos cuerpos masculinos y femeninos en frenética danza. El Delfín es encarnado por Lajos Balázsovits y Marí a Vetsera, su amante, por Therese Ann Savoy, en la ficción una hermafrodita, aunque en la realidad era una adolescente y no una

mujer adulta como en las anteriormente mencionadas versiones cinematográficas.

Finalmente, las orgías del Delfín acaban bañadas en sangre. La rebelión erótica ha sido abortada por las armas y ambos amantes son asesinados para regresar al orden puritano. Ya no se filman películas como ésta en los años noventa. Los progresistas de antaño se han convertido en los reaccionarios de hogaño, el SIDA y el neopuritanismo imperan en las pantallas, la censura en la prensa es aún más hipócrita que la de antes, opinar diferente está mal visto, sólo se admite el gris sobre el gris, nuestro mundo ya no tiene color.

Nuestras pantallas están dominadas por la Motion Picture Association of America, que desea eliminar al cine europeo de la faz de la tierra, mientras las Administraciones públicas subvencionan films soporíferos porque tienen una concepción ultradogmática del significado de la palabra cultura. Todo son efectos especiales verbeneros, musculosos mongólicos, niños imberbes con dinero de papá, en definitiva, circo de poca monta.

La orgía del film de Jancsó aconteció en enero de 1889, dos años después Thomas Alva Edison (1847-1931) patentó un aparato llamado kinetoscopio, pero eso ya pertenece a nuestro próximo capítulo.

100 años de
Eros y cine

Hollywood, Hollywood

Prácticamente el llamado cine erótico nació con el propio cine, Thomas Alva Edison patentó el kinetoscopio en 1891 que consistió en una caja (peepshow) que proyectaba imágenes para disfrute de un sólo espectador.

Al ser máquinas de uso individual, la censura americana no podía intervenir porque sus competencias se limitaban a los espectáculos públicos, pero jamás a los asuntos íntimos. Era frecuente en aquel tiempo el mostrar asuntos breves con mujeres descocadas, bailarinas sinuosas, que hacían las delicias de los voyeurs de antaño. Por eso, cuando en 1893 se proyectaron sobre un mural dichas imágenes, la censura sí pudo intervenir convirtiendo a Fátima, especialista en la danza del vientre, en su primera víctima.

En 1895, Thomas Armat y Francis Jenkins inventaron el vitascopio, de mayor calidad que el aparato de Edison que no dudó en comprar la patente. En el mismo año, los hermanos Lumière proyectaron las primeras imágenes sobre una pantalla, había nacido el cine tal como lo conocemos actualmente.

En 1896, por medio del sistema vitascopio antes aludido, Edison filmó El beso de May Irvin y John Rice (The May Irvin-John Rice Kiss, 1896), el primer beso filmado y proyectado en una pantalla. Se trataba de un ósculo prolongado, apasionado, que enseguida llamó la atención del público y la ira de los censores que desde entonces declararon la guerra al mundo del cine.

Pero fueron, como no, los franceses quienes les llevaron la delantera en el terreno de la osadía: Le coucher de la mariée (1896) y Le bain de la Parisienne (1896), ambas debidas al fotógrafo Joseph Piron. Las primeras mujeres desnudas aparecieron en L' inferno (1909) de Giuseppe De Liguoro, pero dicho film no es interesante sólo por eso, sino por la cantidad de avances técnicos que aportaba. Curiosamente, alentados por el éxito, los productores italianos produjeron dos años después, El infierno (L' inferno, 1911) de Francesco Bertolini y Adolfo Padovan, con la colaboración del propio Giuseppe De Liguoro, con mayor presupuesto y superiores ambiciones artísticas. Cabiria (Cabiria, 1913) de Giovanni Pastrone tampoco le iba a la zaga en estas cuestiones.

Las referencias al cine europeo las dejo para otro apartado, pero sí nos interesan aquí sus repercusiones en el cine americano, cuya industria aún estaba en pañales. Evidentemente, fue en Europa donde empezaron a rodarse las películas claramente eróticas e incluso pornográficas, eran asuntos cortos, algunos de los cuales fueron recopilados por Antonio Marcos hace un par de años y distribuidos en video bajo el título Nuestros pícaros abuelos.

El nacimiento
de la censura

Tanto en Estados Unidos, como en Europa, España no era la excepción, fue apareciendo la censura organizada. Es decir, el mecanismo por el cual el Estado imponía su moral y su ideología a través de las obras cinematográficas mediante su control.

Esta medida se inició cuando un comerciante de Pittsburgh creó el nickelodeon, palabra derivada de nickel, pieza de cinco centavos, y odeon, palabra griega que quiere decir teatro, e inició la proyección pública de películas descocadas procedentes de Europa. Su ejemplo fue imitado por multitud de empresarios y pronto estas salas proliferaron como los hongos.

La sociedad bienpensante, enemiga acérrima del cinematógrafo desde su concepción, reaccionó con violencia contra este fenómeno. El Chicago Tribune, en marzo 1907, bramó indignado contra estas salas, el Consejo Municipal de Chicago dio al jefe de policía poderes absolutos para controlar y censurar las películas que se proyectasen, el alcalde de Nueva York ordenó el cierre de los cines en diciembre de 1908. Los 500 empresarios se reunieron para buscar una solución al conflicto, así fue creada en las primeras semanas de 1909 el National Board of Censorship of Motion Picture (Oficina Nacional de Censura de Películas) que en 1915 pasó a llamarse National Board of Review.

El fenómeno de la censura ha ido evolucionando considerablemente a lo largo de los años, siendo la creada por el Partido Socialista Obrero Español, mediante la llamada Ley Miró, la más astuta de todas porque al pasar al Estado el control económico de las películas, mediante la subvención anticipada, la Administración entregaba el dinero del contribuyente a aquellos films que mejor sirvieran a sus intereses, asfixiando así a los cineastas más incómodos y molestos. Teniendo en cuenta que el cine español de los ochenta, tratado más adelante, se ha caracterizado por su aburrimiento, expulsando al público de los cines, está claro que sus intenciones no son otras que servir los intereses de sus amos de Washington, entregando nuestras salas a las productoras multinacionales al mismo tiempo que quedan como unos señores ante la opinión pública española.

Las primeras estrellas

En los primeros años de la existencia de este nuevo (y maravilloso) arte, el público desconoció a el nombre de los actores y actrices porque las películas eran prácticamente anónimas. La mayoría de ellas no llevaban rótulos que acreditaran ni su procedencia ni el personal que interviniera en la misma.

Sin embargo los primeros espectadores sintieron una innata curiosidad por conocer la identidad de sus nuevos ídolos, hacia quienes sentían una verdadera veneración e inundaron con cartas las oficinas de las productoras con toda clase de preguntas sobre los protagonistas de sus films preferidos. Este hecho provocó la toma de conciencia por parte de la floreciente industria del gancho comercial que tenían los actores y actrices, ya que eran ellos quienes más atraían al público a las salas y como el público siempre tiene razón en todas las partes del mundo, menos en España, se inventó la estrella.

Florence Lawrence fue una de las primeras tras abandonar la Biograph, una de las primeras productoras, para pasar a la Independent Motion Picture (IMP), propiedad de Carl Laemmle, aunque quienes se pusieron a la vanguardia de este tema fueron, como siempre, los europeos. Georges Méliès lanzó a su esposa Jeanne D'Alcy al estrellato, los americanos para no ser menos se sacaron de la manga las bathing beauties, invención de Mack Sennett, su promotor. Las más célebres fueron Gloria Swanson, Marie Prevost, Alice Lake, aunque la mejor de todas fue Mabel Normand, excelente actriz cómica que llegó incluso a dirigir sus propias películas en las que apareció más adelante el primer Charles Chaplin.

Theda Bara fue, sin duda alguna, la primera vampiresa del cine. Se llamaba en realidad, Theodosia Goodman, había nacido en Ohio, pero el departamento de publicidad le inventó una biografía completamente fantástica para darle mayor misterio a su figura. Su primer film fue El secreto de Estado (A Fool There Was, 1914) de Frank J. Powell, donde su personaje sedució a y abandonaba a un joven. Cuando éste había rehecho su vida tras tan mal trance, Theda reapareció de nuevo para destruirle definitivamente. La palabra vampiresa procedió de un poema de Kipling llamado El vampiro, y pretendió designar el carácter destructivo de su influencia.

Aparecieron nuevas actrices que querían copiar el modelo de Theda Bara, cuya Cleopatra fue muy celebrada, pero ninguna la igualó. Barbara La Marr, por ejemplo, lo pudo haber sido pero murió prematuramente en 1926 y no tuvo tiempo de desarrollar carrera.

Apareció también Annette Kellerman, una de las más interesantes estrellas eróticas de la época, bailarina y nadadora australiana que incluso apareció desnuda en varios títulos, siendo los más famosos Neptune's Daughter (1914) y The Daughter of the Gods (1916), ambas de Herbert Brenon. Ambientadas en lugares idílicos, para justificar así su desnudez, no tardó en conquistar los favores del público. Louise Lovely intentó arrebatarle el cetro con Queen of the Sea (1917) de Herbert Brenon y Sirene of the Sea (1916) de Allen Holubar, creando el bañador de una pieza que a partir de entonces se hizo célebre y popular en nuestras playas.

Cecil B. De Mille,

las orgías bíblicas

Otro cineasta importante del cine mudo y buena parte del sonoro fue, sin duda, Cecil B. De Mille.

Es sabido que Cecil Blount De Mille, célebre por sus films bíblicos, es en realidad uno de los mayores erotómanos del cine americano. Pero pocos cinéfilos saben que el gran Cecil tuvo un hermano mayor, William Churchill De Mille, un célebre comediógrafo de Broadway, que dirigió algunos films como Conrad in Quest of His Youth (1920) y Miss Lulu Bett (1921). De una filmografía de 45 títulos sólo se conservan cinco, más fragmentos de otras tres, pero sin embargo ha sido el De Mille menor quien ha pasado a la historia del cine pese a que su reconocimiento ha sido excesivamente tardío.

Cecil B. De Mille nació en Ashfield (Massachusetts) en 1881 y falleció en Hollywood en 1959, hijos del autor dramático Henry D. De Mille, estudiaron en el colegio militar de Pennsylvania y, después en la Academia de Arte Dramático. Cecil debutó en 1905 como actor en el Garden Theatre de Nueva York, a partir de 1905 montó algunas operetas siendo contratado por Jesse Lasky, fundador con Samuel Goldwyn de la Jesse Lasky Feature Play Co.

Debido al asunto de las patentes, mediante las cuales Edison pretendió controlar todo el mercado cinematográfico, los pioneros cineastas emigraron masivamente a California en 1913, instalándose en Hollywood, una barriada cercana a Los Angeles, rodando sus primeros films en míseros barracones. Ahí, el joven creador debutó como realizador con The Squaw Man (1913) siguiendo una larga serie de títulos concebidos como atractivos espectáculos para todos los públicos.

Al crearse la Paramount, gracias a Lasky y Adolphe Zukor, todos sus films fueron producidos por esta importante marca que obtuvo gran prestigio con su carrera.

De Mille quedó muy impresionado por Intolerancia (1916) la obra maestra de David W. Griffith, sobre todo por

la secuencia del festín de Baltasar, donde aparecí an figurantes semidesnudos. Es paradójico que Griffith a su vez se había sentido influenciado por Cabiria (1913) de Pastrone, y fueron los antiguos peplums, pioneros en mezclar erotismo e historia, quienes inspiraron los célebres títulos del cineasta, aunque éstos sólo ocupen una pequeña parte de su larga filmografía. Una de sus estrellas favoritas en seis ocasiones, Gloria Swanson aparecí a desnuda generalmente en secuencias de los baños, muy tí picas en su cine, como es el caso de A los hombres (Don't Change Your Husband, 1919), su primer film conjunto, donde De Mille defendí a la monogamia tras de pasarse toda la película mostrando las delicias del amor bí gamo.

De Mille conocí a los lí mites de la censura y cómo burlarla utilizando la sugestión, el sobreentendido, los dobles sentidos o el astuto truco de mostrar la perversión para luego condenarla, consiguiendo así que los censores las pasaran por alto.

En Macho y hembra (Male and Female, 1919), basado en una pieza teatral El admirable Crichton de James Barrie (Peter Pan), De Mille añadió un flash-back ambientado en la antigua Babilonia y mostrar todo aquello que entonces no se podí a mostrar.

No nos podemos olvidar ni de sus dos versiones de Los diez mandamientos (1923 y 1956), con la monumental orgí a de los judí os adorando al Becerro de Oro, ni de sus imágenes pictóricas, como cuadros vivientes, que era el sello inconfundible de un modo de hacer cine inigualable. Un modo de hacer cine al que historiadores y crí ticos, generalmente de izquierdas, le negaron su valí a basándose en dogmas ya periclitados y en el culto desmedido a un pretendido cine de autor que, en el fondo, no es más que un camelo.

Sin embargo, hubo otro cineasta que aún fue más lejos que De Mille en la creación de delirios eróticos, éste fue Erich von Stroheim.

Erich von Stroheim,
el genio olvidado

Erich von Stroheim era muy conocido en Hollywood por sus orgí as y sus escándalos. En una de sus declaraciones, este genial cineasta declaró como declaración de principios que "Lubitsch muestra primero al rey en su trono y luego cuando está en su dormitorio. Yo lo muestro primero en el dormitorio, para que sepáis lo que es cuando lo veáis en el trono".

En los locos años veinte numerosos rumores corrí an sobre tan disoluto personaje, las conjeturas eran numerosas porque siempre rodaba sus pelí culas en platós cerrados a cal y canto, guardados por enormes matones que impedí an el paso a los curiosos.

Se sabí a que se serví a verdadero champagne francés, del bueno, y caviar fresco de las mejores marcas. Se decí a que los rodajes a veces eran largos e incesantes durante las veinticuatro horas del dí a, que sus figurantes salí an del trabajo con los ojos cerrados por el cansancio. Algunas mujeres, se decí a, llevaban marcas de golpes de corbata, de extraños mordiscos y sufrí an a menudo crisis nerviosas.

Estos figurantes estaban obligados bajo contrato a guardar silencio sobre el rodaje bajo pena de verse expulsados del estudio, y como la prima por trabajo suplementario era sustanciosa, ellos observaron la regla. Stroheim consagraba numerosas semanas de trabajo y grandes sumas de dinero de la Universal, de la Metro-Goldwyn-Mayer, de la Paramount, y de la misma Gloria Swanson en el rodaje de estas secuencias delirantes, sabiendo que éstas jamás serí an aceptadas por ninguna censura del mundo.

Como sólo algunos privilegiados veí an el metraje í ntegro -las versiones proyectadas tení an numerosos cortes- cada uno podí a imaginar lo que querí a. Se podí a pensar en lo que disfrutaban los voyeurs de los estudios a través de los tabiques agujereados en la célebre secuencia del lupanar de lujo de La marcha nupcial (The Wedding March, 1926-28), dicen que valí a la pena.

Se sabí a, por ejemplo, que Stroheim hizo traer desde Viena una auténtica "domadora de hombres", una austrohúngara que harí a las delicias de Luis Garcí a Berlanga, que estaba experimentada en la técnica de la araña (un aparato de fines masoquistas).

Sus exigencias no tení an lí mite, hizo construir un burdel de ilusiones ideales con señoritas de todos los paí ses, la china, la japonesa, la francesa, la turca, la judí a, hasta habí a una española, todas ellas con sus especialidades; en la sala de baile tocaba una orquesta de mujeres desnudas con los ojos vendados. El servicio lo llevaban unos negros, de ambos sexos, semidesnudos portando cinturones de castidad, cerrados con cadenas en forma de corazón.

Se contaba, entre otras sabrosas anécdotas picantes, que durante el rodaje en el burdel de La viuda alegre (The Merry Widow, 1925), en los estudios M. G. M., Stroheim se vistió de doncella para mostrar una escena a una figurante. Los actores llevaban calzones negros de seda, para ser vistos en la secuencia del strip-tease colectivo que aparecí a en Los amores de un prí ncipe (Merry-Go-Round, 1922) (escena del burdel militar).

La dirección de la Metro consideraba a Stroheim como un peligroso maní aco tanto en el plano profesional como en el privado. A pesar del éxito de sus films, los patrones se deshicieron de tan extraño personaje que se tuvo

que marchar a Europa desengañado, arruinado, declarando "Hollywood me ha matado".

En América, mientras tanto, todas sus escenas cortadas fueron recogidas en un largometraje titulado *La noche delirante*. Los rumores decían que Stroheim se hacía pasar esta película a sus amigos más íntimos.

Toda esta información recogida de una revista antigua sirve para que el lector tenga una idea de la personalidad de Erich von Stroheim, un realizador austriaco nacido en Viena en 1885 y muerto en Châteaufort de Maurepas (Seine-et-Oise). Junto a Orson Welles y Buster Keaton, Stroheim ha sido uno de los cineastas más incomprensidos por los estudios de Hollywood y, al mismo tiempo, al igual que los aquí citados, de los más geniales que haya tenido el mundo del cine desde su invención por los hermanos Lumière.

Sobran comentarios sobre lo aquí narrado, evidentemente, pero quisiera reivindicar en estas líneas su figura estrictamente cinematográfica más que por haber sido osado en una época en que serlo era considerado un delito.

La nueva Babilonia

Pronto Hollywood, la Ciudad de los Sueños, pasó a convertirse en la Nueva Babilonia al decir de los pecados de la época. Aún recuerdo con auténtico sonrojo aquel misal que me regalaron el día en que hice mi primera comunión, con una página dedicada a denigrar el mundo del cine acusándolo de pervertir el alma, escarnecer la virtud y ofender a Dios. Nunca me ha gustado la crítica, ni los análisis realizados a partir de estrechas normas morales, tanto las que son de derechas como las que son de izquierdas, porque creo que ambas reorientan una forma paupérrima, unidimensional, de ver la vida que en realidad tiene muchos matices. Sin ninguna duda es mucho más fácil condenar que comprender, en cambio yo prefiero comprender que condenar.

Hay mucho mito referente a la nueva Babilonia. Parafraseando un título de una obra de William Shakespeare, toda esa cháchara no es más que mucho ruido y pocas nueces. La corrupción existe en todas partes, incluso en el Vaticano, hasta en el mismo seno de la Iglesia Católica, y sin embargo nadie se dedica a publicar reportajes para explicarnos que todos los sacerdotes y monjas son seres corruptos porque sería a faltar a la realidad. Donde existe un mayor porcentaje de corruptelas es en la clase política porque ésta mueve mucho dinero, sobre todo cuando gana repetidamente las elecciones, provocando que una serie de oportunistas se afilie al partido vencedor para medrar a costa del prójimo.

En los años veinte, el cine erótico era clandestino. Es decir, se rodaban películas de escasos minutos que no tenían una distribución comercial. Por otra parte este tipo de cine no suele realizarse por auténticos profesionales sino por aficionados con escaso futuro en la profesión, basta con ver la pésima calidad de la imagen, y los actores no son dignos de llevar este nombre ya que en realidad, no son más que gente reclutada en tugurios de mala muerte. Dícese en algunas fuentes que existía en aquel tiempo una tal Lucille Fay LeSueur que rodaba cositas como *Labios de terciopelo* o *Enredos de un golfo*, pero cuando dicha actriz se convirtió en Joan Crawford, todos estos cortos fueron destruidos por el estudio que la contrató para salvaguardar la buena imagen de su estrella.

En aquella época se rodó un corto de animación pornográfico *Buried Treasure* (¿?) atribuido a Gregory La Cava, con animación de Walter Lantz, futuro creador del *Pájaro Loco*. O un corto anónimo llamado *On the Beach* (1915).

Había una tal Diana Miller que apareció desnuda en el papel de Beatriz en *Dante's Inferno* (1924) de Henry Otto o la provocadora Betty Blythe de *The Queen of Sheba* (1921) de J. Gordon Edwards. Otra estrellita prometidora de los años veinte, Virginia Rappe, fue intérprete destacada en *The adventures* (1920). La joven era un personaje célebre en Hollywood porque gustaba quitarse la ropa en público. Especializada en organizar líos en las fiestas adonde acudía, nadie deseaba invitarla en ninguna parte. Sin embargo el 5 de abril de 1921, Virginia acudió al Hotel San Francisco de dicha ciudad, donde Roscoe "Fatty" Arbuckle daba una de sus alegres fiestas. Sintiendo indisputada, la actriz falleció por causas nunca aclaradas.

Este fallecimiento motivó que la prensa de William Randolph Hearst iniciara una campaña de difamación contra el célebre cómico, acusado de homicidio, y a pesar de que la justicia le declaró inocente, Fatty nunca más fue el mismo.

Una lujuriosa visión de Hollywood, inspirada en las supuestas orgías de Roscoe Arbuckle "Fatty" y de la muerte de Virginia Rappe tras una presunta violación fue recreada por James Ivory en *Fiesta salvaje* (*The Wild Party*, 1975), con James Coco como el orondo cómico y Raquel Welch como la descocada starlette. Es necesario aún reivindicar la memoria de ambos actores tras los largos ríos de tinta provocados por el affaire, al primero por su injusta acusación, y a la fallecida actriz porque me parece grotesco mancillar el recuerdo de una mujer, muerta hace 73 años, sólo porque le gustaba desnudarse en las fiestas o acostarse con quien le viniera en gana. Toda persona es dueña absoluta de su cuerpo, con él tiene derecho a hacer lo que crea oportuno y absolutamente nadie tiene derecho a atacar la intimidad del prójimo.

Las fantasías de Berkeley

Otra figura a reivindicar es el coreógrafo y realizador Busby Berkeley, autor de fascinantes calidoscopios fílmicos y experto creador de auténticos delirios visuales donde mujeres hermosísimas aparecían sinuosas, retratadas desde todos los ángulos inimaginables. Recordemos, por ejemplo, Torero a la fuerza (The Kid From Spain, 1932) de Leo McCarey, donde Eddie Cantor con la cara tiznada de negro se ponía a cantar en la pista de un restaurante. Los floreros de las mesas sufrían una completa metamorfosis, apareciendo de su interior bellas señoritas que danzaban al son de la música.

Ya he hablado del célebre gineceo de Escándalos romanos (Roman Scandals, 1933) también con Cantor repitiendo su número con mujeres blancas y negras a su alrededor, contando además con una de las primeras apariciones de Lucille Ball, futura estrella de la televisión americana. También me he referido a la secuencia del mercado, con bellas esclavas encadenadas en la pared, tapando su desnudez con largas cabelleras doradas.

Así en Vampiresas 1933 (The Goldiggers of 1933), Desfile de candilejas (Footlight Parade, 1933), La calle 42 (Forty-Second Street, 1933), Música y mujeres (Dames, 1934), El altar de la moda (Fashions of 1934, 1934), Vampiresas de 1935 (Goldiggers, 1935), Casino de París (Go Into Your Dance, 1935), Wonder Bar (Wonder Bar, 1935), The Goldiggers of 1937 o The Goldiggers in Paris (1938), Berkeley multiplica hasta el infinito la hermosura, aderezado con numerosos espejos que aumentan aún más la cantidad de bellas féminas exhibiéndose ante la cámara que se movía por debajo de sus bien torneadas piernas. Recordemos aquellos largos dormitorios repletos de camas de blanco satén, aquellas rubias oxigenadas, aquella extravagancia visual jamás igualada en cine ni siquiera con la técnica moderna que permitirá a mayores audacias.

Busby Berkeley fue único en su género, aparecieron varios imitadores, pero todos ellos fracasaron en su intento de emularlo. Fenómeno irrepetible, su cine resiste plenamente el paso del tiempo aunque, como siempre, su reivindicación haya sido demasiado tardía. ¿Y por qué siempre estamos lamentándonos de reivindicaciones tardías, señores críticos? ¿Es que no se puede valorar el talento de un cineasta cuando está vivo?

Desgraciadamente todo esto fue barrido por el Código Hays, aparecido en los Estados Unidos cuando éstos estaban presididos por el muy liberal (?) Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), autor del New Deal, quien cedió a los designios de todos los carcamales del país, que eran y son aún legión, para elaborar un estrecho código ético repleto de prohibiciones para mayor satisfacción de todos puritanos obsesionados con dictar la vida del prójimo. Tenía razón Isaac Asimov cuando decía que "el hombre es un animal obsesionado en crear leyes para que las cumplan los demás". Así a Maureen O'Sullivan le prohibieron su sabroso taparrabos que llevaba en Tarzán y su compañera y, en el resto de la serie, apareció tapada con un ridículo vestido selvático. Estaba prohibido sacar camas, matrimonios en la intimidad. Estos dormían en lechos separados, faltaría más, pero eso sí, ni Adolf Hitler, ni el Generalísimo Franco, ni los matarifes del Frente Popular, ni Benito Mussolini, ni José Stalin tuvieron ninguna censura cuando decidieron ensangrentar el suelo de Europa (y el resto del mundo) con sus absurdas guerras.

Por cierto ¿por qué el Código Hays no censuró la bomba que los americanos lanzaron sobre Hiroshima?

Los amantes de Hollywood

Antes de que la Oficina Hays lanzara sus zarpas contra la industria cinematográfica, Hollywood exportaba alrededor del mundo sus amantes latinos o latin-lovers como eran conocidos en la década de los veinte: Ramón Novarro, Antonio Moreno y, sobretudo, Rodolfo Valentino, uno de los más célebres galanes de la Historia del Cine muerto en 1926, cuando sólo tenía treinta y un años.

Vistas ahora, las películas de dicho galán pueden resultar risibles. Ramón Novarro, por ejemplo, a quién vi en su versión de Ben-Hur de Fred Niblo, es de facciones blandas, afeminadas, y no da la talla del héroe épico que posteriormente dio Charlton Heston, un actor de superior envergadura.

En lo concerniente a Valentino, su encanto parece haberse disuelto con el tiempo. Su muerte resulta muy misteriosa, oficialmente los estudios dijeron que le mató la peritonitis aunque los rumores más extendidos en Hollywood hablaban de una mujer celosa que le encontró en brazos de otro hombre.

Valentino se había casado dos veces, la primera con Jean Acker y la segunda con la decoradora Natacha Rambova, las dos esposas fueron protegidas y amantes de la actriz Alla Nazimova, célebres las tres por su lesbianismo. June Mathis, la escritora ya madura que protegió al codiciado galán, también era partidaria de los amores sáficos, y fue quién le libró de una carrera mediocre, ya que durante siete años, Rodolfo Valentino intervino en numerosas películas en cometidos, digamos, decorativos. A pesar de ser un hombre acosado por el sexo femenino, no daba en pantalla la imagen de galán hasta que Rex Ingram decidió adaptar una novela del valenciano Vicente Blasco Ibáñez al cine, Los cuatro jinetes del Apocalipsis (The Four Horsemen of the Apocalypse, 1921), cuya guionista fue precisamente June Mathis quien no dudó en defender a capa y espada a su amigo italiano. La Metro, en principio reticente, aceptó finalmente obteniendo un gran bombazo comercial que encumbró a Valentino

convertido en estrella de la noche a la mañana.

En su siguiente éxito, *La dama de las camelias* (Camille, 1921), basado en la obra de Alejandro Dumas hijo, tuvo como partenaire a la mencionada Alla Nazimova, una exótica actriz y bailarina rusa, que a la vez era la productora de la película, siendo June Mathis la guionista y Natacha Rambova, futura esposa de Valentino, responsable de la dirección artística y, al parecer, de la realización aunque fuera firmada por Ray C. Smallwood. Alla Nazimova tenía ese especial encanto físico, esa atracción sexual que sólo saben transmitir las mujeres lesbianas.

El resultado de tan extraña operación fue un film inusitado. El argumento giraba sobre tres mujeres, muy unidas entre sí, que se disputaban un galán (Valentino), presentado como un ridículo afeminado mientras ellas eran fuertes y dominantes. En cierto modo, *La dama de las camelias* llegaba a presentar un mensaje a cuatro porque el trío de damas presentaba todos los síntomas de un trío de lesbianas aunque, debido a las circunstancias, no se podía ir demasiado lejos.

Tras abandonar la Metro, Valentino pasa a la Paramount con un personaje a su medida, *El caído* (The Sheik, 1921), dirigida por George Melford (autor de la versión española de *Drácula* con Carlos Villarías), donde era presentado como un conquistador de mujeres, imagen que no era grato a la dominante Natacha Rambova.

El público femenino acudió en tropel a las salas, fascinada por el ídolo de moda, y a este éxito siguieron otros semejantes hasta llegar, paradójicamente, a *El hijo del caído* (The Son of the Sheik, 1926) de George Fitzmaurice. El 15 de agosto de 1926 cuando celebraba este éxito con sus amigos, Valentino se sintió indispuesto, fue llevado a un hospital y días después murió a causa de la peritonitis, aunque hayan salido muchas hipótesis como la mencionada más arriba. A pesar de ser uno de los hombres más codiciados de la tierra, el mejor amante del mundo, vivió dominado por las mujeres de su vida y, según cuentan las revistas de la época, no tuvo relaciones sexuales con sus dos esposas en cuyas manos no fue más que un juguete. Por esta razón, Rodolfo Valentino fue maltratado por la prensa de su época que se burlaba de él regularmente, aunque tras su repentina muerte se le convirtió automáticamente en un mito intocable. De ello se deduce que de un día para otro nadie tiene celos.

Clark Gable, el galán por antonomasia del cine americano, apodado el Rey de Hollywood, nada tenía que ver con Rodolfo Valentino. Su imagen era la del héroe viril, concebido en su sentido más machista de la palabra, y en consecuencia el más atractivo para el público femenino.

Emparejado en varias ocasiones con la rubia platino Jean Harlow, Gable supo combinar perfectamente con la sensualidad de ésta, añadiéndole una cierta arrogancia no desprovista de ironía.

Uno de sus títulos más célebres (si nos olvidamos de *Lo que el viento se llevó*, film centrado en su protagonista femenina) fue *Sucedió en una noche* (It Happened One Night, 1934) de Frank Capra, donde Gable era un impertinente periodista que en un plano se quitaba la camisa, al no llevar camiseta interior provocó un descenso brutal de este tipo de prenda en las tiendas de ropa.

La secuencia más célebre es la casta escena del motel donde Gable debe compartir habitación con una rica heredera (Claudette Colbert), en dos camas separadas por una cuerda y una manta, llamada de forma sarcástica la muralla de Jericó. Ello da pie a un final sugerente, ya que la pareja una vez casada acude al mismo motel, alquilan una trompeta y vemos en el plano siguiente cómo tras sonar cae la manta, dejando a la imaginación del público el resto.

Con *Rebelión a bordo* (Mutiny on the Bounty, 1935) de Frank Lloyd, obtuvo un gran impacto popular como el oficial que se rebeló contra la tiranía del capitán Bligh (Charles Laughton), refugiándose en una isla de los Mares del Sur dando ocasión a que luzca sus pectorales ante el delirio de sus fans que le asediaban en los ascensores para besarle e incluso se sacaban los sujetadores para que el ídolo estampe en ellos su firma.

Gable tuvo una carrera muy larga y fructífera, tuvo entre sus brazos a las mejores actrices del firmamento cinematográfico, desde la divina Greta Garbo hasta Marilyn Monroe en su último y patético film, *Vidas rebeldes* (The Misfits, 1961) de John Huston, destacando su escena conjunta de amor con la rubia actriz mostrando su desnudez bajo las sábanas. El Rey de Hollywood fue galán otoñal en sus postreros títulos, hasta el último plano dejando tras de sí una leyenda.

Reinas del glamour

El glamour, el encanto femenino, ha sido el reclamo publicitario de numerosas producciones americanas. Si el cine es imagen, y la imagen entra por el sentido de la vista, es evidente la necesidad de mostrar una presencia atractiva para el público. Uno de los motivos de la cinefilia han sido precisamente las estrellas de Hollywood, esas reinas del glamour que nos hechizaban desde las pantallas. Tras Theda Bara aparecieron múltiples estrellas, unas brillaron más que otras, Clara Bow, la chica que tenía it, ella, la chica alegre por antonomasia, protagonista de películas como *Ello* (It, 1927) o *La loca orgía* (The Wild Party, 1929) de Dorothy Arzner. Las ligas puritanas truncaron su carrera, como la de Mae West, y la de un dibujo animado, Betty Boop, inspirado por la cantante Helen

Kane, que nació en 1930 gracias a la pluma de Max y Dave Fleischer y que murió prematuramente en 1935 porque la intolerancia institucionalizada, esa hipocresía cerril y egoísta, consiguió borrarlas del mapa. Nunca entenderé los motivos por los cuales, ese puritanismo militante se esconde tras la faz de Dios cuando los comunistas, que son ateos, son aún más estrechos mentalmente que las vías del carrilet que va de Reus a Salou. Si Dios no quisiera que los hombres y las mujeres tuviéramos relaciones sexuales nos habría hecho a todos hermafroditas.

La hipocresía, la falsa virtud, el pretender aparentar unos valores ante el prójimo siempre en busca de notoriedad, no son más que formas de esconder la mediocridad, la estrechez mental, los prejuicios, la cobardía y una falta total de sinceridad. Recuerdo un compañero, Enric Ripoll Freixes, autor del libro 100 películas sobre la guerra civil, se jactaba de su ateísmo pero cuando le llegó la muerte buscó rápidamente el consuelo espiritual de un sacerdote. Si en realidad creía en Dios ¿por qué no lo admitía? Sergei Milhailovich Eisenstein, autor de El acorazado Potemkin, declaró públicamente que creía en Jesucristo y no por ello dejaba de ser un buen cineasta.

Tal como decíamos, los años veinte eran ricos en actrices atractivas, sensuales, como Pola Negri, Louise Brooks y, nunca nos olvidemos de la malograda Thelma Todd, una de las más importantes rubias platino que exportó Hollywood, como la también malograda Jean Harlow, muertas ambas en plena juventud.

Thelma Todd será recordada, entre otras cosas, por ser la vampiresa que intentaba seducir a Buster Keaton en Piernas de perfil (Speak Easily, 1932) con su escueto deshabillé, pero sobre todo porque en Plumas de caballo (Horse Feathers, 1932) de Norman Z. McLeod, se casaba con los cuatro hermanos Marx al mismo tiempo, en la primera boda poliándrica que recuerdo.

Jean Harlow nació en 1911 y murió en 1937, cuando sólo tenía 26 años y un futuro por delante. Apareció primero en varios cortos de Stan Laurel y Oliver Hardy. Es impagable su aparición en Su alteza real (Double Whoopee, 1929) de Lewis Foster. El célebre dúo trabaja en un gran hotel, al que llega Jean Harlow en un gran automóvil. Al cerrar la puerta, Hardy engancha la falda de la bella rubia, arrancándosela accidentalmente. Jean Harlow, ignorando que está enseñando las bragas, entra en el hotel ante el pasmo general por lo que el despistado Stan hace lo imposible para ocultar su intimidad a la vista de todos. Por otra parte, Charles Hall (secundario típico de los cortos del tandem) parodia al personaje de Erich von Stroheim en Esposas frías (Foolish Wives, 1921).

Con Angeles del infierno (Hell's Angels, 1930) de Howard Hughes y James Whale, Jean Harlow se convirtió en estrella. Con La jaula de oro (Platinum Blonde, 1931) de Frank Capra su sexualidad invadió las pantallas, convirtiéndose en una de las mejores amantes, cuya carrera continuó vertiginosa en La pelirroja (Red-Headed Woman, 1932) de Jack Conway, Tierra de pasión (Red Dust, 1932) de Victor Fleming donde hizo célebre su baño en una tinaja, La indómita (Reckless, 1935) también de Fleming, hasta llegar a Saratoga (Saratoga, 1937) de Conway. En la mencionada Tierra de pasión, Jean vestida con un vaporoso deshabillé quitaba las botas a un Clark Gable con el torso desnudo.

Con Harlow, la rubia platino (The Harlow, 1965) de Gordon Douglas, la desaprovechada Carroll Baker encarnaba su figura. Carroll, una actriz de rostro angelical, tenía no obstante un fuerte erotismo que Hollywood no supo comprender y que quemó en bastardías rodadas en España e Italia, indignas de su talento. Otra actriz incomprendida, Carol Lynley también rodó otro biopic, Harlow (1965) de Boris Sagal que tuvo menor trascendencia.

Pero sin ninguna duda, la mujer que mejor amó en una pantalla fue la divina Greta Garbo, la actriz que llegó de Suecia creando el mito de la mujer nórdica, mito que por cierto donde ha causado más estragos ha sido en los países latinos, tal vez porque el hombre mediterráneo es célebre por su fogosidad y en cambio la mujer de estos pagos siempre se ha caracterizado por un exagerado apego a la religión, es decir, al puritanismo más recalcitrante, aunque afortunadamente esta tendencia ha cambiado en las últimas décadas. Al tener las nórdicas fama (a veces injustificada) de ser mujeres más liberadas, es decir, que tienen menos prejuicios a la hora de irse a la cama, acompañadas de unos bellos físicos, naturalmente han sido idealizadas en nuestros lares aunque, como es habitual, una cosa es el idealismo y otra muy distinta la realidad.

Greta Garbo nació en Estocolmo, aunque su verdadero nombre era Greta Lovisa Gustafsson. Al igual que otras actrices procedentes del norte de Europa como Ingrid Bergman o Marlène Dietrich, la Divina (como se la apodó) empezó su carrera en un país natal. Destaca en esta época, La calle sin alegría/Bajo la máscara del placer (Die freudlose Gasse, 1925) de Georg Wilhelm Pabst, rodada en Alemania, donde coincidió con otro futuro mito de Hollywood, Marlène Dietrich, entonces una mujer rolliza de características teutonas.

Sin embargo, a pesar del auge del cine alemán, entonces en su apogeo, Greta cruzó el Atlántico y viajó a Hollywood para rodar El torrente (The Torrent, 1926) de Monta Bell, basado en una novela de Vicente Blasco Ibáñez. De hecho su incorporación al cine americano fue casual, ya que Louis B. Mayer, en realidad a quien quería en sus estudios era al realizador Mauritz Stiller, porque aquel se quedó entusiasmado cuando le proyectaron Gösta Berlings Saga (1924), también protagonizada por Garbo. Fue Stiller quien impuso su estrella a los estudios americanos que la aceptaron de muy mala gana.

Sin embargo, paradójicamente Stiller no supo adaptarse al sistema de producción de Hollywood, cogió las

maletas y se fue. La Metro estaba desconcertada, no sabía a qué hacer con la actriz sueca, contratada a regañadientes, pero le dieron, cómo no, una oportunidad. Es sabido que los Estados Unidos es el país de las oportunidades, para los ciudadanos americanos todo el mundo tiene derecho a recibir una oportunidad en la vida, todo lo contrario de países como España donde mucha gente se malogra porque aquí sólo se acepta aquello que ya está aceptado. En otras palabras que nunca dan oportunidades a nadie, a menos de que detrás de cada talento haya un mecenas (o un partido político) que le apoye.

Con El torrente, la gran oportunidad de Garbo, Hollywood quedó hechizado. Louis B. Mayer se subió a por las paredes. Es preciso destacar aquí, que por regla general nunca se sabe si un actor o actriz funciona en cine hasta que su primera película se proyecta en público. La cámara es un juez implacable, la traspasa o no. Grandes actores de teatro, un medio muy distinto del cinematógrafo, fracasaron y fracasan aún en cine y viceversa, actores que han fracasado en teatro o que nunca han pisado unas tablas triunfan clamorosamente en cine.

Greta Garbo, emparejada con galanes como John Gilbert o el español Antonio Moreno, despedió a una inusual fascinación. Era una mujer refinada, de mirada penetrante, fue la primera actriz que abrió los labios cuando besaba, y una de las mejores amantes que ha tenido el Séptimo Arte en toda su historia.

La fascinación de Greta Garbo superó incluso la barrera del sonoro. Su marcado acento sueco podía hundir su carrera, pero cuando pronunció su primera frase el público quedó electrizado porque ese acento le añadió a una aureola de misterio a sus personajes.

Dirigida por los mejores realizadores de la Metro, Greta fue un mito universal e imperecedero. Consciente de ello, cuando los primeros signos de madurez aparecieron en su rostro, la actriz abandonó rápidamente el cine llevando una vida apartada de la sociedad hasta la llegada de su muerte. Su vida privada fue un auténtico misterio. Le inventaron amores de toda clase, incluso lésbicos, pero eso no nos interesa. Nos interesan sus películas, absolutamente fascinantes aunque tal vez nos sobren sus aires de diva que le caracterizaron. Pero aún así, cada vez que Greta Garbo abrazaba o besaba aumentaba la velocidad de los latidos del corazón del público masculino. Si Mary Pickford fue la novia del mundo entero, Greta Garbo fue la amante de la Humanidad.

Las devoradoras de hombres

Frente a las reinas del glamour teníamos, siguiendo la línea de Theda Bara, las llamadas devoradoras de hombres.

La más célebre fue sin duda alguna la alemana Marlène Dietrich, pero ningún mito sexual femenino existe sin que detrás suya haya un forjador, un Svengali o un Pígmalo, capaz de dar forma al material humano. En realidad, Marlène no era nada hasta que el austriaco Josef von Sternberg la descubriera en un teatro de Berlín a finales de los años veinte.

Sternberg ya tenía un cierto prestigio por sus películas mudas rodadas en Hollywood, La ley del hampa (Underworld, 1927), La calle del pecado (The Street of the Sin, 1927), La última orden (The Last Command, 1928), Los muelles de Nueva York (The Docks of New York, 1928). De regreso a Europa, Sternberg fue contratado por la UFA para rodar un film sobre la degradación humana con su estrella favorita, Emil Jannings, en el papel del profesor Rat enamorado de una cabaretera. El ángel azul (Der blaue Engel, 1930) estaba basado en una novela de Heinrich Mann, Professor Unrat, y fue y es aún un verdadero hito en el erotismo cinematográfico.

Vestida con corsé y chistera, Marlène Dietrich, entonces una alemana rolliza, encarnaba con propiedad a la perversa Lola-Lola con su inolvidable canción Ich bin die fiesche Lola (yo soy la fogosa Lola) que encandiló al público que acudió en tropel a las salas de proyección.

Pero Sternberg era judío, al no poder vivir en la Alemania del ascendente partido nazi, no tenía otra alternativa que regresar a Hollywood llevándose con él a su recién descubierta estrella y, además, amante. La Paramount, que buscaba una diva capaz de competir con Greta Garbo, la acogió con los brazos abiertos, entusiasmados por su poder de seducción. Sin embargo retocaron su imagen, la obligaron a adelgazar quince kilos, le tiñeron el pelo, le depilaron las cejas y le extrajeron las muelas del juicio para que su rostro adquiriera estas peculiares facciones con las mejillas hundidas.

Es muy curiosa su relación con su rival, y sin embargo amiga, Greta Garbo ya que ambas tenían muchas cosas en común. Ambas compartieron el mismo amante (John Gilbert), ambas gustaban jugar a la ambigüedad sexual, más acusada en la alemana, y ambas gustaban de los placeres sáficos, es decir, acostarse con otras mujeres. Algunas fuentes aseguran que de hecho ambas actrices también fueron amantes, y entre las conquistas femeninas de Marlène, según los chismes de antaño, también estaban Claudette Colbert, Lili Damita y la escritora Mercedes d'Acosta.

Fue esta ambigüedad sexual una de las mayores bazas de la nueva estrella que en su primer film americano compartió cartel con Gary Cooper. En Marruecos (Morocco, 1930), Marlène ya adquirió esas características patentes en la secuencia del cabaret marroquí, cantando vestida en un elegante frac negro, para después piropear a

una espectadora a la que dará un beso lésbico en los labios.

Marlène Dietrich y Josef von Sternberg se convirtieron en una máquina de hacer dinero para la Paramount: *Fatalidad* (*Dishonored*, 1931), *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, 1932) y sobretodo *La Venus rubia* (*Blonde Venus*, 1932) donde destacaba su particular strip-tease. Vestida con la piel de un gorila, Marlène se irá despojando de sus piezas hasta quedar con la ropa de cabaretera de lujo. La magia no continuó con los dos siguientes títulos de la pareja, por eso siguieron rumbos separados para evitar reiteraciones. Sin embargo, tal como reconoció Marlène en una foto dedicada a su forjador, "Sin ti, no soy nada". Sin embargo su carrera se prolongó hasta los finales de los cuarenta, espaciando posteriormente sus apariciones cinematográficas.

El mérito de la actriz alemana fue que llegó a enamorar hasta al mismo Adolf Hitler, que la deseaba convertir en su estrella oficial, cargo que Marlène rechazó, y también hay que reconocer que supo retirarse a tiempo, tal como hizo anteriormente Greta Garbo llevando a partir desde entonces una vida apartada hasta su muerte.

Del amplio abanico de hembras ardientes, que no podemos enumerar en su totalidad, debemos destacar la pelirroja Rita Hayworth, de verdadero nombre Margarita Cansino, que denuncia su origen español. De hecho en su juventud, Rita bailaba con su padre Eduardo danzas españolas. No era de extrañar, Antonio Cansino, el abuelo, fue uno de los más celebres bailarines de Sevilla y fue su sangre española unida a la sangre irlandesa de su madre Volga Hayworth lo que dio carácter a la futura actriz quien se inició muy joven en las pantallas.

Tras algunas cositas insignificantes, Rita debutó formalmente en *La nave de Satán* (*Dante's Inferno*, 1935) de Harry Lachman, aunque con un look muy distinto con el que se la conoció posteriormente. Racialmente, las facciones de Margarita eran plenamente españolas, así cuando su primer marido Edward Judson la moldeó, despejándole la frente y tiñéndole el pelo fue cuando la actriz se convirtió en el mito erótico que conocemos.

De su larga filmografía destacamos su emparejamiento con Glenn Ford, el cual tuvo lugar en *The Lady in Question* (1940) de Charles Vidor, su primer film conjunto, donde ambos tenían papeles secundarios, tras haber intervenido en multitud de insignificancias que jamás pasará a la historia del cine. Pero su papel en *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, 1941) de Rouben Mamoulian ya descubrió todo su potencial erótico al encarnar a la pérfida mujer que sedució al torero protagonista (Tyrone Power). Desgraciadamente, el Código Hays impedía a mostrar secuencias osadas tal como hizo Sharon Stone en su último remake casi cincuenta años después, pero ni sus célebres cabalgadas consiguieron borrar el recuerdo de la inolvidable Rita Hayworth.

Tras varios musicales al lado de Gene Kelly o Fred Astaire, donde dio pruebas de sus excelentes dotes para la danza, nos llegó el título que la consagró definitivamente, *Gilda* (*Gilda*, 1946), reuniéndola de nuevo con Glenn Ford y Charles Vidor en la dirección.

Gilda consagró a Rita Hayworth como mito erótico por excelencia. Piedra de escándalo en la España del general Franco, sin embargo pese al desgarramiento de vestiduras motivó un éxito comercial importante.

Sus secuencias fueron celebradas, sus canciones como *Amado mío* o *y*, sobretodo, *Put the Blame On Mame*, Baby quitándose un guante, sugiriendo un strip-tease, consiguieron encender las pasiones del público. Pero lo más importante es que la película de Vidor trataba de una mujer verdaderamente apasionada, deseosa de placer, voluptuosa, que se rebelaba contra la autoridad del macho aunque finalmente Glenn Ford le propinara una fuerte bofetada que se hizo célebre.

La pareja Glenn Ford y Rita Hayworth repitió tres veces más. La siguiente colaboración conjunta fue un verdadero desastre, *Los amores de Carmen* (*The Loves of Carmen*, 1948) de nuevo dirigidos por Charles Vidor. Este célebre personaje español había sido encarnado en la pantalla por actrices tan importantes como Theda Bara, Pola Negri, Edna Purviance e Imperio Argentina. Dados los antecedentes españoles de Rita pareció a la actriz ideal, sin embargo el resultado final fue un completo fiasco debido a una puesta en escena ridícula y a que Ford desentonaba grotescamente como Don José.

Tampoco tuvieron éxito las siguientes colaboraciones de Ford con Hayworth. Ni *La dama de Trinidad* (*Affair in Trinidad*, 1952) de Vincent Sherman, ni *La trampa del dinero* (*The Money Trap*, 1966) de Burt Kennedy atrajeron al público a las salas. Conviene detenerse en esta última cinta, mostrando ya a una Rita Hayworth en plena decadencia donde por vez primera se acostaba con Glenn Ford, apareciendo ambos desnudos bajo las sábanas, imagen que en la época de Gilda era completamente impensable. Pero el Código Hays ya se había quedado obsoleto y en los años sesenta ya estaba completamente superado.

Por otra parte, podemos destacar tres títulos de la mejor época de Rita. Una, excelente, fue *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1948) de Orson Welles, a la sazón su marido, quien se propuso destruir su mito ante el pasmo de sus fans, presentándole rubia, con el pelo cortado, un carácter antipático que muere como un perro tras un tiroteo en una sala de espejos.

Los otros títulos destacables son su versión de *Salomé* (*Salomé*, 1953) de William Dieterle, con su impagable danza de los siete velos, y su erotismo a flor de piel, y *Pal Joey* (*Pal Joey*, 1957) un musical de George Sidney, donde destacó su canción bajo la ducha, aunque la rubia Kim Novak le quitará el protagonismo y a Frank Sinatra.

Kim Novak era en su época una mujer de un encanto sofisticado. Tras su revelación en cintas como *El hombre*

del brazo de oro (*The Man With the Golden Arm*, 1955) de Otto Preminger y, sobretodo, de Pícnic (*Picnic*, 1956) de Joshua Logan, se convirtió en la protagonista de la obra maestra de Alfred Hitchcock, *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958) en su doble caracterización de rubia y morena que, años después, recreó en unos telefilmes de la serie *Falcon Crest* donde encarnaba a una impostora morena que para huir de la mafia se tiñe de rubia para suplantar a la fallecida hija de César Romero, que éste no ha visto nunca, pero cuando finalmente descubrirá el engaño no la dejará marcharse para proseguir la relación paterno-filial.

El film de Hitchcock también trataba del tema de la impostura. James Stewart, un policía a que padece vértigo a las alturas, debe seguir a una mujer rubia (Kim Novak) de la que se enamora y a la que cree perder en un accidente. Tiempo después encontrará otra joven muy parecida a la anterior, esta vez morena (Kim Novak de nuevo) a la que obligará a vestirse y a teñirse el cabello como el amor que perdió, ignorando que había sido engañado y que ambas mujeres eran en realidad la misma.

En el mismo año la misma pareja Stewart y Novak repitió en *Me enamoré de una bruja* (*Bell, Book and Candle*, 1958) de Richard Quine, precisamente el realizador que mejor supo captar las sugerencias eróticas de la opulenta Kim, sus secuencias en la bañera son inolvidables, mostrando una de las espaldas más hermosas de la historia del cine tal como lo demostró en *La misteriosa dama de negro* (*The Notorious Landlady*, 1962) también de Quine cuando fue sorprendida accidentalmente por Jack Lemmon mientras se bañaba.

Si en *Servidumbre humana* (*Of Human Bondage*, 1964) de Ken Hughes la rubia platino era una prostituta que moría de sí filis, en *Moll Flanders* (*The Amorous Adventures of Moll Flanders*, 1965) de Terence Young era una encantadora libertina. Otra película sobre la impostura fue *La leyenda de Lylah Claire* (*The Legend of Lylah Claire*, 1968) de Robert Aldrich, donde Kim fue una actriz parecida a otra actriz muerta tiempo atrás y contratada para recrear su biografía.

Es de destacar la secuencia en que Kim muestra su impresionante busto, así como el descubrimiento de que la fallecida Lylah Claire era asimismo una lesbiana que mantenía relaciones con la andrógina Lee Meriwether.

Si la espalda más hermosa es la Kim Novak, siempre analizando desde mis gustos personales, las piernas más interesantes fueron las de Cyd Charisse, sugerente actriz y bailarina de la época gloriosa del musical *Metro*. Su aparición en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952) de Stanley Donen y Gene Kelly era electrizante.

Pero si hemos hablado de Kim Novak, ¿por qué no de las rubias de Alfred Hitchcock? Grace Kelly, posterior princesa de Mónaco, que en *Atrapa a un ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955) desarma a Cary Grant de la misma forma que la mencionada Cyd Charisse a Gene Kelly en *Siempre hace buen tiempo* (*It's Always Fair Weather*, 1955) del tandem Kelly-Donen. Ambas cortan la iniciativa del varón pasando al ataque no más conocerles.

Tippi Hedren, la madre de Melanie Griffith, excelente Marnie la ladrona (*Marnie*, 1964) o Eva Marie Saint, fueron heroínas que, al decir de Alfred Hitchcock, parecían seres indefensos pero que en su interior escondían seres fogosos, ardientes, capaces de trastornar al varón más exigente. Esta es la descripción de Julie Andrews, que sorprendió a propios y extraños con su escena de cama de Cortina rasgada (*Torn Curtain*, 1966). Casada con el realizador Blake Edwards, Julie nos dio lo mejor de sí misma en films posteriores rodados por esta pareja. Recordemos su personaje en *Darling Lili* (*Darling Lili*, 1969) demostrándonos que no era la mujer sonrosada que algunos creían, en *10, la mujer perfecta* (*10*, 1979) nos dimos cuenta que la auténtica mujer diez, es decir, la mujer fetén, no era la insípida Bo Derek, sino la estupenda Julie Andrews que a pesar de sus cuarenta y cuatro años estaba de buen ver y mejor mirar.

Julie aún nos sorprendió más en su inesperado strip-tease de SOB, sois honrados bandidos (*Son of Bitches*, 1980) en medio de un delirante número musical erotómano, y en *Mis problemas con las mujeres* (*The Man Who Loved Women*, 1983) fue uno de los amores del excelente Burt Reynolds compitiendo con el nuevo sex-symbol de Hollywood Kim Basinger.

Burt Reynolds fue uno de los pioneros en el desnudo masculino en las páginas centrales de *Cosmopolitan*, una revista de mujeres, que aumentó considerablemente su popularidad. Mediocre actor dramático, sin embargo es un excelente comediante cuyos méritos aún no han sido reconocidos.

El animal más bello del mundo

Esta curiosa frase le fue adjudicada a una de las actrices con más feeling de Hollywood, cuando Hollywood era la Fábrica de los Sueños, un mundo mágico e irreal, antes de la llegada de los ejecutivos impersonales, antes de que las blasfemas distribuidoras multinacionales considerasen que el cine no es más que una mera mercancía y por ello pretenden arrasar con la producción cinematográfica europea, tal como hemos visto a lo largo de 1993, con el aplauso de sus acólitos nacionales.

El buen cine americano es, sin ninguna duda, el mejor del mundo...de momento. El Imperio de Hollywood, como todos los imperios, es efímero. Recordemos que España fue un país imperialista en el siglo XVI cuando

nuestros dominios eran tan inmensos que llegaron a dar la vuelta al mundo, pero en la actualidad nuestro irrisorio país es uno de los más pobres y tristes de Europa. El Imperio de Hollywood tampoco será eterno, evidentemente, como tampoco será eterno ese subcine que no gusta a nadie rodado en España durante la década de los ochenta con el dinero de todos los españoles.

Pero sí vencerán el paso de tiempo figuras ilustres, mitos legendarios, cuya imagen no pertenece a una época indeterminada como la Venus de Milo o la Monna Lisa que retrató Leonardo da Vinci. Ava Gardner posiblemente sea un equivalente moderno a las antiguas diosas griegas, a una Afrodita del siglo XX. Para nuestra generación cinéfila no es lo mismo enamorarse de Kim Basinger (o Winona Ryder si se es más joven) que de Ava Gardner. ¿Por qué? Pues porque Kim Basinger es una mujer que aún está viva en el momento de redactar este libro, que aún es joven y hermosa, que tiene una edad cercana a la mía, por ejemplo, y con la cual personalmente es fácil indentificarme. Kim es un ser real. Ava Gardner ya no vive, su belleza ya se marchitó hace largo tiempo, pero atravesando la barrera del tiempo nos seduce con películas que se rodaron hace décadas en las cuales transmití a un encanto especial que le ha sobrevivido físicamente.

Amar a Kim Basinger es amar a una mujer de carne y hueso, amar a Ava Gardner no es necrofilia, como dicen algunos aguafiestas, sino amar un ideal, adorar un ser etéreo que conocemos a través de las imágenes que conservamos grabadas en nuestras cintas de video, en definitiva amar a Ava es adorar un espíritu.

Una de las películas más románticas e incomprensibles que recuerdo fue *Vuelve a mi lado* (On a Dear Day You Can See Forever, 1970) de Vincente Minnelli, cuyo argumento giraba sobre un psiquiatra (Yves Montand) que trataba a una Barbra Streisand con la facultad de recordar sus anteriores vidas, enamorándose el médico de una antigua encarnación de su paciente.

A los cinéfilos nos pasa lo mismo, nos sentimos fascinados por mujeres de otra época: Thelma Todd, Jean Harlow, Gloria Swanson, Greta Garbo, Ava Gardner, radiantes diosas de nuestro Olimpo particular. Ava Gardner fue en realidad el animal más bello del mundo, tal como dice el enunciado.

Ella fue la diosa Afrodita en *Venus era mujer* (Touch of Venus, 1948) de William A. Seiter, vestida con una túnica ligera, vaporosa que dejaba entrever todas sus espléndidas formas. Con *Pandora y el holandés errante* (Pandora and the Flying Dutchman, 1951) de Albert Lewin, tuvo un amor más allá de la muerte, la sublimación de la pasión. Pasión en swahili quiere decir mogambo y *Mogambo* (Mogambo, 1954) fue un excelente film de John Ford ambientado en plena jungla africana.

Además Ava encarnó a dos heroínas españolas. La bailarina ninfómana de Madrid en *La condesa descalza* (The Barefoot Contessa, 1954) refinada disección del mundo del cine de Joseph L. Mankiewicz, donde Ava rezumaba sexo por los cuatro costados, y una inolvidable duquesa de Alba que hubiera seducido al pueblo de Flandes si Felipe II la hubiera enviado allí en vez de aquel siniestro matarife que traumatizó al pueblo flamenco durante muchas generaciones. Empero *The Naked Maja* (1959) de Henry Koster estaba no estaba ambientada en la España de tan ascético monarca sino en la de Carlos IV, Anthony Franciosa fue Francisco de Goya su pintor y presunto amante.

En *El juez de la horca* (The Life and Times of Judge Roy Bean, 1972) de John Huston, Ava fue la mítica actriz Lily Langtry, al que el célebre juez Roy Bean (Paul Newman) amaba con verdadera pasión a pesar de no haberla visto en su vida. Años antes, con el propio Huston encarnó a la ninfómana de *La noche de la iguana* (The Night of the Iguana, 1964), en ambos personajes la actriz dio ejemplo de conservar el encanto en plena madurez.

Ava se nos fue hace algún tiempo, como se nos fue Audrey Hepburn que también nos sedujo en papeles de ingenua. Pero los cinéfilos, como el juez Roy Bean somos seres románticos y aún las llevamos en nuestro corazón.

Como también recordamos a Natalie Wood, quien fue Gypsy Rose Lee, la inventora del strip-tease en *La reina del Vaudeville* (Gypsy, 1962) de Mervyn Le Roy; Myrna Loy, cuyo baño en *Una noche en El Cairo* (The Barbarian, 1933) de Sam Wood es de antología; Ann Miller, la bailarina de piernas largas; la exótica Merle Oberon; la indómita Maureen O'Hara, la pelirroja seducida por John Wayne en *El hombre tranquilo* (The Quiet Man, 1952) la obra maestra de John Ford, cuya ducha bajo la lluvia es rica en sugerencias; la pizpireta Debbie Reynolds; la salvaje Jane Russell cuya canción de Los caballeros las prefieren rubias (Gentlemen Prefer Blondes, 1953) de Howard Hawks, en medio de unos atletas bien fornidos, noqueó a sus admiradores; Jean Seberg, gran revelación en *Buenos días, tristeza* (Bonjour tristesse, 1958) de Otto Preminger, que pasó al cine europeo con *Al final de la escapada* (A bout de souffle, 1959) manifiesto existencial de la nouvelle vague creado por Jean-Luc Godard, y protagonizó la memorable *Lilith* (Lilith, 1964) de Robert Rossen; Jean Simmons, gran actriz y espléndida mujer; Stella Stevens, la bella del desierto en el hermoso western crepuscular *La balada de Cable Hoghe* (The Ballad of Cable Hogue, 1970) de Sam Peckinpah; Esther Williams, la sirena del technicolor, lástima que no fuera tan lejos como su predecesora Annette Kellerman a la que encarnó en *La primera sirena* (Million Dollar Mermaid, 1952) de Mervyn Le Roy y a muchas más cuyos nombres desgraciadamente debo dejar en el tintero.

Pero si en el siglo XX ha existido un auténtico mito erótico, éste tiene un único nombre: Marilyn Monroe.

Marilyn Monroe,
la inimitable

Norman Jean Baker (1926-1962), más conocida como Marilyn Monroe, posiblemente ha sido la figura sobre la que se ha escrito más libros, más reportajes, más imitaciones en esta centuria. La rubia platino por excelencia ha sido una de las mujeres más deseadas del mundo, pero también la más incomprendida. Ser un mito erótico no es nada fácil, de hecho la maquinaria de Hollywood la trastornó completamente debido a un carácter ya de por sí inestable, provocando una serie de circunstancias que le condujeron a un trágico final nunca aclarado.

Se dijo que era amante de los hermanos John y Robert Kennedy, algunas fuentes recientes las han desmentido. Resulta curioso la afición de este discutido clan por las actrices. El patriarca Joseph Kennedy tuvo relaciones con Gloria Swanson para quien produjo *La reina Kelly* (*Queen Kelly*, 1928), film inconcluso de Erich von Stroheim, y su nieto ha estado emparejado recientemente con la rubia Daryl Hannah.

Del clan Kennedy, injustamente mitificados, mejor no hablar. Nos interesa mucho más la carrera de Marilyn Monroe, a la que su prematura muerte le libró de convertirse en la protagonista avejentada de seriales como *Falcon Crest* o *Dinastía*, como les ha pasado a otros mitos del cine como Jane Wyman, Kim Novak o Joan Collins, o en la lamentable carroza en que se ha convertido actualmente Brigitte Bardot, la rubia francesa que en cierto modo fue la réplica europea al más grande mito erótico de Hollywood.

Marilyn más que una actriz es un mito, una leyenda, una diosa del Olimpo cinematográfico, un personaje en sí misma desde aquel contorneo en *Amor en conserva* (*Love Happy*, 1949) de David Miller, ante el mismísimo Groucho Marx. En su primera época fue la amante de Louis Calhern en *La jungla del asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950) sórdido film negro de John Huston, siendo perseguida por el ya anciano Charles Coburn en *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, 1952) de Howard Hawks que le lanzaba chorros de sifón al trasero, ese trasero tan opulento que le ha dado fama internacional.

Su personaje desgarrador en *Niágara* (*Niagara*, 1953) de Henry Hathaway la encumbró definitivamente al estrellato, de ahí a la gloria: Los caballeros las prefieren rubias (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) de Hawks donde tuvo un transatlántico como cinturón, por no olvidarnos su célebre canción *Los diamantes son el mejor amigo de una chica*; *Cómo casarse con un millonario* (*How to Marry a Millionaire*, 1953) de Jean Negulesco, o su obsesión por buscar un marido rico; *Río sin retorno* (*River of No Return*, 1954) de Otto Preminger, su incursión en el western como una impagable cabaretera; *Luces de candilejas* (*There's No Business Like Show Business*, 1954) de Walter Lang, válido sólo por su canción de ritmo frenético, *Ola de calor*; *La tentación vive arriba* (*The Seven-Year Itch*, 1955) de Billy Wilder, uno de los mejores títulos del realizador austriaco afincado en Hollywood...

Especialmente patético fue su adiós en su sensible papel de *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961) de John Huston, su impresionante canto del cisne, y resulta lamentable que *Algo fallará* (*Something's Got to Give*, 1962) de George Cukor no pudiera concluirse.

En este rodaje, conocido a través de reportajes, Marilyn Monroe se desnudaba íntegramente para la pantalla grande. Antes lo había hecho en las fotos de aquel mítico calendario, e incluso en unos cortos que vieron la luz hace pocos años y recogidos en antologías como *Famosas al desnudo*. Nos imaginamos adónde podría haber llegado la rubia platino si no se hubiera encontrado con un Hollywood tan conservador, como era el de las postrimerías del código Hays. Una vez muerta la estrella, el mundo comenzó a cambiar. Marilyn Monroe hubiera vivido feliz con la liberalización sexual que se conoció a raíz de la algarrada del mayo francés, la contracultura y las teorías de Marcuse. Pero ella no llegó a tiempo para vivirlo, pero quedó grabada para siempre en nuestros recuerdos.

Hollywood ha sabido explotar como nadie el mito de la mujer rubia. La opulenta Jayne Mansfield se vio perjudicada por el recuerdo de Marilyn, muriendo trágicamente en un accidente de automóvil. Aparte de las ya mencionadas, Carole Lombard, esposa de Clark Gable, también marcada por la fatalidad, se nos despidió del cine con un *Ser o no ser* (*To Be Or Not To Be*, 1942) de Ernest Lubitsch, un título completamente entrañable ambientada en el mundo del teatro. Cada vez que su marido en la ficción, Jack Benny, recitaba el célebre monólogo de Hamlet, algún espectador masculino se levantaba del asiento para irse al camerino de su esposa. Al final del film, cuando Benny vuelve a recitar tan célebre texto se levanta la fila completa de soldados americanos dejando al actor completamente inquieto.

Con el Código Hays aumentó la imaginación por lo prohibido, tal es el caso de este autor, Ernest Lubitsch, al que hacemos referencia. En *Ninotchka* (*Ninotchka*, 1939) tres emisarios soviéticos llegaban a un hotel de París, Melvyn Douglas les convence para que organicen una juerga. El realizador alemán aviva la imaginación del público mostrando sólo la puerta, tras la cual oímos murmullos. Entra una vendedora de tabaco con la falda cortísima, tras emitir algunos gemidos sale apresurada... para regresar al cabo de unos segundos con dos compañeras más.

George Cukor con *Nacida ayer* (*Born Yesterday*, 1950), basada en una obra teatral de Garson Kanin, convirtió en célebre a Judy Holliday, una extraordinaria actriz de comedia que creó este papel de rubia idiota que posteriormente recreó Marilyn en alguno de sus films y que ocasionaron su hastío y malestar. Pero Judy Holliday

supo darle ironía a su personaje tan entrañable, al que un periodista trataba de limar sus groseros modales para adquirir una nueva personalidad. En 1993 se ha producido un remake dirigido por el mejicano Luis Mandoki con Melanie Griffith que se enfrenta al difícil reto de superar el alto nivel de su predecesora, aunque creemos que la protagonista de Armas de mujer tiene la suficiente calidad para conseguirlo.

Hablando de rubias, no hay excusa para olvidarnos de Angie Dickinson que en *Río o Bravo* (Rio Bravo, 1959) de Howard Hawks inquietó al mismo John Wayne. Ni de Candice Bergen, una mujer muy poco convencional descubierta en *El grupo* (The Group, 1966) de Sidney Lumet. Tampoco podemos olvidarnos de Faye Dunaway, quien triunfó con *Bonnie y Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967) de Arthur Penn, también de gran calidad interpretativa a la par que dotada de una espléndida belleza. Sin embargo en los años sesenta, ser estrella ya no estaba de moda. Los tiempos de Greta Garbo y Marilyn Monroe ya habían pasado a la historia. Hollywood estaba en crisis. Pero aún así, Faye supo también fascinarnos con papeles menos míticos para también más humanos.

Así, en *El compromiso* (The Arrangement, 1969) de Elia Kazan, fue la amante ardiente de Kirk Douglas recordando su desnudo conjunto en la playa. En *Pequeño gran hombre* (Little Big Man, 1970) de Arthur Penn, bañó a Dustin Hoffman en otra secuencia también memorable. Aunque el tiempo le haya hecho perder belleza, no ha mermado su calidad interpretativa comprobada en las más recientes producciones.

Los americanos sacaron una nueva sueca, una bomba explosiva llamada Anita Ekberg, pero al igual que mujeres como Ursula Andress o Raquel Welch, más que actrices son cuerpos bien contruidos. Nada más.

Eso nada tiene que ver con otra sueca, Ann-Margret, emigrante a los Estados Unidos, donde desarrolló su carrera que en la que enseguida demostró sus aptitudes para el musical. Lástima que su llegada al cine coincidió con el declive de este género por lo que rodó films irregulares, algunos de gran calidad y otros olvidables. Igual podríamos decir de su compañera en *Un beso para Birdie* (Bye Bye Birdie, 1962) de George Sidney, la dúctil Janet Leigh, uno de mis rostros preferidos, que nos inquietó en *Sed de mal* (Touch of Evil, 1958) de Orson Welles.

Sin embargo, al llegar los años sesenta el mundo empezaba a cambiar, el estrellato estaba haciendo aguas y las nuevas generaciones iban a ver las películas en función del director que es quién, en realidad, da personalidad a una cinta.

La revolución sexual

El triunfo del film francés *Y Dios creó la mujer* (1956) de Roger Vadim, con una juvenil Brigitte Bardot que aparecía desnuda en pantalla (fijémonos cómo los europeos vuelven a llevar la iniciativa en este tema), traumatizó completamente a los productores de Hollywood que jamás habían imaginado que iban a verse humillados por una producción europea que en las taquillas americanas desbancó a muchas de sus grandes superproducciones.

La reacción no se hizo esperar, cuando manda la taquilla es preciso enfrentarse al vigente Código Hays que enseguida entró en contradicción con las nuevas modas impuestas por Europa.

Así Alfred Hitchcocksacó desnuda a Janet Leigh en la bañera en *Psicosis*, Eliza Kazan también intentó mostrar la desnudez de Natalie Wood en *Esplendor en la yerba*, pero la presión fue tan fuerte que estos planos fueron suprimidos del montaje final.

Carroll Baker se desnudó también en *Los insaciables* (The Carpetbaggers, 1963) de Edward Dmytryk, film basado en una novela de Harold Robbins ambientada en el Hollywood de la transición del mudo al sonoro. Así, se crearon nuevas medidas para controlar la nueva libertad sexual mediante la calificación SMA (suggested for mature audience), lo cual impedía la visión de estos films a los públicos más jóvenes. Así, la escalada continuó pese a esa censura indirecta y no menos hipócrita. Para eludir esta calificación, los mismos productores aplicaron la autocensura eliminando algunos planos de desnudos de Julie Christie en *Darling* (1964) de John Schlesinger y los de Faye Dunaway en el mencionado *Bonnie y Clyde*.

Pero la cosa no se detuvo aquí, *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick con Sue Lyon supuso un auténtico trauma para la puritana América, como *Reflejos de un ojo dorado* (1967) de John Huston y *El graduado* (The Graduate, 1967) de Mike Nichols con la impagable seducción de Dustin Hoffman por parte de una mujer madura (Anne Bancroft) que encima es la madre de la joven que ama (Katherine Ross).

Así, ya como fenómeno al margen de las grandes productoras, los independientes crean el nudie, es decir, la película con desnudos, cuyo pionero es el afamado Russ Meyer, iniciándose a partir de 1960 una auténtica avalancha. Se rodaron 150 cintas en tres años, con directores como Herschell G. Lewis y el ya mencionado Russ Meyer, cineasta que dada su importancia se merece un estudio aparte.

Aparece también el cine underground americano, exhibido en salas paralelas, como alternativa al cine industrial, Paul Morrissey rueda en Nueva York, *Flesh* (1968), *Trash* (1970) y *Heat* (1972). Irrumpe con fuerza el cine pornográfico americano (Europa vuelve a tomarles la delantera, ya que años antes los daneses ya habían rodado algunos pornos), en *History of the Blue Movie* (1972) se conoce una antología de cortos clandestinos, vistos en proyecciones privadas. En el mismo año, Gerard Damiano triunfa con *Garganta profunda*, con Linda Lovelace,

fenómeno que es analizado aparte al igual que el de los hermanos Mitchell.

El cine porno de hecho fue y es todavía a un cine marginal proyectado en salas especiales, destinadas a tal fin. Pero siempre a título de información, debemos reseñar algunos títulos célebres de esta edad dorada, *It Happened in Hollywood* (1973) de Peter Locke, parodia de las películas de Cecil B. DeMille; *Mrs. Zenobia* (1973) de Eduardo de Cernano; *Marriage and Other Four Letters Words* (1974) de Ride Junior; *The Private Afternoons of Miss Pamela Mann* (1974) de Henry Paris y *The Defiance of Good* (1974) de Armand Weston.

El cine no ha sido el mismo desde entonces. En la década de los ochenta, con la aparición del video doméstico, el cine porno ha pasado a rodarse en película electrónica perdiendo calidad. La estandarización ha matado el poder revulsivo de antaño quedando convertido en un espectáculo para reprimidos sexuales, carentes de todo valor cinematográfico. Pero eso ya es otra historia porque a nosotros nos interesa la influencia del erotismo en el cine que se exhibe regularmente y a ello vamos a referirnos a continuación.

Las nuevas divas de Hollywood

Los años 80 han marcado una evidente evolución de la diva cinematográfica, quizás sin el glamour de sus antecesoras, pero con características más próximas a la cotidianidad del espectador medio. El cine ya no es el espectáculo rey, cetro que actualmente le ha arrebatado la televisión, la música rock o, incluso, las competiciones deportivas, pero aún así nos sigue ejerciendo una verdadera fascinación.

Román Gubern en su libro *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones* (Espasa Calpe, 1993), con el cual estoy completamente en desacuerdo, asegura con su peculiar retórica que el nuevo cine americano es un moderno “opio del pueblo” olvidándose de que el método analítico marxista que tanto le ha caracterizado es ya obsoleto, caduco y trasnochado.

El moderno “opio del pueblo”, señor Gubern, es la clase política que siempre incumple sus promesas, que ha llevado a 3,5 millones de españoles al paro, a la marginación y a la desesperanza mientras aparecen sonrientes en todas las pantallas televisivas presumiendo de sus fracasos, insultándonos con su mediocridad galopante y su retorcida jerga que más que un discurso político parecen los jeroglíficos verbales de Mario Moreno “Cantinflas”.

A pesar de todos esos redentoristas de la periclitada izquierda jacobina, las nuevas divas se han convertido en unos seres más asequibles, más informales y cotidianos que subvirtiendo su antiguo rol de diosa, propio de sus antecesoras, aparecen como representantes de la nueva mujer surgida a raíz del auge del feminismo, una mujer que lucha por ocupar su papel en la sociedad y que se rebela contra el destino alienante que le ha marcado un machismo que ya es prehistoria.

Nueve semanas y media (9 1/2 Weeks, 1986) de Adrian Lyne fue uno de los grandes bombazos de la temporada al mostrar la apasionada relación de un paranoico (Mickey Rourke) y de una burguesita (Kim Basinger) que se someterá a sus caprichos. Ambos triunfaron con ese erotismo un tanto supérfluo pero siempre eficaz. Destacan secuencias aisladas en un conjunto apagado. Secuencias que brillan en una narración desnivelada, son destellos fulgurantes en un conjunto un tanto mortecino. Un fragmento de gran interés por su contenido tórrido es el frenético himeneo bajo la lluvia o el célebre strip-tease de Kim Basinger tras la sombra de una persiana. Rourke, algo exagerado de actuación, refuerza el carácter alienado de un personaje dominante que desea materializar sus fantasías sexuales con una sumisa Basinger, pero afortunadamente ella recuperará su autoestima y el del género femenino en general. Por eso según las directrices del nuevo feminismo terminará por romper tan absurda relación. El éxito de taquilla lanzó a la rubia (y exquisita) actriz al estrellato, convirtiéndose en una de las musas más célebres de los años ochenta.

En *Cita a ciegas* (Blind Date, 1987) de Blake Edwards, Kim Basinger es Nadia, una bella joven que sólo tiene un defecto: cuando bebe pierde por completo los papeles, realizando las mayores extravagancias inimaginables.

En *Cool World* (Cool World, 1992) de Ralph Bakshi, a Kim le salió una dura competidora, Holli Would. Tan dura que ambas comparten personaje. Holli Would no es una chica de carne y hueso, es un dibujo animado que vive en un mundo enloquecido, paranoide, y que para convertirse en una mujer de carne y hueso, es decir en Kim Basinger, deberá tener un coito con un humano (Brad Pitt) a quién utilizará como cobaya. El cinismo del personaje y del film lo convierten en un clásico del cine de animación adulto, lejos de los parámetros disneyanos. Finalmente el héroe quedará convertido en un dibujo animado para emparejarse con la rival de Holli, quien se consolará con el pobre dibujante convertido a su vez en un superman idiotizado propio del comic más reaccionario. Bakshi perpetra su discurso con inteligencia, dentro de los parámetros de un cine de ideología radical, desmitificadora, que rompe moldes en la conformista América neopuritana.

Análisis final (Final Analysis, 1992) de Phil Joanou, presentaba un trío de alto voltaje. Richard Gere, Kim Basinger y Uma Thurman, un psiquiatra y dos hermanas. Un thriller que pretendió recuperar el espíritu de los

antiguos films del maestro Alfred Hitchcock, evidenciado con unos planos excesivamente enfáticos y un desarrollo tí pico de grand guignol en el que destacan por encima de algunos alardes pirotécnicos sus tres intérpretes empezando por un elegante Richard Gere y la falsamente frágil Uma Thurman, pero es Kim Basinger quien brilla con más altura en su perverso personaje. Alguna escena de sexo explícito, bien resueltas, para mostrarnos la seducción del psiquiatra (Gere) por parte del maquiavélico plan de Kim para deshacerse de su marido y librarse de la prisión mediante un simple diagnóstico de enajenación mental. El cinismo de la justicia americana quedará en entredicho mientras las dos protagonistas femeninas nos seducirán una vez más desde la pantalla. Richard Gere y Kim Basinger ya habían formado pareja anteriormente en *Atrapados sin salida* (No Mercy, 1986) de Richard Pearce, otro film policiaco en la misma línea con algunas gotas de sexo.

En el remake de *La huida* (The Getaway, 1994), junto a su pareja Alec Baldwin, Kim Basinger vuelve por sus fueros en un personaje cuyo ardor hace palidecer al mismísimo sol.

Tras su debut en *The Knack...y cómo conseguirlo* (1965) de Richard Lester, Jacqueline Bisset es un extraño caso de supervivencia artística. Fue en *El detective* (The Detective, 1968) de Gordon Douglas, donde Jacqueline nos llamó la atención en esta sórdida historia de homosexuales y policías corruptos donde Frank Sinatra consiguió uno de sus mejores papeles. Luego, en películas como *Juegos íntimos* (Secrets, 1971) de Philip Saville, *Class* (Class, 1983) de Lewis John Carlino, *Su amor prohibido* (Forbidden, 1984) de Anthony Page, se exhibió generosamente. En *Orquídea salvaje* (Wild Orchid, 1989) de Zalman King se encontró con nuestra Assumpta Serna y con la lambada. Para estar tantos años en el candelero no hace falta realizar ningún pacto con el diablo, sólo es necesario tener clase.

En *Transylvania 6-5000* (Transylvania 6-5000, 1985) de Rudy DeLuca, Geena Davis exhibió un cuerpo exuberante como temible vampira, pero nada más. La película fue una patochada increíble, en cambio con *La mosca* (The Fly, 1986) de David Cronenberg, basado en la novela corta de George Langelaan, donde se reencontró a su pareja Jeff Goldblum, Geena ya nos convenció que era una actriz. En tan excelente film, Jeff es un científico extraviado que consigue crear la máquina que puede transportar la materia orgánica a través del espacio. Sin embargo un error malogrará su experimento. Sus células se mezclarán con las de una mosca, adquiriendo entonces una increíble potencia sexual. Finalmente, el desesperado científico querrá fundirse con su amada Geena, nosotros lo comprendemos.

Con *Bitelchús* (Beetlejuice, 1988) de Tim Burton se vio convertida, junto a Alex Baldwin, en una bella fantasma para mayor delicia de Winona Ryder. Pero *Thelma y Louise* (Thelma and Louise, 1991) de Ridley Scott, extraordinario road movie, la larguirucha Geena nos demostró que podía ocupar un lugar de honor en el Olimpo cinematográfico, junto a la no menos excelente Susan Sarandon. Un mano a mano entre dos actrices en una época en que Hollywood, tan misógino como imperialista, discrimina a la mujer y pretende expulsarnos a los cineastas europeos de nuestras propias pantallas.

Glenn Close es una sólida actriz de teatro, ganadora de un Tony, que destacó sobretudo por su papel en *Atracción fatal* (Fatal Attraction, 1987) de Adrian Lyne, acosando a un atemorizado Michael Douglas. Años antes ya nos había deslumbrado con su siniestro personaje de *Las amistades peligrosas* (Dangerous Liaisons, 1980) donde estaba extraordinaria. Por contra tenemos títulos donde Glenn le gusta sobreactuar, ser excesiva, chillona, dominante y en consecuencia cargante. Por eso Lyne no dudó en contratarla para su *Alex Forrest*, la psicópata enamorada de Douglas. Ahí la Close estaba en su salsa.

El mejor elogio que se puede hacer a Jamie Lee Curtis es que es una mujer tan exquisita como su madre Janet Leigh. En realidad así es. Durante algunos años Jamie se vio encasillada en el género de terror, en *La niebla* (The Fog, 1980) de su descubridor John Carpenter, coincidió con su ya madura progenitora. Harta de tanto espanto fílmico decidió sacudirse la morralla gore de encima y debutó en la comedia. Recordemos como la mejor de todas, *Un pez llamado Wanda* (A Fish Called Wanda, 1988) de Charles Crichton donde estaba genial. Kevin Kline la sedució a hablándole idiomas extranjeros, luego fue imitado por John Cleese que la puso como una moto hablándole en ruso antes de ser pillado en pelotas por unos inoportunos londinenses que se quedaron asombrados de sorprender a tan docto abogado con las bolas al aire.

Otro papel interesante fue Megan Turner, una mujer policía, en *Acero azul* (Blue Steel, 1989) de Kathryn Bigelow, con un energúmeno enamorado de ella que se dedicaba a asesinar gente con balas en los que escribí a declaraciones amorosas. Su directora en esta película declaró de ella: "Jamie posee una voluntad y una fuerza de carácter poco común, que traspasaban en sus rasgos como en su juego". Para la antología la secuencia del aeróbic en *Perfect* (Perfect, 1985) de James Bridges, con John Travolta y Jamie moviendo sus caderas con verdadero impudor. Sublime.

Otra gran promesa del cine americano que, en cierto modo, es el cine de todos, es sin duda Rebecca De Mornay. Su réplica final en *Mujeres del F.B.I.* (*Woman of the F.B.I.*, 1988) de Dan Goldberg fue genial. Al graduarse al conseguir la placa de agente federal, la joven aspirante declara orgullosamente: Los ciudadanos americanos ya pueden dormir tranquilos, sus mujeres velan por vosotros.

Con mujeres así es difícil conciliar el sueño. Tres años después, Rebecca fue protagonista de *..Y la creó para el escándalo* (*And God Created Woman*, 1991) de Roger Vadim, con Vincent Spano, Frank Langella y Donovan Leitch, remake de la escandalosa *Y Dios creó la mujer* (*Et Dieu créa la femme*, 1956) del propio Vadim, con Brigitte Bardot que fue lanzada al estrellato precisamente con esta película. La versión 1991 no ha tenido el mismo éxito, son otros tiempos y la gente ya está curada de espantos. Se trata de una joven que seduce uno tras otro a tres hermanos, al revés de Jorge Sanz que se lió con las cuatro hermanas en *Belle époque* (1992) de Fernando Trueba que, no obstante consiguió un gran éxito taquillero. Sin embargo debo reconocer que para mí, Rebecca no sólo es más interesante que Brigitte (una actriz muy limitada) sino que la encuentro con mayor personalidad que la actriz gala, con una fuerza interior intensa que la convierten en una de las grandes esperanzas del nuevo Hollywood.

Dos Oscars son el actual balance de Jodie Foster, uno de los más sólidos prestigios del nuevo cine americano. Tras su etapa como actriz infantil, sorprendió a propios y extraños en *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, donde fue la prostituta infantil redimida por Robert De Niro. Más adelante, en Europa rodó la polémica secuencia incestuosa con Rob Lowe, su hermano en la ficción, en *Hotel New Hampshire* (*The Hotel New Hampshire*, 1984) de Tony Richardson. Nastassia Kinski fue su compañera de reparto.

Jodie se vino a España para rodar *Relación fatal* (*Siesta*, 1987) de Mary Lambert con Ellen Barkin, y habló en francés en *Con la sangre de otros* (*La sang des autres*, 1983) de Claude Chabrol. Sufrió violaciones en *Cinco esquinas* (*Five Corners*, 1987) de Tony Bill y en *Acusados* (*The Accused*, 1988) de Jonathan Kaplan, donde obtuvo su primer Oscar. El segundo fue con su detective en *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, 1991) de Jonathan Demme. Fue amada por Richard Gere en *Sommersby* (1992) de Joan Amiel y, además, fue directora de cine en *El pequeño Tate* (*Little Man Tate*, 1991). ¿Qué más puede pedir?

Tras *La noche se mueve* (*Night Moves*, 1975) de Arthur Penn, Melanie Griffith, la hija de Tippi Hedren, inició su escalada con pequeñas intervenciones hasta llegar a su impresionante papel en *Doble cuerpo* (*Body Double*, 1984) de Brian De Palma, donde fue una actriz de cine porno, Holly Body, punto de mira del voyeurista Craig Wasson eje involuntario de una trama hitchcockiana. Melanie exhibió un cuerpo exuberante y es ésta una de las raras veces que una hija de mamá llega a superar en seducción y calidad interpretativa a su ilustre antecesora. Con *Algo salvaje* (*Something Wild*, 1986) de Jonathan Demme encontramos a una actriz provocadora, explícita, de gran vitalidad y de la que recordaremos su impresionante beso francés a Jeff Daniels. En *Armas de mujer* (*Working Girl*, 1988) de Mike Nichols demostró sus aptitudes como actriz de comedia. Ahí fue una arribista que escalaba en una empresa a costa de pisotear a la mismísima Sigourney Weaver. Estuvo a punto de tocar el Oscar, lástima porque se lo mereció completamente.

La exquisita Daryl Hannah contaba con un serio handicap, su deslumbrante belleza de cabellos dorados podía volverse en su contra debido al estúpido tópico de que la mujer hermosa no es inteligente. Pero no fue así, su replicante en *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1982) de Ridley Scott y, sobretodo, su sirena en *Un, dos, tres...Splash* (*Splash*, 1984) de Ron Howard nos han convencido de que Daryl Hannah es más que un cuerpo bonito. De todas formas su salida de las aguas, caminando desnuda por Liberty Island, asombrando a los turistas ante la Estatua de la Libertad, era completamente impagable. En un film prehistórico *El clan del oso cavernario* (*The Clan of the Cave Bear*, 1985) se exhibió lo suyo, esa es la verdad, y a más de uno se le cortó la respiración. Más se exhibió aún en *Un amor de verano* (*Summer Lovers*, 1982) de Randal Kleiser, ambientada en una isla paradisíaca donde jóvenes de ambos sexos aparecieron en su total desnudez.

En *Roxanne* (*Roxanne*, 1987) de Fred Schepisi, versión moderna de la obra Edmond Rostand, Steve Martin es un narizón enamorado de ella. Pero al contrario de su original, esa Roxanne prefiere la calidad de tan acomplejado enamorado que al guaperas bobalicón que trata de seducirla. Para algo es una mujer moderna.

A veces todos tenemos fantasmas en el subconsciente. Daryl lo fue en un film de Neil Jordan, *El hotel de los fantasmas* (*High Spirits*, 1988). Steve Guttenberg se quedó prendado de ella y con toda razón. Claro que de fantasmas tan sexys cualquiera se enamora.

Lapiz de labios (*Lipstick*, 1976) de Lamont Johnson. Margaux Hemingway es violada por Chris Sarandon, pero éste es declarado inocente en el juicio. Finalmente el violador atacará a su hermana, Mariel Hemingway, por lo que la modelo terminara por matarle. Dicho film iba a ser un lanzamiento cinematográfico de la reputada modelo, nieta del gran escritor Ernest Hemingway, pero sin embargo, quien trunfó realmente fue la hija menor, Mariel, entonces

una niña. Tiempo después Mariel Hemingway fue la fallecida actriz Dorothy Stratten en *Star 80* (*Star 80*, 1983) de Bob Fosse, donde ya era una mujer y una conejita de Play Boy verdaderamente inolvidable. Por cierto, a la auténtica Dorothy Stratten la podemos ver en *Galaxina* (*Galaxina*, 1980) de Williams Sachs, rodada antes de su trágico final que ha dado origen al brillante film de Fosse.

En *Refugio de pasiones* (*Inner Sanctum*, 1990) de Fred Olen Ray, un hombre se obsesiona por dos mujeres, Margaux Hemingway, la hermana mayor, que comparte cartel y desnudos con Tanya Roberts, otra belleza de los ochenta, en este thriller erótico de serie B que a veces tiene más atractivos que las producciones de las multinacionales.

Cuando Jessica Lange apareció en el imposible remake *King Kong* (*King Kong*, 1976) de John Guillermin, pocos apostaron por ella. Era una rubia oxigenada más en el firmamento de Hollywood, un bello cuerpo, nada más. Pero con *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, 1981) de Bob Rafelson nos dejó a todos sin aliento, sobretodo en el revolcón con Jack Nicholson sobre la mesa de la cocina. Su carrera posterior nos demostró que era una gran actriz, *Frances* (*Frances*, 1982) de Graeme Clifford, *Tootsie* (*Tootsie*, 1982) de Sydney Pollack y títulos posteriores, pero sin embargo parece ser que la actriz nos ha hecho olvidar su excelente físico. Jessica tiene mucho carácter y lo demuestra en cada película.

Con sólo dos películas, la canadiense Kelly LeBrock conquistó al público. Una *La mujer de rojo* (1984) de Gene Wilder, otra *La mujer explosiva* (1985) de John Hughes. Con ella dos imberbes muchachos se hicieron hombres. Lástima que su talento interpretativo sea tan limitado ya que la hemos acabado viendo en los spots publicitarios. Para una actriz que obtuvo éxito, cuya faz fue portada de revistas, éste es un final demasiado lamentable.

Mary Elizabeth Mastrantonio nació en Chicago, Illinois, el 17 de noviembre de 1958, Debutó en *El rey de la comedia* (*The King of the Comedy*, 1982) de Martin Scorsese, al lado de Robert De Niro y Jerry Lewis. Pero destacó en *El poder del dinero* (*Scarface*, 1983) de Brian De Palma, en el papel de Gina la hermana del gángster Al Pacino que le tenía un amor muy poco fraternal. Luego vinieron *El color del dinero* (*The Color of Money*, 1986) de Martin Scorsese, *El asesino del calendario* (*The January Man*, 1988) de Pat O'Connor, *Abyss* (*Abyss*, 1989) de James Cameron...

En una época de puritanismo recalcitrante, Alan J. Pakula abordó una relación erótica y sentimental entre dos parejas, fue en *Dobles parejas* (*Consenting Adults*, 1992), Mary Elizabeth compartió sus hombres con la sensual Rebecca Miller, y aunque la cosa no fuera demasiado lejos, los prejuicios son los prejuicios, es de agradecer que haya alguien que huya del infantilismo cinematográfico de la última década.

Sin embargo, donde más la recordamos fue en su *Lady Marián de Robín Hood*, príncipe de los ladrones (*Robin Hood, Prince of Thieves*, 1992) de Kevin Reynolds, donde sorprendió a Kevin Costner bañándose bajo una cascada. Curiosamente había más erotismo en la mirada de la actriz que en las nalgas del virginal héroe.

Aunque recibió muy malas críticas, Andie McDowell tuvo la dudosa misión de hacernos olvidar a la desastrosa Bo Derek en el papel de compañera de Tarzán. Andie era una debutante inexperta, algo asustadiza e insegura de sí misma en *Greystoke, la leyenda de Tarzán*, el Rey de los Monos (*Greystoke, The Legend of Tarzan Lord of the Apes*, 1984) de Hugh Hudson. Lástima que esta nueva visión del célebre mito no haya tenido continuidad porque ha sido y es aún la única sucesión interesante de Johnny Weissmuller y Maureen O'Sullivan, así como la visión más rigurosa que se ha rodado de la novela de Burroughs.

Más tarde, con sexo, mentiras y cintas de video (*sex, lies and videotapes*, 1989) de Steven Soderbergh, Andie McDowell dio la campanada, obteniendo la inesperada Palma de Oro de Cannes, demostrando -y que tomen nota los cineastas españoles que tanto se lamentan de su mala suerte- que para hacer cine no hace falta mucho dinero, sino mucho talento.

Tras sus papeles en *Objeto de seducción* (*The Object of Beauty*, 1990) de Michael Lindsay-Hogg y *Matrimonio de conveniencia* (*Green Card*, 1990) de Peter Weir, rodó *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*, 1993) de Harold Ramis, donde fue seducida por Bill Murray. Lo que más me gusta de esta actriz es que no es muy convencional, no es la clásica belleza de usar y tirar. Sólo necesita en su haber un bombazo de taquilla que la lance al estrellato.

Demi Moore nació en Roswell, Nuevo México (USA, of course), el 11 de noviembre de 1962. Su mayor escándalo hasta la fecha ha sido aparecer retratada desnuda con un embarazo de siete meses en no sé qué revista. Y es que el público americano no se ha dado cuenta aún de que las mujeres encintas también son bonitas y que nada hay más hermoso que la maternidad. Demi debutó en *Choices* (1981) de Silvio Narizzano. Como hija de Michael Caine se paseó en top less por las playas de Copacabana en *Río de Janeiro*, fue en *Lí o en Río o* (*Blame it on Rio*, 1984)

del incombustible Stanley Donen. Su personaje más célebre fue el de Ghost, más allá del amor (Ghost, 1989) de Jerry Zucker y su secuencia en el torno de cerámica de forma fálica que Demi va moldeando con sus manos. Posteriormente, todo un galán, aunque otoñal galán al fin y al cabo, como es Robert Redford pagó un millón de dólares por acostarse con ella. Fue en Una proposición indecente (Indecent Proposal, 1993) del fabricante de calenturas Adrian Lynne. En España como somos más cutres, Antonio Garisa pagó un millón de pesetas para meterse en la cama con Sonia Bruno, eso fue en Verde doncella (1968) de Rafael Gil. Y es que actualmente los americanos son como los japoneses, lo copian todo. Eso sí, Demi Moore estaba exquisita.

Nacida el 29 de abril de 1957 en Midway City, California, Michelle Pfeiffer apareció en breves papeles en films insignificantes hasta que llegó a protagonista en la floja Grease 2 (Grease 2, 1982) de Patricia Birch, una secuela idiotizada de un film no menos idiotizado que más vale olvidar. Por cierto Michelle demostró aquí sus cualidades canoras, que el cine no ha sabido explotar en posterior carrera.

Tras un papel fulgurante de fulana de lujo en El precio del poder (Scarface, 1983) de Brian de Palma llegaron los éxitos de mayor enjundia.

El exquisito encanto de Michelle Pfeiffer quedó al descubierto en una secuencia de Cuando llega la noche (Into the Night, 1984) del irregular John Landis, donde tuvo un impetuoso romance con Jeff Goldblum, en medio de una incesante persecución de tiros y contrabandistas completamente delirante. Lady Halcón (Lady Hawk, 1984) de Richard Donner es un bello relato fantástico, ambientado en el siglo XIII, donde el caballero Etienne de Navarra (Rutger Hauer) y su novia Isabeau d'Anjou (Michelle Pfeiffer) vagan atormentados convirtiéndose él en lobo durante la noche y ella en halcón por el día hasta la ruptura del hechizo.

De su carrera recordamos su recatada provinciana de Las brujas de Eastwick (The Witches of Eastwick, 1987) donde fue seducida junto a Cher y Susan Sarandon por el rey de los aspavientos, Jack Nicholson, un buen actor perjudicado por su obsesión por el exceso. La viuda nada desconsolada de Casada con todos (Married to the Mob, 1987) de Jonathan Demme, acosada por el gangster (Dean Stockwell) que asesinó a su marido en la bañera junto a su amante. No podemos olvidarnos ni de su dama de la Francia prerrevolucionaria en Las amistades peligrosas (Dangerous Liaisons, 1988) de Stephen Frears ni de la sibirica cantante de Los fabulosos Baker Boys (The Fabulous Baker Boys, 1989) de Steve Kloves, donde volvió a demostrarnos sus aptitudes vocales.

Otra aparición fulgurante de Michelle fue en Wolf (1994) de Mike Nichols, amando a un hombre lobo (Jack Nicholson) cuyas cualidades amoratorias son completamente...bestiales.

Pero donde Michelle Pfeiffer me sedujo más fue en su sensual caracterización de la Catwoman en Batman vuelve (Batman Returns, 1991) de Tim Burton, con su ceñido traje de cuero negro reluciente, su máscara, sus increíbles piruetas (realizadas por una doble) y su peculiar maullido que dejó atónito al mismísimo héroe del comic. Esa imagen de perversa rompió con su frágil estereotipo de mujer dulce, sensible, al que nos teníamos acostumbrados para encontrarnos con una hembra perversa cuya mirada era todo lujuria.

Julia Roberts nació en Smyrna Georgia el año 1967, debutando en un pequeño papel de Blood Red (1988) de Peter Masterson, tras varios papeles secundarios triunfó con Pretty Woman (Pretty Woman, 1990) de Gary Marshall, una especie de cenicienta tan moderna como increíble, revalidando su gloria con Durmiendo con su enemigo (Sleeping with the Enemy, 1990) de Joseph Ruben, aunque donde la preferí fue en la Campanilla de piernas largas en Hook (Hook, 1991), solemne patinazo del irregular Steven Spielberg a costa del mito de Peter Pan. El Rey Midas de Hollywood, al parecer no ha sabido crecer, esperemos que con su peli cula sobre los campos de concentración nazis madure de una vez.

Tras su participación en Terciopelo Azul (Blue Velvet, 1986) de David Lynch, la carrera de Isabella Rossellini, la impresionante hija de Ingrid Bergman, podía haber sido mucho más afortunada. Sus relaciones sadoomasoquistas con el histérico Dennis Hopper, su canción que daba título al film y esa profunda mirada mereció una carrera más espectacular. La volvimos a ver como Perdita Durango en Corazón salvaje (Wild at Heart, 1990), también de Lynch, pero este título era muy inferior al anterior. Nicolas Cage prefirió revolcarse con Laura Dern, y la empanada mental de Lynch que hacia el final pierde los papeles, hizo naufragar tan interesante road movie. Las referencias al Mago de Oz de este último film fueron horribles, además de cursis ¿en qué estarías pensando, David, cuando escribiste el guión?

Sin embargo Isabella, en Peligrosamente iguales (Lies of the Twins, 1991) de Tim Hunter, se cepilla a dos hermanos gemelos, ambos interpretados por Aidan Quinn. ¡Bravo, Isabella!

La juvenil Winona Ryder debutó con Lucas (1986) de David Seltzer, pero se dio a conocer en Bitelchús de Tim Burton, realizador para quién rodó su excelente papel como la dulce novia de Eduardo Manostijeras (Edward Scissorhands, 1990). En Gran bola de fuego (Great Ball of Fire, 1989) de Jim McBride fue una gentil lolita, pero su

triunfo le vino con Drácula (1992) de Francis Ford Coppola. Ahí fue la mejor Mina de toda la historia del cine, lástima que Gary Oldman no fuera el mejor Drácula.

En La casa de los espíritus (The House of the Spirits, 1993) de Billy August, basado en la novela de Isabel Allende, nuestro Antonio Banderas tenía un revolcón con Winona. No se puede imaginar cuánto le envidiamos. Y que duren los éxitos de nuestro galán en Hollywood, porque a quien suscribe le agradan los triunfos ajenos, sobre todo cuando son bien merecidos.

Susan Sarandon tiene larga carrera. Una de sus primeras apariciones fue en la excelente comedia Primera página (The Front Page, 1974) de Billy Wilder, como novia de Jack Lemmon; luego la vimos en Rocky Horror Show (The Rocky Horror Picture Show, 1975) de Jim Sharman, un clásico del erotismo; también en La pequeña (Pretty Baby, 1978) de Louis Malle, donde debutó Brooke Shields en el papel de una niña prostituta; en Cambio de esposas (Loving Couples, 1980) de Jack Smight aceptó cambiar su marido por el de Shirley McLaine; en El ánsia (The Hunger, 1983) de Tony Scott era seducida por Catherine Deneuve; en Las brujas de Eastwick (The Witches of Eastwick, 1987) de George Miller era seducida con sus amigas por un mismo hombre, el Diabolo en persona... Pero dónde Susan Sarandon nos llegó al alma fue en su impresionante Thelma y Louise (Thelma and Louise, 1991) de Ridley Scott, donde compuso el personaje de su vida.

Sharon Stone nació un 10 de marzo de 1958 en Meadville (Pennsylvania), ojos verdes, pelo rubio. Debutó en Recuerdos (Stardust Memories, 1980) de Woody Allen y de ahí pasó a Los unos y los otros (Les uns et les autres, 1980) del mareante Claude Lelouch. Su carrera parecía abocada a la estupidez tras su dúo con Richard Chamberlain, Las minas del rey Salomón (King Solomon's Mines, 1985) de J. Lee Thompson y Quatermain en la ciudad perdida de oro (Allan Quatermain and the Lost City of Gold, 1986) de Gary Nelson, donde exhibió sus bellas piernas, pero el guionista la convirtió en una especie de sub Marilyn Monroe, es decir la clásica tontita de cabellos dorados. Tras varias vacuidades más, se vino a España para cabalgar sobre un torero español en el último remake de la novela de Vicente Blasco Ibáñez, Sangre y arena (1989) de Javier Elorrieta.

El cómico Dick Van Dyke llamaba Sextern al cine erótico porque, según decía, se sustituían las cabalgadas sobre los caballos de los cowboys por las cabalgadas de las actrices sobre sus compañeros de reparto. Así pues, en Sangre y arena, Sharon Stone demostró con creces sus grandes aptitudes de espléndida amazona. ¿A quién no le gustará a ser montado por esta bella rubia de penetrante mirada verde al son de La cabalgada de las Walkirias de Richard Wagner?

En Desafío total (Total Recall, 1990), Sharon se encontró con el exitoso realizador holandés Paul Verhoeven. Era la esposa celosa del musculitos Arnold Schwarzenegger. Pero donde demostró sus grandes aptitudes para la cabalgada fue en el memorable Instinto básico (Basic Instinct, 1992) donde de nuevo fue dirigida por Verhoeven. Su papel de Catherine Tramell, la mantis religiosa bisexual, es antológico. Además Sharon al liarse con la rubita Leilani Sarelle, demostró tener los mismos gustos que nosotros. Con Acosada (Sliver, 1993) de Philip Noyce, dejó al descubierto sus limitaciones artísticas. La belleza muy pocas veces va acompañada con el talento. Como decimos en nuestra profesión, una cosa es el cine y otra la cama. El único mérito de Sharon ha sido quitarse la ropa en un film comercial en pleno auge de la moral Reagan-Bush imperante en la última década americana, precisamente cuando todo el mundo presume de la gran virtud de la castidad, y eso es todo. Eso sí, sus cabalgadas son sublimes.

Uma Thurman nació en Boston el 29 de abril de 1970, aunque se educó en la India. Tras un par de bobadas tuvo un destacado papel en Las amistades peligrosas (Dangerous Liaisons, 1988) de Stephen Frears y fue una Venus digna de Botticelli en Las aventuras del barón Münchhausen (The Adventures of Baron Münchhausen, 1988) de Terry Gilliam. Uno de los escasos éxitos del cine erótico de los últimos años fue El diario íntimo de Anaïs Nin (Henry and June, 1990) de Philip Kaufman. Fue la Lady Mariam de Robín Hood el magnífico (Robín Hood, 1991) de John Irvin y la hermana de Kim Basinger en Análisis final (Final Analysis, 1992) de Phil Joanou. Su carrera es ya imparable. En La chica del gángster (Mad Dog and Glory, 1993) de John McNaughton era regalada a Robert De Niro por un hampón al que éste salvó la vida. De apariencia frágil y sensible, es de esperar su consagración inmediata. Si la juzgamos por sus declaraciones en la prensa vemos que de tonta no tiene ni un pelo. Lo cuál dice mucho en su favor.

Con Fuego en el cuerpo (Body Heat, 1981) de Lawrence Kasdan, Kathleen Turner debutó en el cine en el papel de perversa mujer que utiliza a los hombres para desembarazarse de las personas que le estorban para cobrar una herencia. Nunca estuvo mejor y su presencia, así como su bello cuerpo quedó grabado en nuestros recuerdos, ahora convertidos en cintas de video. Sus desnudos con William Hurt, su secuencia erótica en la bañera repleta de cubitos de hielo o aquella en que le agarra el miembro viril a su compañero para atraerlo hacia sí pertenecen ya a la antología del erotismo cinematográfico. Con el mismo compañero reincidió en El turista accidental (The Accidental

Tourist, 1989) también de Lawrence Kasdan, pero esta vez fue Geena Davis quien le ganó la partida, aunque por ello nuestra amada Kathleen no dejara de estar sexy.

Con La pasión de China Blue (Crimes of Passion, 1984) del rebuscado Ken Russell, Kathleen era una mujer de doble personalidad, diseñadora de moda de día a prostituta sádica de noche. No quedó satisfecha del resultado, nosotros tampoco porque no nos gustan las empanadas mentales de este realizador británico que confunde el cine con las tracas valencianas. Destacan en su restante filmografía tres títulos con Michael Douglas. En Tras el corazón verde (Romancing the Stone, 1984) de Robert Zemeckis, vivió una serie de aventuras a lo Indiana Jones con una pausa para la cama. La secuencia más jocosa es aquella en que ambos resbalan por una ladera fangosa hasta caer en una gran charca y a Michael Douglas le queda la nariz en el más impúdico lugar de Kathleen. Tras una segunda parte muy previsible, La joya del Nilo (Jewel of the Nile, 1985) de Lewis Teague, tuvieron un tercer encuentro mucho más sustancioso en la corrosiva comedia sobre un matrimonio que se destruye mutuamente, La guerra de los Rose (The War of the Roses, 1989) de Danny DeVito con algunas secuencias impagables.

Ya en su madurez Detective con medias de seda (V. I. Warshawski, 1991) de Jeff Kanew, Kathleen quiso reciclarse como una especie de James Bond con faldas. La detective Victoria Iphigenia Warshawski, creada por la pluma de Sara Paretsky, es una mujer muy dura que no necesita a ningún hombre a su lado, que resiste incluso una brutal paliza por parte de un musculoso maleante. El film no ha tenido éxito, muchos dicen que la actriz ya no soporta los primeros planos porque denuncian su madurez. Pero ¿es que una mujer no tiene derecho a madurar como un hombre? ¿Por qué nadie critica las arrugas del rostro del por otra parte excelente actor Sean Connery?

Nuestra soberana Isabel la Católica en 1492: la conquista del paraíso (1992) de Ridley Scott, Sigourney Weaver, es una de las damas más importantes del actual Hollywood. No es una belleza convencional, pero sí una mujer atractiva. Donde obtuvo mayor celebridad fue en su trilogía sobre la astronauta Ripley: Alien, el octavo pasajero (Alien, 1979) de Ridley Scott, Aliens, el regreso (Aliens, 1986) de James Cameron y Alien 3 (Alien 3, 1991) de David Fincher. En las dos primeras exhibió su minúsculo tanga al introducirse en la cápsula de hibernación. Sin embargo, Scott, en la primera entrega nos escamoteó aquel plano en el que las astronautas despiertan del letargo, al principio del film, mostrando sólo a sus compañeros masculino. En la tercera Sigourney apareció rapada, afeada, demostrando gran profesionalidad.

No nos olvidemos tampoco de su clásico Los cazafantasmas (Ghostbusters, 1984) y de su lógica secuela Cazafantasmas 2 (Ghostbusters 2, 1989) de Ivan Reitman, en la primera de ellas estaba genial al ser poseída por las fuerzas maléficas convirtiéndose en una sexy vampiresa.

Sigourney acepta todos los retos sin pestañear, en La calle de la media luna (Half Moon Street, 1986) de Bob Swain accedió al desnudo, algo que en la Norteamérica de Reagan-Bush ya nadie se atreve a rodar. En Armas de mujer (Working Girl, 1988) de Mike Nichols, la pérdida Sigourney era superada por Melanie Griffith, pero Harrison Ford pudo amarlas a las dos a lo largo del metraje y de paso recibir la envidia del público masculino.

Sigourney Weaver es una señora, de gran estilo y clase superior. Ya se ha convertido en una figura clásica del Séptimo Arte y en consecuencia pasará a la leyenda de la Historia del Cine.

Sean Young se hizo famosa porque, durante el rodaje de Impulso sexual (The Boost, 1988) de Harold Becker, su compañero James Wood la demandó por ¡acoso sexual! Eso dice muy poco de ambos personajes. Para despreciar a una señora como Sean Young hay que estar mal de la azotea y si la chica se enamora de un señor con tal mal gusto también demuestra no estar en sus cabales. Porque la realidad es que Sean es una mujer muy interesante, uno de sus méritos fue conseguir calentar al gélido Kevin Costner en No hay salida (No Way Out, 1987) de Roger Donaldson, pero antes fue una bella replicante en Blade Runner (Blade Runner, 1982) de Ridley Scott. Dentro del thriller Sean Young encarnó a dos hermanas seducidas por partida doble por Matt Dillon en Bésame antes de morir (A Kiss Before Dying, 1991) de James Dearden.

En Seducción peligrosa (Blue Ice, 1992) de Russell Mulcahy, la morenaza fue una auténtica mujer fatal, pero en la última época, lo que más gracia nos hace es su escarnio a costa de Sharon Stone en Instinto fatal (Fatal Instinct, 1993) de Carl Reiner, sobre todo en la secuencia del interrogatorio en el despacho de la policía donde retrata a Armand Nassante. Todo un poema.

No nos olvidemos tampoco de actrices que nos han quedado en el tintero como puede ser Brigdet Fonda, una gran promesa en La asesina (Point of Not Return, 1992) de John Badham y Solteros (Singles, 1992) de Cameron Crowe; Juliette Lewis, compañera de Johnny Depp en Gilbert Grape (1992) del sueco Lasse Hallström; Elizabeth McGovern, sensacional en Ragtime (Ragtime, 1980) de Milos Forman y muy mal aprovechada desde entonces; Emily Lloyd, con su rostro de muñequita, a quien recordamos por su descarado papel de Si estuvieras aquí (Wish You Were Here, 1987) de David Leland; Ellen Barkin, cuya creación en Querido detective (The Big Easy, 1987) de Jim McBride y Una rubia muy dudosa (Switch, 1991) de Blake Edwards nos hace desear encontrarla otra vez; Kirstie

Alley la morenaza de Cheers; Greta Schacchi; Daphna Kastner, guionista y seductora protagonista de Julia tiene dos amantes (Julia Has Two Lovers, 1989) de Bashar Shbib; Annette Bening; la espléndida Kim Cattrall, vista en Una espía en mi alcoba (1989) de Gene Quintano, pero sobretudo en la vulcaniana de Star Trek VI: Aquel país desconocido (Star Trek VI: The Undiscovered Country, 1992) de Nicholas Meyer; Lorraine Bracco, gran actriz y esperemos futura estrella, emparejada con Sean Connery en Los últimos días del Edén (The Last Days of Eden, 1992) de John McTiernan; la española Assumpta Serna en su conquista de las Américas; Kelly McGillis, ¡qué bella espalda! en Único testigo (Witness, 1985) de Peter Weir y en Hecho en el cielo (Made at Heaven, 1987) de Alan Rudolph; Karen Allen la novia de Robocop, lástima que muera en la tercera entrega; Amy Irving quien se casó con Barbra Streisand en Yentl (Yentl, 1983); Meg Tilly, la dama del siglo XVIII de Valmont de Milos Forman; Sondra Locke, ex esposa de Clint Eastwood, protagonista de varios de sus films y posterior directora en Impulso (Impulse, 1990) con el bello rostro de Theresa Russell, prostituta de lujo, que encarnó un papel parecido en Puta (Whore, 1991) a las órdenes del mareante Ken Russell; Cathy Moriarty, vista en Los reyes del mambo tocan canciones de amor; Lesley Ann Warren, protagonista de Baja Oklahoma (Baja Oklahoma, 1988) de Bobby Rah; la brasileña Sonia Braga vista en La última prostituta (The Last Prostitute, 1991) de Lou Antonio; Saskia Reeves que vive una pasión incestuosa con su hermano Clive Owen en Con mis ojos cerrados (Close My Eyes, 1991) de Stephen Poliakoff; Rossana Arquette y muchas más que nos están haciendo soñar a todos los amantes del cine que se precien de serlo... De opio del pueblo, tal como dice Román Gubern, nada de nada.

¡ Ah! También existe una tal Madonna, vista generosamente en El cuerpo del delito (Body of Evidence, 1992) de Uli Edel, pero aquí se hablan de actrices y el cine a esta cantante (y show woman) le viene un poco grande.

Hollywood, presionado por la sociedad y los derechos civiles, ha hecho aparecer en el firmamento a una serie de nuevos valores cuyo denominador común es su raza negra. Whoopi Goldberg, tras sus éxitos en El color púrpura, Una monja de cuidado y Ghost donde obtuvo un Oscar a la mejor actriz secundaria, se ha convertido ya en una celebridad, como aquella entrañable Hattie McDaniel de Lo que el viento se llevó. Sin embargo, hay que reconocer, que hasta la fecha no se ha explotado a fondo la sexualidad de la mujer negra y su poder de atracción no sólo para el hombre de su propio color, sino incluso para el público masculino de raza blanca que tampoco es impermeable a su poder de seducción. La atracción sexual no conoce raza, ya lo hemos hablado más extensamente en otro apartado, y si en las islas caribeñas abunda la raza mulata es debido a que en el pasado blancos y negros se fusionaron en el amor y en el sexo.

Nunca perdonaré a Kevin Costner que haya abandonado a Whitney Houston en El guardaespaldas (The Bodyguard, 1992) de Mick Jackson., no sabe lo que se pierde y es que ese muchacho no se entera de nada.

El biopic Tina (What's Love Got to Do With it?, 1993) de Brian Gibson nos desveló los talentos de Angela Bassett en su perfecta encarnación de la volcánica cantante; Robin Givens, también estaba seductora en Boomerang, el príncipe de las mujeres (Boomerang, 1992) de Reginald Hudlin; Nia Long, novia de Will Smith en Made in America de Richard Benjamin, pero ninguna de ellas despierte el encanto de Lisa Bonet en El corazón del ángel (Angel Heart, 1987) de Alan Parker. Todo un escándalo en su país por acostarse con un blanco, Mickey Rourke, en dicho film. Luego la volvimos a ver como novia cubana de Antonio Banderas en Los reyes del mambo tocan canciones de amor (The Mambo Kings, 1991) de Arnold Glimcher, donde apareció con un nuevo look. Esperemos que Hollywood recapacite y en el futuro nos saque a más bellezas de ébano, que también son mujeres y además muy atractivas.

Y si hemos hablado de las actrices ¿por qué no de los galanes que las han amado en la pantalla? A todos ellos les envidiamos:

Uno de los galanes más cotizados, pero poco prolíficos, es sin duda Alec Baldwin, tras ser emparejado con Melanie Griffith en Armas de mujer y con Michelle Pfeiffer en Casada con todos, fue compañero de Kim Basinger en la deliciosa comedia Ella siempre dice sí (The Marrying Man, 1991) de Jerry Res. Otro papel interesante fue el de Miami Blues (Miami Blues, 1988) de George Armitage, donde compartió cartel con Jennifer Jason Leigh y apareció fugazmente la musa del fantástico Martine Beswick que aún conserva su belleza.

Ya en pleno otoño, Warren Beatty se resiste a dejar su cetro de galán. Su Dick Tracy (Dick Tracy, 1990) al lado de la insoportable Madonna ha demostrado su falta de aptitud para habituarse a los gustos modernos. Estuvo mejor cuando fue dirigido por Elia Kazan en Esplendor en la yerba (Splendor in the Grass, 1961), su primera película y sin duda alguna su mejor trabajo en toda su carrera, que trataba el tema del despertar sexual de un joven. Beatty no ha sabido madurar.

La sombra de Gary Cooper planea sobre Kevin Costner, pero en algunos títulos se desmarca de ella como Revenge (Revenge, 1990) de Tony Scott, con su apasionada secuencia con Madeleine Stowe, pero antes en No hay salida (No Way Out, 1987) de Roger Donaldson se las vio con Sean Young. Según declaraciones de la actriz, respecto a su compañero, se lo pasó muy bien: "Kevin me ayudó; quería a que yo fuese la protagonista y por eso yo le ayudé en la escena de amor. No sabía a qué hacer exactamente, así que le dije dónde debí poner las manos y tocar aquí y allá". Falta describir esta secuencia, transcurre en un coche oficial, huyendo de una recepción. Kevin y Sean

se desnudan y se aman en la parte trasera, dejando atónito al chófer. Hay ardores que no admiten demora.

Johnny Depp es un chico que promete mucho. En El sueño de Arizona (Arizona Dream, 1992) del bosnio Emir Kusturica, Johnny era el sobrino de Jerry Lewis, ya en su declive artístico, y era seducido por la ya madura Faye Dunaway. Claro está que esta actriz, aunque madura es aún deseable porque tiene una cosa que se llama estilo que el tiempo no ha podido borrar. Su papel más célebre fue el de Eduardo Manostijeras, donde se enamoró de su compañera Winona Ryder ¿Y quien no se enamoraría de la dulce Winona?

Los Douglas son dos figuras fundamentales en el cine americano. Ambos no han tenido reparos en exhibir su anatomía en más de un film. Kirk Douglas, el padre, le hemos visto por ejemplo en El compromiso (The Arrangement, 1969) de Elia Kazan, compartiendo desnudez con Faye Dunaway; El día de los tramposos (There Was a Crooked Man, 1970) de Joseph L. Mankiewicz, donde apareció en la cama con dos prostitutas e, incluso, en una ducha compartida con Farrah-Fawcett Majors en Saturno 3 (Saturn 3, 1980) de Stanley Donen.

Michael Douglas compartió la pantalla y la cama con la sensacional Kathleen Turner en tres ocasiones: Tras el corazón verde (Romancing The Stone, 1984) de Robert Zemeckis, La joya del Nilo (The Jewel of the Nile, 1985) de Lewis Teague y La guerra de los Rose (The War of the Roses, 1989) de Danny DeVitto. Tuvo dos grandes éxitos con Atracción fatal (Fatal Attraction, 1987) de Adrian Lyne donde estaba casado con Anne Archer, pero fue acosado por Glenn Close, y el bombazo de los noventa, Instinto básico (Basic Instinct, 1991) de Paul Verhoeven, film ya considerado clásico del cine erótico por sus secuencias tórridas con Sharon Stone que cabalgó encima de él con mucho esmero. Sin embargo el erotismo no es lo suyo, hombre dotado de gran inteligencia, sin duda heredada por su padre Kirk, carece de la fuerte personalidad de su progenitor.

Harrison Ford más que un galán es un aventurero impenitente. Sin embargo sus aptitudes amoratorias nunca desmerecen, como en Frenético (Frantic, 1987) de Roman Polanski o su romance con Kelly McGillis en Unico testigo (Witness, 1985) de Peter Weir. En Armas de mujer amó a Melanie Griffith y Sigourney Weaver, haciendo de postre un strip-tease delante de sus secretarias. El fugitivo (The Fugitive, 1993) de Andrew Davis demuestra que aún está en el candelero.

Robert Redford ya ha entrado en el otoño de su vida, pero un otoño más que digno. Entre sus brazos tuvo a las mujeres más hermosas de Hollywood, como Natalie Wood en La rebelde (Inside Daisy Clover, 1965) de Robert Mulligan y Propiedad condenada (This Property is Condemned, 1966) de Sidney Pollack. Con Una proposición indecente (Indecent Proposal, 1992) de Adrian Lyne demuestra aún que puede dar mucha guerra. Además es muy buen director, si no veamos Un lugar llamado Milagro (The Milagro Beanfield War, 1988) con la brasileña Sonia Braga.

El ínculto Sylvester Stallone rodó El semental italiano (The Italian Stallion, 1970) donde exhibió generosamente sus genitales. Después de su gloriosa carrera de musculitos y machacasesos, reincide en The Demolition Man (The Demolition Man, 1992). Al verle nos preguntamos los motivos por los cuales una señora hembra como Brigitte Nielsen le abandonó.

El televisivo Bruce Willis, célebre por su serial Luz de luna con Cybill Shepherd y su matrimonio con Demi Moore, ha rodado algún film de acción pero también comedias como Cita a ciegas (Blind Date, 1987) de Blake Edwards donde se emparejó con Kim Basinger. Sin embargo es en la televisión donde ha dado mayor medida de su talento.

En El color de la noche (Color of Night, 1994), Bruce Willis nos sorprende con sus escenas tórridas con la juvenil Jane March. Aunque maduro, Bruce aún da mucha guerra.

El Hollywood moderno también es rico en galanes: Gabriel Byrne, maestro de Brigdet Fonda en La asesina; Nicholas Cage, Peter Coyote, Tom Cruise, visto en Risky Business (1983), quien entusiasmó a sus fans con un desnudo frontal en All the Rights Moves (1983) en la alcoba de Lea Thompson, y sus desnudos en Cocktail; Matt Dillon, Ted Danson, protagonista de Cheers; Daniel Day-Lewis triunfó en El último mohicano (The Last of the Mohicans, 1992) de Michael Mann, donde era un bello salvaje digno de Rousseau, y en La edad de la inocencia (The Age of Innocence, 1992) de Martin Scorsese comparte cartel con las exquisitas Michelle Pfeiffer y Winona Ryder ¡qué suerte!; Andy García, el cubano que nos sorprendió con El Padrino parte 3 (The Godfather, Part III, 1990) de Francis Ford Coppola; Richard Gere, galán por autonomasia que compartió bañera con Julia Roberts en Pretty Woman, sin embargo nunca olvidaremos su entrada en Jerusalén bailando semidesnudo en El rey David (King David, 1985) de Bruce Beresford; Woody Harrelson, compañero de Demi Moore en Una proposición indecente; Jeremy Irons, Kevin Kline, Rob Lowe, John Malkovich, Mathew Modine, a Jack Nicholson le perjudican sus excesos, su carrera es ya larga y, cómo no, muy interesante, y en sus últimos años ha decidido volver a sus fuentes trabajando con Bob Rafelson en Ella nunca se niega (Man Trouble, 1992), su pareja es excepcional: la volcánica rubia nada dudosa, Ellen Barkin, en el papel de una bella cantante; Nick Nolte, Brad Pitt que en Cool World se acostó con un dibujo animado que, tras el orgasmo, se convirtió en Kim Basinger; Charlie Sheen, Will Smith, el rapero de color, visto en Made in America (Made in America, 1993) de Richard Benjamin y en la serie El príncipe de Bel-Air; John Travolta, el eterno hortera del cine americano...

A todos estos galanes les envidio, no por sus altos honorarios, no porque tengan escenas de amor con nuestras actrices favoritas, sino porque ruedan películas en una industria seria, porque en Hollywood nadie les pide ningún carnet de determinado partido político para trabajar, porque sus productores no tienen la desgracia de presentar sus proyectos a ningún Comité de Valoración Técnica del Ministerio de Cultura español ni de la Generalitat. Porque en Hollywood si un grupo financiero entregara dinero a un realizador para que rodara una película que no se estrenase, irían todos a la cárcel, mientras que en España aún les dan más dinero para financiar más subproductos infumables.

Por eso siento envidia de los americanos, porque en Hollywood se puede rodar CINE (con mayúsculas) y no fantasmadas que no interesan a nadie. En Hollywood siempre prevalecen los intereses de la industria sobre todas las cosas, pero en España siempre prevalecen los intereses de nuestros gobernantes a quienes el cine les interesa un pimiento. Claro está, que a muchos de nosotros, nuestros gobernantes y sus acólitos cineastas nos importan un rábano. Por eso, muy poca gente va a ver cine español.

Eurodivas

Francia también nos ha ofrecido en los últimos años un ramillete de mujeres hermosas. Juliette Binoche es actualmente la actriz mejor pagada allende los Pirineos. Se hizo célebre con *Rendez-vous* (1985) de André Techiné, con Lambert Wilson, pasando posteriormente al cine americano, pero destaquemos sobretudo *Los amantes de Pont-Neuf* (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991) de Leos Carax, una historia pasional entre un saltimbanqui cojo y una dibujante ciega. Sin embargo donde han quedado más evidentes sus atractivos físicos ha sido en *Herida* (*Damage*, 1992) de Louis Malle, con Jeremy Irons, film que muestra con la franqueza habitual de Malle la relación entre una joven y el padre de su prometido.

Aunque reconozca como profesional que el cine de Hollywood es el mejor del planeta, sin embargo considero injusto su actual prepotencia en nuestras pantallas ya que por esta causa no conocemos, entre otras, a Emmanuelle Béart, considerada como la nueva Catherine Deneuve: *Un amour interdit* (1984), *L'amour en douce* (1985), *La venganza de Manon* (1986), *A gauche en sortant de l'ascenseur* de Edouard Molinaro, *Le voyage du capitaine Fracasse* de Ettore Scola, *La belle noiseuse*, *Un coeur en hiver*...

A Mathilda May la conocimos en su célebre papel de vampira del espacio en *Lifeforce* - *Fuerza Vital* (*Lifeforce*, 1985) de Tobe Hopper, donde exhibió generosamente su juvenil cuerpo. Por desgracia se trata de un bodrio de lujo producido por la Cannon repleto de gratuitos efectos especiales. Pero Mathilda era sin duda lo mejor de este engendro. Hija del dramaturgo Victor Halm, sus medidas anatómicas (87-63-89), su 1'70 de altura y sus 56 kilos de peso la convierten en una más que deseable mujer que ya ha ganado el César francés, equivalente a nuestro Goya, por su trabajo en *El grito de la lechuza* de Claude Chabrol. En su país ha rodado *Toutes les peines contondues* de Miche Deville, y en otros países *Devenir Collette* (*Becoming Collette*) de Danny Huston, *Grito de piedra* de Werner Herzog y *El almuerzo desnudo* de David Cronenberg.

A las órdenes de nuestro Bigas Luna, Mathilda May nos deslumbra en *La teta y la luna* (1994). Un eixaneta (un niño que se sube a los castillos humanos típicos de Cataluña) se enamora de su pecho. No nos extraña.

Annie Parillaud es famosa por su *Nikita*, dura de matar (*Nikita*, 1990) dirigida por su compañero sentimental Luc Besson. Ha trabajado además en *Por la piel de un policía* (1981) con Alain Delon, *Map of the Human Heart* (1992) y *Sangre fresca* - *Una chica insaciable* (1992) de John Landis.

Vanessa Paradis es considerada la nueva Brigitte Bardot, pero su carrera es aún demasiado corta para poderla valorar. *Noce blanche* es su único film, por el cual ganó el César.

Emmanuelle Seigner, nieta de Louis Seigner, Sustituyó a la malograda Sharon Tate y la bella Nastassia Kinski en el corazón de Roman Polanski. En su papel en *Frenético*, dirigida por éste, al lado de Harrison Ford ya nos sedujo a todos. Lunas de hiel (*Bitter Moon*, 1992), también de Polanski, nos retrae a los ambientes enfermizos típicos del realizador polaco. Peter Coyote y Emmanuelle Seigner viajan hacia Turquía montados en un crucero. Él está inválido, ella coquetea con los pasajeros. Encontrará otra pareja (Hugh Grant y Kristin Scott-Thomas) que intimará con ellos, iniciándose un proceso de vampirización que concluirá en la destrucción de la relación entre la primera pareja.

Valerie Kaprisky es uno de los rostros más célebres vista en *La cazadora de hombres* (*La gitane*, 1985) de Philippe de Broca, pero donde mejor la disfrutamos fue en *La gata caliente* (*L'année des méduses*, 1984) de Christopher Frank, donde se exhibió a placer en una playa de Deauville.

Beatrice Dalle se hizo célebre por *Betty Blue* (*Betty Blue*, 1985) de Jacques Beineix, su papel es el de una mujer sexy, salvaje y ardiente que transforma la vida de un escritor tímido para convertirle en un triunfador. Posteriormente ha rodado *La visione del sabba* de Marco Bellocchio, *Chimères* de Claire Devers, *Los bois noirs* de Jacques Deray, *La vengeance d'une femme* de Jacques Douillon.

Maruschka Detmers es otra de las nuevas adquisiciones de los últimos años tras su participación en *El diablo en el cuerpo* de Bellocchio y su omelette con Jane Birkin en *La pirata* (*La pirate*, 1984) de Jacques Douillon.

Y no podemos cerrar esta columna sin mencionar a una exuberante italiana, aunque el cine de este país esté en horas bajas. Francesca Dellera, heredera de las antiguas maggioratas, apareció en films de Sergio Corbucci (Robe da richi) y Tinto Brass (Amor y pasión) pero se hizo célebre por La carne (La carne, 1991) de Marco Ferreri. donde agotaba sexualmente a Sergio Castellito, quien terminaba por matarla, congelar su cuerpo y finalmente devorarlo. Ya sabemos que Francesca está buenísima, pero ese joven se ha pasado un pelín ¿no?

Mario Monicelli se vino a España para rodar Los alegres pícaros (I picari, 1988) y mostrarnos cómo era nuestro Siglo de Oro, la época de Cervantes y Don Quijote de la Mancha. Dos pícaros (Giancarlo Giannini y Enrico Montesano) vivirán unas aventuras donde no faltarán los lances eróticos. La belleza italiana de Giuliana De Sio les deslumbrará, la comprarán para que les haga de prostituta pero la moza les mandará a paseo. Salí an las españolas Marí a Casanova y Blanca Marsillach, pero es otra historia porque mujeres tan fogosas como las italianas no las encontramos ni el Averno..

La danesa Brigitte Nielsen, dotada de una inusual estatura para una mujer, es uno de los mitos eróticos más modernos tras su paso meteórico en el cine americano. Ultimamente la hemos visto en Dominó (Domino, 1989) de Ivana Massetti, un film erótico a la italiana, donde exhibe generosamente su impresionante anatomía.

Uno de los rostros más bellos de la década de los ochenta es, sin ninguna duda, el de Nastassia Kinski (o Nastassja, según otras fuentes). La hija de Klaus no para de desconcertarnos. Una actriz internacional, que igual rueda París, Texas (París, Texas) con Wim Wenders que Tess (Tess) con Roman Polanski o La luna bajo el asfalto (La lune dans le caniveau, 1983) de Jean-Jacques Beneix En Harem (Harem, 1985) de Arthur Joffré, Nastassia es una chica americana raptada por un jeque árabe (Ben Kingsley) para obligarla a vivir en su harén, y al mismo tiempo poder disfrutar de innumerables desnudos femeninos de tan exótico gineceo.

La loca aventura del cine español

El 5 de mayo de 1895, en un local situado en la Plaza Cataluña de Barcelona, tuvo lugar la primera proyección en nuestro país de lo que entonces eran conocidas como imágenes animadas. El sistema utilizado era el creado por Thomas Alva Edison, llamado kinetoscope consistió en una cajita por la cual se miraba a través de unos agujeros donde se proyectaban transparencias de imágenes cotidianas. ⁽¹¹⁾

Pero el cine tal como lo conocemos actualmente, es decir, proyectado sobre una pantalla blanca, que fue inventado por los hermanos Louis y August Lumière en 1895, fue presentado en sociedad el día 13 de mayo de 1896 en Madrid con el nombre Cinematographe Lumière, adonde fue el cámara Eugène Promio, instalándose en la Carrera de San Jerónimo, número 28. En el 24 de junio el Cinematographe fue exhibido en San Sebastián y seguidamente monsieur Promio marchó hacia Inglaterra para continuar su triunfal gira por el resto de Europa.

El día 10 de diciembre de 1896, en un estudio de los fotógrafos Napoleón ⁽¹²⁾ en la Rambla de Santa Mónica, número 17, fue la fecha de la primera proyección del Séptimo Arte en Barcelona, la ciudad española donde el invento cuajó con mayor arraigo y donde nacieron los primeros cineastas de todo el Estado.

Fructuòs Gelabert había nacido el 15 de enero de 1874 en la calle de la Llibertat, en el barrio de Gracia. Hijo de un ebanista mallorquín, Fructuòs se interesó primero por la fotografía y después por los espectáculos de la Linterna Mágica. ⁽¹³⁾ Uno de sus primeros juguetes fue el zootropo, ⁽¹⁴⁾ precursor del cine.

Tras varios ensayos sin transcendencia rodó *Riña* en un café (1897) la primera película argumental española y pionera indiscutible del cine catalán.

La intelectualidad (?) española “cargó” furiosamente contra el cine como forma de expresión cultural, negándole todos sus valores artísticos, prefiriendo el teatro e insultando machaconamente a los cinéfilos de la época.

La carrera de Fructuòs Gelabert terminó precisamente con un remake de su primera película, *Riña* en un café (1952), convirtiendo su particular carrera en una especie de pescadilla que se muerde la cola. Parte de su obra se perdió por culpa del desprecio que se ha tenido al cine en nuestro país, dejando pudrir las antiguas cintas de nitrato en tristes almacenes llenándose de moho y de polvo.

Sólo la paciencia de algunos investigadores y restauradores como el amigo Joan Mariné, prestigioso director de fotografía del cine español, han impedido que nuestro pasado cinematográfico desapareciera ignominiosamente.

Segundo de Chomón (1871-1929), tras dedicarse en sus principios al coloreado a mano de películas extranjeras, ⁽¹⁵⁾ fue quién dio un mayor impulso a la cinematografía española tras construirse él mismo una cámara con la armadura de una vieja caja, utilizada en aquella época para la exportación de pasas malagueñas.

En aquella época no existió el technicolor ni ningún otro sistema para que las películas tuvieran los colores naturales del cine actual. Por esto, para darles mayor atractivo, se utilizó el sistema de colorearlas a mano lo cual es un trabajo de chinos que requiere extremada paciencia y concentración.

El primer taller que existió en París era el de Madame Thuillier, para quién trabajaba George Méliès, el mago por excelencia del cine fantástico de la época.

Ferdinand Zecca (1864-1947), importante realizador francés, pero de origen italiano, y uno de los máximos responsables de la producción en los Estudios Pathé, visitó Barcelona para poder visionar personalmente el documental *Montserrat* de Chomón y conocer a su autor, quedando impresionado por la calidad de sus cintas coloreadas a mano. Como el taller de París no daba abasto Zecca decidió contratar a Chomón para el coloreado de varias de sus películas, ⁽¹⁶⁾ dejándoles satisfechos por la precisión de su trabajo.

Chomón hizo un descubrimiento transcendental para el cine de animación, se llamó paso de manivela, y marcará el inicio de la carrera de Segundo de Chomón como cineasta fantástico.

En 1903 realizó dos cintas de trucos que enseguida se hicieron populares, *Gulliver en el país de los gigantes* y *Pulgarcito*. En ambas utiliza la sobrepresión para ver en el mismo plano dos personajes de diferentes dimensiones. ⁽¹⁷⁾

La técnica del paso de manivela se utilizó por primera vez en *Eclipse de Sol* (1905), un documental científico rodado en el Observatorio de los Padres Jesuitas de Tortosa, y mientras preparaba su obra maestra indiscutible, fue llamado por los empresarios Luis Macaya y Alberto Marro ⁽¹⁸⁾ para rodar dos comedias cómicas, *Los guapos del parque* y *Se da de comer*, la primera de las cuales fue inspirada en el gran éxito de Fructuòs Gelabert, *Los “guapos” de la vaquería del parque* (1905). La cinta de Chomón trataba de un payés adinerado perseguido por una legión de mujeres casaderas, anticipándose a la obra maestra de Buster Keaton, *Las siete ocasiones* (*Seven Chances*, 1927), que cuenta la historia de un heredero que para cobrar su fortuna debe casarse en el plazo de veinticuatro horas. Ponen un anuncio en la prensa y...

Se da de comer (1906) es también otro refrito de *Cerveza gratis* (1906) de Gelabert, ya que Marro y Macaya

eran amantes de las secuelas, pero un espíritu inquieto como Chomón no podía estar de acuerdo con estas directrices. Harto de tantos problemas deseaba hacer las maletas para irse a otros lares más acogedores que esta inhóspita España.

Con esta marcha España perdió al mejor de sus hombres. Fue una fecha aciaga para el cine español el día en que Segundo de Chomón se trasladó a París para poner su enorme talento al servicio de la cinematografía francesa. En Inglaterra rodó *El hotel eléctrico* (1908), su obra maestra, pero como su filmografía pertenece al género fantástico me remito, pues, a mi libro *La historia del cine fantástico español* (1989) que trata precisamente de este tema.

La producción catalana era muy precaria ya que el mercado interior español era muy pobre, con una España repleta de analfabetos e indigentes, y aunque el nivel de Cataluña era el más alto en todo el Estado, resulta que los productores barceloneses no sabían proyectarse hacia el exterior como hicieron los franceses y los italianos. No olvidemos que la supremacía del cine americano todavía no existía y que en aquellos años, los europeos eran los dueños de los mercados.

Los hermanos Baños, los pioneros

Uno de los primeros éxitos rodados en Barcelona fue el célebre *Don Juan Tenorio* (1909) de Ricardo y Ramón Baños, posteriormente parodiado por Fructuòs Gelabert.

Este tenorio cinematográfico basado en el célebre éxito teatral de Zorrilla supone una de las piezas claves del cine catalán de aquellos años e incluso actualmente es repuesto en la Filmoteca de la Generalitat. Los espectros de doña Inés y del Comendador salen de sus tumbas para atormentar al inmaduro (según los psicoanalistas) galán en la escena del banquete que termina con su vida de crápula y de espadachín. El famoso drama romántico del popular burlador de Sevilla está bien servido en imágenes cinematográficas pese al primitivismo de la época.

El éxito provocó que años después se rodara en Tarragona una nueva versión, *Don Juan Tenorio* (1921-22) de Ricardo Baños con Fortunio Bonanova. En los años 20, los hermanos Baños también se distinguieron por una actividad clandestina, la de rodar films “pornos” (pero menos) con unas mujeres gordísimas destinados a proyecciones privadas que recibieron el calificativo de Espectáculos Sicalípticos. Muchos de estos cortos descocados eran encargados por don Alvaro de Figueroa, Marqués de Romanones, para divertimento del monarca Alfonso XIII. Otra figura ilustre que, según algunas fuentes, ⁽¹⁹⁾ intervinieron en el asunto fue el político nacionalista (y bienpensante) Francesc Cambó. Teniendo en cuenta que la proyección de esos films eran motivo de redadas policiales, juicios por “escándalo público” e incluso encarcelamiento pone en evidencia la hipocresía de la sociedad española (y catalana por supuesto) ya que reprime la proyección de un cine financiado precisamente por aquellos quienes dictan precisamente las leyes represoras.

Se calcula que en los años 20, los hermanos Baños debieron rodar unas cincuenta películas, de escasa duración, aunque alguna fuente haya cifrado esta cantidad en setenta. Sin embargo la mayoría de ellas han desaparecido y, al no estar catalogadas, es imposible citarlas en su totalidad. En espera del estudio que prepara el entrañable colega Joan Francesc de Lasa sobre estos dos cineastas, sólo podemos citar aquí los que han sobrevivido al deterioro del tiempo.

En la primera mitad de la década de los veinte, los hermanos Baños, rodaron cintas como *El confesor*, *El ministro y Consultorio de señoras* que no tienen desperdicio a pesar de las actrices rollizas y el cuerpo con chancros sifilíticos del actor que hace de cura en la primera. Sobre tan peculiar elenco, el veterano operador Albert Gasset Nicolau ha declarado en *Cambio 16*: “Los actores porno no eran profesionales, sino particulares. Pero tampoco eran gente de burdeles o del hampa. Eran personajes de buen vivir que no querían mezclarse con los ambientes de clase baja y hacían eso por diversión. Sus nombres nunca trascendieron de un ambiente muy reducido porque los rodajes se llevaban muy en secreto”.

Según Joan Gabriel Tharrats, estos títulos citados fueron rodados por Ramón Baños. Solían proyectarse generalmente en burdeles de lujo o en casas particulares de personajes de alto copete hasta que en febrero de 1926 el general Primo de Rivera, durante su férrea dictadura, ordenó requisar este material para hacerlo desaparecer. Muchos de estos cortos han desaparecido deteriorados por desidia, en húmedos almacenes, o por el propio hijo de Ricardo Baños quien para salvaguardar el buen nombre de su padre quemó todo el material existente en su casa.

Durante décadas una nube de silencio se ha cernido sobre tan curiosa filmografía hasta que llegados los ochenta, intrépidos cinefilos como los hermanos Juan y José Luis Rado localizaron los films supervivientes en casas de antiguos censores para entregarlos a Joan Alvarez, director de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, y comercializados en un largometraje *Pornoscopia* (1992) de José Luis Rado..

En *El confesor*, un sacerdote ataviado con hábitos un tanto grotescos se dedica a perdonar los pecados de sus feligresas sometiéndolas a extrañas penitencias sexuales. Al ser rodadas en plena clandestinidad, los actores

escogidos eran de pésima categoría, ya he apuntado que el intérprete masculino tenía huellas de una enfermedad sífilítica y las actrices padecían de una celulitis galopante dando al asunto un aire de involuntaria comicidad. Aparece también un anticlericalismo muy típico de la cultura española y que en la posterior Guerra Civil tuvo fatales consecuencias ya que los milicianos de la FAI se olvidaron de que la intolerancia no puede ser combatida con más intolerancia, sino con la generosidad de saber aceptar democráticamente las ideas diferentes a las propias y el mutuo respeto entre quienes se rigen por distintas ideologías.

El ministro daba una pésima imagen de la clase política española. Al ser un film producido por el conde de Romanones para diversión de la clase pudiente nos hace pensar que algo de razón tenía el argumento de tan peculiar corto.

Una señora, cuyo marido ha sido despedido, acude a visitar al señor ministro para que le devuelva el empleo que les da el sustento. Naturalmente, tan insigne político aprovechará la ocasión y se beneficiará de la esposa sin ningún miramiento. Esta cinta, rodada a todas prisas en una buhardilla, resulta graciosa porque al actor que hace de ministro, tras un primer coito, es incapaz de tener una segunda erección y no puede empalmar de nuevo a su compañera de reparto.

Consultorio de señoras es un corto mucho más elaborado que los anteriores, ya que aparecen varios decorados, y se utilizan diversos efectos especiales como un ojo de la cerradura para que un voyeur pueda espiar a una dama. La trama es simple, dos señoras, madre e hija, acuden a un consultorio médico para que el doctor las examine. Sin embargo, el galeno no hará más que beneficiarse de ambas, sumándose al folleteo su propia esposa y sus dos criados. En esta orgía a salvaje se producirán escenas de lesbianismo, incesto, ménage à trois, beso negro, felaciones y toda clase de números picantes.

Entre otros films que han aparecido de los hermanos Baños, está Parodia de Tenorio, donde Ricardo Baños se chanceó de su propia versión del drama de Zorrilla, con una Doña Inés nada recatada que se pasa por la piedra a un complaciente Don Juan. Otras cintas que recuerda Gasset como La posada o Los polvos de la madre Celestina ya han desaparecido para siempre, a menos de que en el futuro se produzca alguna agradable sorpresa.

Donde más éxito obtuvieron estas curiosas cintas fue en Brasil. Un crítico de la época las calificaba de la siguiente manera: Dan vigor a los débiles, deleitan a los solteros, educan a los tímidos, extasian a los casados y neurotizan a las viudas.

El olvidado cine español

Otro cineasta también olvidado como Joan María Codina, propietario de Studio Films sito en Sants, rueda también varias cintas no menos divertidas: Mefisto (1918), El Protegido de Satán (1918) y La Dama Duende (1918), con la francesa Bianca Valoris y Lola Paris de protagonistas y rodaje en la Costa Brava. Basado en una novela de misterio escrita por Eduardo Zamacois, El otro (1919) nos cuenta la historia de un médico sádico que es asesinado por su esposa con la ayuda del amante de ésta, y tiempo después, el fantasma del indeseado consorte reaparece encarnándose en un incubo para atormentarles y hacerles la vida imposible. Dada la época y la coyuntural gazmoñería de entonces no se podía ir más lejos.

La película tuvo problemas con la censura de entonces ya que vivimos en una sociedad proclive a la represión sistemática en aras de unas buenas costumbres abstractas. Pero cuando se estrenó tuvo mucho éxito, sobretudo en América Latina, y hubiera supuesto una tentativa de cine internacional para la exportación tan necesario para abrimos mercados si no fuera por las cortapisas de esta clase de películas en nuestro país.

En Calanda (Teruel), nació Luis Buñuel (1900-1983), tras iniciarse como ayudante de dirección en una adaptación de Edgar Allan Poe, La chute de la maison Usher (1928) de Jean Epstein, debutó como director con su impresionante corto Un perro andaluz (Un chien andalou, 1928), con guión propio y de Salvador Dalí, en la actualidad reconocido como un clásico archipopular. Recordemos, por ejemplo, la secuencia del insolente magreo, auténtico revulsivo a la moral dominante. Esta línea fue seguida posteriormente en La edad de oro (L'âge d'or, 1930), también escrita en colaboración con Dalí, amistad que se rompe a causa de los desdichados acontecimientos de nuestra Guerra Civil.

Los años veinte supusieron ya el completo dominio de la industria norteamericana alrededor del mundo, el triunfo del cine alemán y la crisis de los demás países europeos.

En 1927, un acontecimiento había enredado aún más nuestra situación, la llegada del cine sonoro con El cantor de jazz (The Jazz singer, 1927) de Alan Crosland, con Al Jolson, revolucionó completamente el mundo del cine dejando de la noche a la mañana todas las salas obsoletas.

La aparición del cine sonoro cogió desprevenidos a los productores españoles, quienes al carecer de instalaciones adecuadas fueron incapaces de plantar batalla al coloso americano, pero Hollywood fue más listo una vez más y ganó la partida. Al no existir el doblaje se dedicaron a producir réplicas en castellano de sus grandes

éxitos en inglés. Stan Laurel y Oliver Hardy se esforzaron en hablar español y rodaron versiones hispanas de sus célebres cintas, pero cuidadas con tanto esmero que merecen considerarse films independientes. En *Vida nocturna* (1930) de James Parrot, réplica de *Blotto* del mismo año y director, además de repetir las secuencias en castellano se añadieron atracciones y descocados números de baile a cargo de sinuosas bailarinas españolas de gran sensualidad, contrastando sensiblemente con el resto de la filmografía de los populares cómicos.

Pero en los años treinta en España las cosas marchaban bastante mal. La República era inestable, la restablecida Generalitat de Companys tuvo problemas con el poder central y el President acabó en prisión, anarquía, caos, desorden y mientras en Italia se consolidaba el fascismo, en Alemania se implantó el nacionalsocialismo.

Por lo que respecta al cine, Francisco Elías consiguió que los Estudios Orphea fueran los mejores de todo el Estado. Allí se rueda la primera película hablada en catalán, ⁽²⁰⁾ *El café de la Marina* (1933) de Domenec Pruna, basada en una obra de Joan de Segarra, con Pere Ventayols y Gilberta Rougé; el jovencito Miguel Iglesias Bonns rodaba cine amateur e Ignacio F. Iquino (nacido en Valls, el día 21 de julio de 1910) funda en 1934 la productora Emisora Films.

El inquieto cineasta se inicia en el cortometraje primero (*Sereno y... tormenta* con Juan Espantaleón) y en el largometraje después. El crimen del expreso de Andalucía (1935) fue su debut como director pero la censura se enojó e intentó prohibir la película. Iquino no se asustó y la estrenó titulada *Al margen de la Ley*. Muy ufano intentó su segundo largo, *Diego Corrientes* (1936), un film de bandoleros de trabuco y alpargata pero el rodaje se vio interrumpido bruscamente. El día 18 de julio de 1936 se inició en Marruecos una sublevación militar. Había estallado la Guerra Civil española.

Dos días antes, el 16 de julio, el anarquista Armand Guerra (Valencia 1886-París 1939) había comenzado *Carne de fieras*, producida por el empresario Arturo Carballo, ignorando el cruel destino que les deparaba al tercer día del rodaje cuando, atónitos, escucharon la noticia de la sublevación militar. Como buen anarquista, Guerra (Pseudónimo de José María Estivalis, un valenciano que había trabajado en la U.F.A. alemana subtitulando films en español) quiso suspender el rodaje y alistarse para realizar documentales bélicos, pero el sindicato anarquista CNT le convenció de que continuara porque la nutrición de varias familias dependía de esta película, sobre todo cuando los jóvenes habían partido al frente.

Carne de fieras se rodó, pero jamás se terminó, quedando el negativo sin montar guardado en un almacén hasta que en 1991 la Filmoteca de Zaragoza lo recuperó y junto al Patronato Municipal de esta ciudad aragonesa decidieron restaurar el film, labor encomendada a Ferran Alberich.

Lo insólito de esta ignota obra de Armand Guerra es que se trata de un melodrama urbano, cuya atracción principal es la actriz francesa Marlène Grey, famosa por un número musical en el que danzaba desnuda en una jaula repleta de leones. Esta insólita *Venus Rubia*, como se la conocía, llegó a Madrid en el circo Price y posteriormente estuvo contratada en el teatro Maravillas de la capital. Marlène lució un minúsculo tanga y muy buena figura, aunque su nariz fuera demasiado prominente. Pero no importaba, su arte era lo que contaba, y además, Guerra la emparejó con Pablo Álvarez Rubio, el Renfield de *Drácula* (1930) de George Meldford, versión hispana de la novela de Bram Stoker rodada en Hollywood.

Según cuenta Ferrán Alberich en su libro, los leones pasaron mucho hambre y estuvieron a punto de devorar a Marlène. Es paradójico que en verano de 1939, cuando actuaba en Marsella, uno de los leones la atacó, muriendo a causa de las heridas.

Se conoce muy poco de la carrera cinematográfica de tan insólita artista que ya había actuado anteriormente en España. Arturo Carballo había realizado y producido anteriormente *Frivolinas* (1926), un largo documental donde filmó las bellezas que actuaban en sus números de variedades, entre ellas Marlène Grey, además de María Caballé, Rosita Rodrigo, Eva Stachino, Blanquita Pozas y otras figuras del mundo de las variedades. Otra rareza del desconocido cine español que un día a convendría revisar.

Durante la Guerra Civil, los cineastas fueron movilizados para que organizaran los servicios de propaganda de sus respectivos bandos. Imperio Argentina y Florián Rey se marcharon a Alemania para rodar sus películas “de pandereta” en los mismos Estudios de la U.F.A. siendo recibidos por el propio Adolf Hitler de quién se dice que estaba locamente enamorado de nuestra popular tonadillera. Por contra, Francisco Elías rodó algunos títulos de entretenimiento como *María de la O* (1936) y la zarzuela *Bohemios* (1937) para levantar la moral de la retaguardia, necesitada de este tipo de cine en aquellas circunstancias, pero en 1938 emigró forzosamente a México huyendo de la Dictadura y la Guerra. Otro pionero que perdimos desgraciadamente.

Curiosamente también se rodó en plena guerra una película de género fantástico con ligeros tintes eróticos, *Las cinco advertencias de Satanás* (1937) de Isidro Socas con Félix de Pomés, Pastora Peña y el cómico Roberto Font, entonces muy popular.

Basado en una obra de Enrique Jardiel Poncela, la película trata de un seductor que está a punto de cometer incesto al casarse con su propia hija, fruto de un amor pasajero del pasado.

Años después se rodaron dos remakes de esta célebre obra. Una en México en 1945, dirigida por Julián Soler, y

otra en España en 1969, realizada por José Luis Merino con Arturo Fernández, Cristina Galbó y Eduardo Fajardo como un espléndido Satanás.

Ignacio F. Iquino capeó el temporal como pudo. En 1940, producida por la FAI (Federación Anarquista Ibérica), dirige una comedia con los cómicos Mary Santpere, Paco Martínez Soria y Lepe titulada Paquete, el fotógrafo número uno. Esperaban tiempos mejores, tal vez inútilmente.

Un cine dirigido

Acabada la Guerra Civil con la victoria del Generalísimo, las tropas nacionales crearon una nueva sociedad al estilo de la Italia fascista con la cual tenían más de un punto de contacto.

Uno de las medidas en el campo cinematográfico, que es el que tratamos aquí, fue el de someter el rodaje de películas a una censura previa de guiones y posteriormente al de visionado de películas. La Junta de Clasificación y Censura era el instrumento mediante el cual el franquismo controlaba ideológicamente el contenido moral e intelectual de la producción cinematográfica española. De hecho, antes de la Cruzada de Liberación Nacional (como pomposamente se autocalificaban) ya existía este control moral de las películas. Tanto Ignacio F. Iquino en la II República como Joan Marí a Codina en la Monarquía habían sufrido sus consecuencias y los amantes del cine erótico, rodado por los hermanos Baños, habían dormido varias noches en las prisiones. No se podía ver camas, los amantes se convertían en hermanos, saltos de sonido sospechosos, las mujeres castísimas y los españoles éramos portadores de valores eternos. En fin, que la España del General Franco era de un carca que espanta.

Para postre, para incentivar al idioma español prohibieron la proyección de las películas en versión original, imponiendo el doblaje al castellano de todas las películas regalando a los americanos el arma más eficaz para impedir su primacía: el idioma.

Así veíamos a Gary Cooper, Clark Gable, Vivien Leigh, John Wayne, James Stewart, Greta Garbo, Marlène Dietrich y demás rutilantes estrellas de Hollywood hablando en castellano. Ante este atractivo comercial ¿quién se metía en un cine para ver una película de Alfredo Mayo sobre la ínculta Cruzada de Liberación?

En aquella época era loable el intento de crear una industria de cine en España, la productora CIFESA fue durante décadas la más popular de todas y uno de los intentos más serios de crear una industria cinematográfica en España..

Daniel Mangrané, ex diputado en Cortes, dirige un ejercicio arriesgado, Parsifal (1951), aunque asistido en la parte técnica por Carlos Serrano de Osma: Unos soldados en la Tercera Guerra Mundial encuentran los restos de un monasterio y allí un libro sagrado donde aparece la leyenda de Parsifal (Gustavo Rojo, cuyo torso desnudo sorprendió a los espectadores de los cincuenta).

Ya adulto, el legendario héroe, llega al territorio dominado por el cruel mago Klingsor quién utiliza a su hija Kundria (Ludmila Tcherina) para seducir a sus enemigos para matarlos. Lo más destacado de esta extraña película, tal vez excesiva en su barroquismo, es la excelente fotografía de Cecilio Paniagua y los espléndidos decorados de José Caballero, instalados en los ya legendarios Estudios Orphea. Su escaso éxito motivó que el siguiente título de Daniel Mangrané sea un sainete costumbrista con Paquita Rico, pero en clave fantástica: El duende de Jerez (1953) trata de una imagen del cuadro “Los borrachos” de Velázquez que se escapa de la pintura y vive una serie de aventuras de pandereta en la España más castiza y folclorista.

Los “felices” sesenta

El cine catalán durante el franquismo, muy diferente del realizado en Madrid, fue acusado por los portavoces oficiales de mercantilista y de ignorar los ideales de la Santa Cruzada, también recibió acusaciones por parte de la izquierda totalitaria de ser pequeño burgués y conformista, como si estuviera en manos de la producción catalana de la época el realizar películas revolucionarias a lo Eisenstein y hacer propaganda del sistema de la Unión Soviética que a la larga ha demostrado ser tan nefasto como el franquismo.

Pero las cosas iban a cambiar en los años sesenta.. En 1962 Manuel Fraga Iribarne fue nombrado ministro de Información y Turismo y José María Escudero (que ya había ocupado este cargo brevemente en 1951) se ocupa de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, iniciándose desde entonces la apertura del régimen..

Eran los años del seiscientos, la llegada de los turistas, de los primeros bikinis, de la modernización y del chalet en la playa. La sueca Elke Sommer fue la primera actriz en lucir un hermoso bikini en el cine español. Bahía de Palma (1962) del realizador Joan Bosch..

Tras la aparición en Madrid del llamado Nuevo Cine Español, movimiento propiciado por la Administración y la Ley Fraga, se creó en Cataluña su réplica, la llamada Escuela de Barcelona, término eufemístico utilizado por los nuevos cineastas catalanes con intención de comerse el mundo. Pero tanto la movida de los madriles como la barcelonesa terminaron en sendos fracasos tanto artísticos como comerciales.

Una gran sorpresa de TVE fue Historias de la frivolidad (1967) de Narciso Ibáñez Serrador. Una imaginativa historia de la censura en cuestiones eróticas a través de los años. Un telefilm humorístico y disparatado, verdaderamente afortunado, que fue programado a altas horas de la noche para no herir la sensibilidad del espectador (¿qué espectador?). Aquel grupo de puritanas compuesto por Irene Gutiérrez Caba, Rafaela Aparicio, Lola Gaos y Margot Cottens, era inolvidable en su lucha por una moral retrógrada y ridícula.

En los setenta se inició el auge del cine de género en España, asimismo apareció una productora que colocó sus productos en mercados de todo el mundo aunque aquí en España le negaran, como es ya costumbre, todos sus méritos.

La era Profilmes

Profilmes inició su producción con El último sábado (1965) dirigida por el empresario Pere Balañá calificada como un intento de cine social que no tuvo continuidad.

Ricardo Muñoz Suay y Josep Anton Pérez Giner fueron los artífices de esta compañía a que daré a mucho que hablar en el futuro.

El rodaje de El espanto que surge de la tumba (1972) en una finca de la que es propietario el propio Paul Naschy transcurrió rápidamente. Dirigida por Carlos Aured, ex ayudante de dirección del argentino León Klimovsky, tuvo como protagonista a la catalana Emma Cohen y a la argentina Cristina Suriani, una belleza rubia que inesperadamente desapareció de la profesión.

Como era habitual en la producción de Profilmes y del resto del cine “comercial” español de la época varios planos fueron rodados dos veces: una con actrices desnudas y otra vestidas. La versión nudista se distribuyó en el extranjero y la pacata en la castísima Península Ibérica. Es muy curioso, pero uno de los mayores males de este tipo de cine es que esas escenas eróticas no encajan en el conjunto de la película. La Hammer, la mítica productora británica especializada en el fantástico, introdujo el erotismo con bastante más gracia y naturalidad que en las obsesivas películas españolas de los setenta.

El espanto que surge de la tumba (rodada en el mismo decorado de El aullido del diablo) comienza con la ejecución de Alaric de Marnac (Paul Naschy) y de su amante (Helga Liné) acusados de brujería y satanismo. Estamos en la Edad Media, época en la que estos delitos son castigados con la muerte.

La acción se reprende después en el mundo moderno con un descendiente de Alaric de Marnac (otra vez Paul Naschy), argumento muy parecido al de Latidos de pánico (1980) dirigida por el propio Naschy, precisamente la película donde yo debuté como actor al lado de Julia Saly, José Vivó y Lola Gaos.

Amando de Ossorio rueda también en doble versión La noche de los brujos (1973), que resulta bastante divertida. Ambientada en plena selva africana, el argumento gira sobre los rituales mágicos de las tribus negras y sus sacrificios humanos. Masacrados por los policías de la selva, sus espíritus volverán a resucitar varias noches para realizar nuevos sacrificios de mujeres blancas a las que flagelarán primero y decapitarán después, convirtiéndolas finalmente en unas mujeres-pantera. Con un sucinto bikini de piel, tres imponentes rubias (Barbara Rey, María Kosti y Loretta Tovar) corretean con sus largas uñas y afilados colmillos por una selva africana ambientada en tierras catalanas. Ossorio tuvo en su día un apreciable éxito en los cines alemanes. Su cine es muy sencillo pero dotado de un gran sentido del humor, lo cual convierte sus películas en simpáticas.

José Ulloa, ex ayudante de dirección de Ignacio F. Iquino, tuvo la oportunidad de debutar en la realización con El refugio del miedo (1973) tal vez el proyecto más arriesgado y atípico de la productora Profilmes.

“Film-maldito” por excelencia, puede considerarse con toda justicia como el precursor de Bigas Luna, con el cual colaboraré a tiempo después. Toda la acción transcurre en un refugio atómico tras una hipotética guerra mundial. Cinco personas viven encerradas en un ambiente totalmente asfixiante que provocan no pocas tensiones. Por un lado el matrimonio compuesto por Craig Hill y Teresa Gimpera, por el otro la pareja Fernando Hilberc y Patty Shepard. Existe una quinta personaje, Pedro Mari Sánchez, quien desencadenará una serie de conflictos y tensiones en el refugio, ya que seducirá a la esposa de esta última pareja.

El refugio del miedo recrea un cine de ambiente, de atmósfera recargada y claustrofóbica que llega a provocar verdadera angustia en los espectadores. Tal vez sea ésta la verdadera razón por la cual el film de Ulloa no tuvo éxito comercial, aunque encandilara al futuro cineasta Bigas Luna de quién trataremos más adelante.

Exorcismo (1974) de Joan Bosch en el fondo no es más que un refrito de El exorcista (The exorcist, 1973) de William Friedkin con abundantes escenas de sexo que sólo se vieron allende los Pirineos.

Miguel Iglesias Bonns ya había rodado varias películas policíacas y de aventuras desde el final de la guerra, siempre dentro de unas posibilidades modestas pero agradables, cuando con Tarzan y el misterio de la selva (1973) se inició en el cine de selva, generalmente rodado a escasos kilómetros de Barcelona o en el Delta del Ebro destacando una gran capacidad de camuflaje aunque siempre le ha delatado su origen la diferente luminosidad del clima templado catalán del agreste calor africano.

La diosa salvaje (1974) también de Bonns es la versión femenina del célebre personaje Tarzán, creado por Edgar Rice Burroughs, protagonizada por Eva Miller, reina del circo.

El mariscal del Infierno (1974) de León Klimovsky, es una cinta terrorífica basada en la vida del cruel Gilles de Rais que obtuvo escaso, pero que mostraba la lascivia de tan siniestro personaje.

Ossorio rodó en Alemania y Madrid Las garras de Lorelei (1973), basado en antiguas leyendas germánicas. Lorelei (Helga Line) es una bella sirena del Rhin quién necesita alimentarse con corazones jóvenes para vivir a lo largo de los siglos.

En 1975, el realizador gallego rodó su último film de templarios, La noche de las gaviotas, con Susana Estrada, Sandra Mozarowski, Julia Saly y María Kostí. Los legendarios caballeros templarios regresan del pasado convertidos en momias, tras haber sido masacrados en la Edad Media por practicar la brujería y el satanismo. Los aldeanos deben sacrificar doncellas para evitar su cruel ira, pero alguien no está de acuerdo y tras destruir la piedra donde los templarios sacrifican a sus víctimas, éstos desaparecen en la nada tras convertirse en cenizas.

La maldición de la bestia (1975) estaba ambientada en el Himalaya, pero rodado en el Pirineo catalán gracias a la labor de camuflaje del realizador Miguel Iglesias Bonns añadiendo hordas de mongoles y una lucha del licántropo contra el yeti.

Grace Mills, Silvia Solar, Víctor Israel y Gil Vidal completaban el reparto de esta película de fantasía y aventuras exóticas. Destacan secuencias insólitas como un *mennage à trois* de Waldemar con dos mujeres loba que le convierten en licántropo.

Profilmes siguió adelante. Kilma, reina de las Amazonas (1975) es una divertida cinta de aventuras de Miguel Iglesias Bonns de nuevo con Eva Miller de protagonista, ya tratada en otro apartado.

Historias tenemos muchas, leyendas como quién más. ⁽²¹⁾ Pero tal vez sea necesario saber comprender perfectamente la importancia del mundo de la ilusión y de los sueños que es en definitiva la base del género fantástico. Pero, por desgracia, en la Era Profilmes se siguió el camino del mimetismo que tanto nos ha perjudicado al convertir nuestro cine en un sucedáneo del anglosajón.

Tras la muerte del dictador, el día 20 de noviembre de 1975, la sensualidad se hace más evidente en los futuros títulos de la compañía y del cine español en general.

Desnuda inquietud (1976) también de Miguel Iglesias Bonns, es ya un acercamiento más descarado al erotismo. Nadiuska muestra generosamente su anatomía, aunque su talento de actriz sea algo más que improbable. Aquí la actriz rusa es una reencarnación de una princesa india, hija del rey azteca Moctezuma, que hereda una maldición del pasado.

La isla de las mujeres ardientes (1977) es el nuevo golpe de Miguel Iglesias Bonns al exotismo de una isla caribeña donde viven tres Amazonas semidesnudas y muy bellas.

Entonces a Profilmes le entró la vena del cinema de *qualité* y trajeron a un decadente Joseph Losey para que rodara en Barcelona Las rutas del Sur (1978) con Yves Montand, guión de Jorge Semprún (quién tiene la virtud de destruir todo lo que toca) y un argumento muy transcendental del día en que murió Franco. El fracaso de este film arruinó a la productora que desapareció del mapa para mayor alegría de la crítica barcelonesa que tanto lamentó su existencia. Pero para los profesionales del cine, la desaparición de Profilmes fue una desgracia, otra oportunidad que perdimos para la creación de una industria cinematográfica en Barcelona.

La saga Elorrieta

José María Elorrieta era un director especializado en el llamado cine popular, realizado con muy escasos medios pero con más ilusión que acierto. Es por ello que, pese a sus deficiencias, nos sean simpáticas sus películas.

Al liberalizarse la censura franquista, Elorrieta, fue añadiendo dosis de erotismo a su variopinta carrera como, por ejemplo, La esclava del paraíso (1967) una fantasía oriental protagonizada por Jeff Cooper, Raf Vallone y la chica Bond Luciana Paluzzi. Los amantes del diablo (1971), con Espartaco Santoni y Teresa Gimpera, es una visión del mundo de la brujería inscrita en la oleada de cine de terror español caracterizado por su violencia y una fuerte dosis de sexo para la exportación.

Lo mismo podríamos decir de sus siguientes títulos, siempre con la mezcla terror, erotismo y violencia sadomasoquista propio de la ya mencionada ola: El espectro del terror (1972) con Aramis Ney, María Perschy y Sancho Gracia iba de psicópata misógino que mataba mujeres tras hacerles fotos y después deshacía a sus cuerpos con ácidos.

En Necrophagus (1972) de Michael Scaife (Miguel Madrid), con Bill Curran y Víctor Israel, film de terror en la misma línea, debutó como actriz Beatriz Elorrieta, hija del realizador, aunque su carrera posterior no fue tan larga como era de desear.

No tardaron en unirse padre e hija en un nuevo horror movie, La llamada del vampiro (1973) con Diana Sorel y Loretta Tovar. Se trata, como su título indica, de la clásica cinta de vampiros con sus toques eróticos y las bellezas

de la época.

Ya fuera del redil paterno, Beatriz continuó en el género fantástico pero esta vez a las órdenes de Paul Naschy en *El retorno del hombre lobo* (1980) donde volvió a enfundarse los colmillos vampíricos y *Mi amigo el vagabundo* (1984) haciendo de malvada delincuente.

Se la quiso lanzar como protagonista en *Juana la Loca...de vez en cuando* (1983), versión paródica y anacrónica de *Locura de amor* (1948) de Juan de Orduña, dirigida por José Ramón Larraz y producción de José Frade. Beatriz Elorrieta asume el papel de Juana la Loca, en tono desmadrado, apoyada en un humor grosero y absurdo. El fracaso del film comprometió seriamente su carrera sobretodo porque en aquella época el cine comercial español estaba haciendo aguas tras la victoria socialista en 1982.

Mucho mejor era *La noche de la ira* (1985) dirigida por su hermano Javier Elorrieta, con Patxi Andión, que aunque no funcionara demasiado bien en taquilla al menos era un producto digno. Se trata de un film violento, al estilo Sam Peckinpah. Lo mejor era, para mí, la presencia de Beatriz Elorrieta, sobretodo cuando muestra generosamente su belleza en una secuencia en que cabalgó a Patxi Andión.

Como las multinacionales por un lado y las leyes del Ministerio de Cultura subvencionando sólo películas comprometidas, por decirlo de algún modo, asfixiaban a nuestra cinematografía, Javier y Beatriz Elorrieta junto a una serie de profesionales marginados firmaron hacia 1988 un manifiesto reclamando mayor equidad en las subvenciones estatales y una ley que favorezca la supervivencia del cine español. La respuesta de Antonio Giménez Rico, ex presidente de la Academia de Cine y simpatizante de la Ley Miró, fue tajante: “¿Café para todos? ; nunca!”.⁽²²⁾

Con *Sangre y arena* (1989), su siguiente film, Javier Elorrieta dio el papel protagonista a la entonces desconocida Sharon Stone, que no desperdició la ocasión para rodar un par de cabalgadas sobre el torero protagonista.

Los gusanos no llevan bufanda (1992), es un alocado film de persecución con protagonista americano (Clayton Rohner), quien será perseguido desnudo a lo largo del metraje con una maleta esposada en la muñeca. En su huida se travestirá de monja, asistirá a strip-teases masculinos y vivirá extrañas aventuras. Aparición especial de los veteranos Anthony Perkins y Roddy McDowall junto a rostros españoles.

La saga Elorrieta pertenece a esa clase de cineastas artesanales que desean, antetodo, narrar una historia. A pesar de que sus películas no sean completamente redondas, al menos ha habido voluntad e ilusión en contar argumentos, divertir al espectador medio y dar vida a un cine cada vez más mortecino como es el español.

España, plató internacional

Dada la gran variedad de paisajes de la geografía española, así como de su inmejorable clima, la Península Ibérica era terreno abonado para el rodaje de innumerables películas extranjeras, un auténtico plató internacional que, por desgracia, tampoco se supo aprovechar del todo.

Pandora y el holandés errante (*Pandora and the Flying Dutchman*, 1950) de Albert Lewis es una romántica historia que comienza en una playa de Tossa de Mar (Gerona) donde encuentran los cadáveres de dos enamorados ahogados. James Mason y Ava Gardner eran los protagonistas de esta desafortunada película donde aparecí a también nuestro actor torero Mario Cabré.

Pandora (Ava Gardner) es una bellísima mujer que atrae con locura a los hombres, quienes llegan a suicidarse por ella. Stephen (Nigel Patrick), un corredor de automóviles se estrella contra unas rocas para demostrarle su amor, y Juan (Mario Cabré), un torero español, torea a la luz de la luna en su honor. Finalmente encuentra a Hendrick (James Mason), un pintor que no es más que el Holandés Errante quien sufre una maldición por haber asesinado a su esposa que le obliga a vagar durante siglos por el mar. Sólo puede tener contactos con los humanos esporádicamente cada siete años y su único modo de liberarse de su destino es encontrar una mujer que muera por él. Pandora decide pues liberarle de la maldición, adentrándose en el mar en una noche de tempestad ahogándose ambos, quedando sus manos entrelazadas tan fuertemente que los pescadores que encuentran sus cadáveres no pueden separarles.

Muchachas de Bagdad (*Babes in Bagdad*, 1952) del artesano Edgar G. Ulmer es una fantasía oriental rodada en Barcelona. John Boles, Paulette Godard, Gypsy Rose Lee, Carmen Sevilla y Christopher Lee completan tan curioso reparto internacional. Gypsy Rose Lee, por si el lector no lo sabe, fue la inventora del strip-tease tal como se entiende en nuestro siglo y naturalmente armaba una revolución en los escenarios que pisaba. Este film destaca además por una secuencia de baño colectivo que a más de uno hizo la boca agua.

En 1970, el actor catalán George Martin, intérprete de diversos films internacionales, se atrevió a debutar en la realización con *Escalofrío o diabólico*, donde destaca la siempre impagable Patty Shepard en una secuencia de bondage.

El internacional José Ramón Larraz quien marchó a Inglaterra a los veinte años para trabajar como dibujante y

fotógrafo, iniciándose en este país en el cine de terror británico. Whirlpool (1969), Scream and die (1973), Síntomas (Symptoms, 1974) y Las hijas de Drácula (Vampires, 1974) donde proliferan más las secuencias eróticas que las fantásticas. Ya en España rueda El fin de la inocencia (1976); El mirón (1977); Luto riguroso (1977); Juventud, divino tesoro (1977), con un mènage á trois; Jugar con fuego (1978); La visita del vicio (1978); La ocasión (1978), todos ellas del género de destape, repleto de desnudos y escenas eróticas entonces en boga. Posteriormente, ya para José Frade, Polvos mágicos (1980) con Alfredo Landa y Elisa Montes, parodia del cine terrorífico con un humor chabacano y tercermundista. Pero como este bodrio dio buenos dividendos en taquilla rueda después La momia nacional (1981), aún más infame con un hombre-lobo jocoso (Quique Camoiras) y una momia femenina (Azucena Hernández). Apología del mal gusto y la sal gruesa que no tiene por donde cogerse. Larraz atacó de nuevo con Los ritos sexuales del diablo (1982), un film clasificado "S" (el fallecido crítico Alfonso Sánchez solía decir que esta "S" significaba "Sálvese quién pueda" por la mala calidad de la casi totalidad de estas películas) muy alejada de sus inicios en la Gran Bretaña. No podemos comprender como un cineasta que ha tenido la oportunidad de aprender el oficio en tan buena escuela haya podido ofrecernos subproductos de tan baja estofa. En aquel mismo año, en los Estudios Balcázar, rodó Estigma (1982) con la también bella Alexandra Bastedo y Emilio Gutiérrez Caba, de signo parapsicológico y, posteriormente, antes de eclipsarse, una serie de películas de terror con reparto internacional.

El destape

En 1973 se produjo un extraño acontecimiento. Tal vez la más insólita peregrinación que conoció la ciudad de Santiago de Compostela. En un cine de esta añeja villa gallega, la distribuidora, por error, envió la versión extranjera de una película española, Las melancólicas (1973) de Rafael Moreno Alba. Este hecho se convirtió en un verdadero acontecimiento en toda Galicia y resto de España ya que la noticia corrió como la pólvora. En las poblaciones vecinas se contrataron autocares para viajar a Santiago y asistir a la proyección de tan descocadas imágenes. La noticia fue un bombazo en la prensa provocando la indignación de las mentes más retrógradas. Era un síntoma de que en el pueblo español había un deseo subconsciente de que las cosas tenían que cambiar pronto.

Las melancólicas (cuyo título de exportación era Exorcism's daughter) es una especie de cocktail de La residencia y de Los diablos (The devils, 1971) de Ken Russell, incluyendo además un insólito número musical en su argumento. Analía Gadé, Francisco Rabal, Espartaco Santoni, Marí a Vico y Víctor Israel era el popular reparto de este film ambientado en un asilo psiquiátrico del siglo XIX. Un asilo femenino en el cual las enfermas llevan una vida durísima a causa la severidad de las religiosas dirigidas por una alcohólica. Se suceden escenas de brutalidad, de orgías y de torturas. Película de fuerte contenido erótico al que el escándalo ayudó al indudable éxito comercial.

Aunque mucha gente lo ignora, Teresa Ramírez enseñó sus pechos en la adaptación de La Celestina (1968) de César Ardavín, antes de que en 1973, Perla Cristal mostrara su bello busto en El chulo del subvalorado Pedro Lazaga. Amparo Muñoz e Ivonne Sentís, que no querían ser menos, enseñaron por vez primera los suyos en Clara es el precio (1974) de Vicente Aranda, aunque por razones de distribución, se les adelantó Tocata y fuga de Lolita (1974) de Antonio Drove, donde la mencionada Amparo Muñoz también mostró levemente sus senos provocando un inusitado éxito de público. Éxito que no repitieron los siguientes títulos de Drove, Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe (1974) y Nosotros que fuimos tan felices (1976).

Amparo Muñoz podía haber dado mucho de sí en la etapa de la transición, tenía un aspecto físico inmejorable, había sido Miss Universo y además no era mala actriz. Destacó brillantemente en dos films de Eloy de la Iglesia: La otra alcoba (1976) y La mujer del ministro (1981). En la primera destacaba una escena de ducha compartida con Patxi Andión, en la segunda era la esposa de un ministro de UCD (Simón Andreu) enamorada de un empleado de su marido. Destacaba la secuencia en la sauna. En Mírame con ojos pornográficos (1981) de Luis Marí a Delgado, coproducción con Méjico, Andrés García a tenía rayos X en los ojos y veía desnuda a la gente, entre ella a nuestra Amparo. Este director había rodado anteriormente Diferente (1961), con un ballet de Alfredo Alaria, que trataba el tema de la homosexualidad pero que los censores españoles dejaron pasar tal vez porque no comprendieron su significado.

Eloy de la Iglesia fue un cineasta provocador, incisivo. En Algo amargo en la boca (1967), Juan Diego sedució a una serie de mujeres que vivían juntas, pero finalmente éstas se vengaban de él dándole muerte; En El techo de cristal (1970) con Carmen Sevilla y la impagable Patty Shepard, destruyó la imagen puritana de la célebre folclórica, convirtiéndola en un ser perverso que asesinaba a su marido y tras trocearlo lo iba enterrando en el jardín; en Nadie oyó gritar (1972) juntó a Carmen Sevilla con Vicente Parra, una mujer es testigo de un crimen pero en vez de denunciarle se convierte en amante del criminal; en Juegos de amor prohibido (1975), la trama giraba sobre un extraño tríptico, John Moulder Brown, la malograda Inma de Santis y Javier Escrivá, con secuencias de sadismo y menage à trois. Después, este realizador de Zarauz, cayó en pamphletos políticos, sociales que son tratados en otros

lugares, pero en ellos había perdido ya la virulencia de sus inicios.

Otros productos de la época son *La espuela* (1976) del cubano Roberto Fandiño, las correrías de un señorito andaluz.

Ana Belén, naturalmente, no quiso ser menos. En *El amor del capitán Brando* (1974) de Jaime de Armiñán se apuntó a la nueva moda y nos enseñó sus senos. Aurora Bautista, una de las históricas del cine español también se destapó en *Los pasajeros* (1975), un bodrio firmado José Antonio Barrero.

En 1975, el barcelonés Jorge Grau rodó *La trastienda* donde Marí a José Cantudo enseñaba el primer pubis femenino del cine ibérico. Con *Coto de caza* (1983), una abogada que defiende a unos delincuentes, basándose en que son un producto de una sociedad hostil, acaba siendo violada por ellos y vengándose a tiros de sus agresores. Film duro y desagradable, la escena de la violación de Assumpta Serna es una de las más crudas que recuerdo, confirmando el buen oficio de Jordi Grau. Excelente trabajo de la actriz protagonista, una de nuestras mejores actrices del cine actual.

Las adolescentes (1975) y *La menor* (1976) fueron sendas aportaciones de Pedro Masó, productor de una serie de comedias en los sesenta que llenaban las salas a tope. Ya pasado de moda, realiza *La Coquito* (1977) basado en la biografía de una cantante sudamericana de muy buen ver.

José Luis Borau obtuvo un gran éxito con *Furtivos* (1975), con Ovidi Montllor en la memorable secuencia del bosque, obteniendo la *Concha de Oro* del Festival de San Sebastián y un sonado éxito comercial que no repitió después con *Río Abajo* (1984), rodada en los Estados Unidos, con Victoria Abril en el papel de una prostituta chicana.

Alfredo Landa con *El puente* (1976) de Juan Antonio Bardem, dio un vuelco a su vulgar carrera, en el papel de un obrero que viaja a la playa durante un puente, pero sus vicisitudes le harán concienciarse de la necesidad de preocuparse por los problemas del país. En *Libertad provisional* (1976), Roberto Bodegas mostró las desdichas de dos seres marginados, Patxi Andión y Concha Velasco, fueron aquí los destapistas de turno. *Call-girl* (*Vida privada de una señorita bien*, 1976) de Eugenio Martí n fue un honesto trabajo artesanal realizado con corrección.

En *Vota a Gundisalvo* (1977) de Pedro Lazaga, basado en un personaje de Mingote Gundisalvo (Antonio Ferrándiz), un inepto que desea convertirse en político, contiene algunos desnudos de Ivonne Sentís y un strip-tease de la entonces afamada Yolanda Ríos; *Carne apaleada* (1977) de Javier Aguirre, con Esperanza Roy, fue la primera película española que recibió la clasificación "S". Se trata de un melodrama carcelario, con sus dosis de lesbianismo. Bárbara Rey, Elisa Montes, Sandra Alberti y Virginia Mataix completaban tan atractivo reparto.

El erotismo entró, por fin, en la ya pesada guerra civil española, *Tengamos la guerra en paz* (1977) de Eugenio Martí n. Francisco Cecilio se vio dividido entre dos jovencitas, una hija de un nacional y otra hija de un republicano, teniendo un conflicto político sexual muy serio.

Susana quiere perder eso (1977) de Carlos Aured, con la interesante Patricia Adriani, trataba del tema de la pérdida de virginidad. Tema caro a Aured, en otros de sus films, *De niña a mujer* (1982), tres colegialas (Elisa Ripoll, Lola Forcada y Begoña Martínez) hacen lo indecible para perder el virgo, unas lo consiguen y otras no.

Luis Alcoriza, guionista de Luis Buñuel (*Él, El ángel exterminador*), se independizó de su maestro para convertirse en director. Su carrera es ajena al género, pero regresa a España para rodar *Tac tac* (1981) con Amparo Soler Leal, Angel Alcázar, Beatriz Elorrieta, Fiorella Faltoyano, una tremebunda historia de violación y castración mostradas ambas con todo lujo de detalles. Una atmósfera malsana, morbosa, que empero no tuvo ningún éxito comercial.

Tras torturarnos cruelmente con sus críticas negativas en *Dirigido por...* y otros medios desinformativos, Doménech Font y Octavi Martí se sacaron de la manga un film colectivo, *Objetivo sexo* (1980), junto al realizador Jordi Cadena y otros, que cumplió claramente todos sus objetivos, valga la redundancia: demostrarnos que tanto Font como Martí son tan pésimos realizadores como críticos.

Tras este fracaso colectivo, Doménech Font pasó a TVE y Octavi Martí volvió a la crítica destructiva que era lo suyo. Finalmente, reincidió con *Verónica I* (*Una mujer en mi jardín*, 1989), codirigida con el cineasta underground Antoni Padrós, con Karina del Villeneuve en un doble papel y el tema de la fascinación por los mitos de Hollywood de fondo. Naturalmente este engendro no se estrenó pasando sus autores a engrosar la larga lista de genios incomprendidos de este santo país.

El veterano Ignacio F. Iquino, durante los años del franquismo, había intentado con desigual fortuna crear las bases de una industria cinematográfica catalana sin que, en la actualidad, nadie quiera reconocer sus innegables méritos.

Otra cosa es reconocer que su filmografía sea gloriosa, que no lo es, pese a tener títulos interesantes, pero hay que reconocer sin duda que intentó dar continuidad al cine español en épocas aciagas, dio continuidad laboral a muchos técnicos y artistas, y asimismo brindó oportunidades a figuras importantes que tercamente han olvidado que fueron formados en los Estudios Iquino, una escuela importante que, como en el caso de Cifesa o Profilmes, fue completamente desaprovechada.

Ya en su madurez, Iquino, aprovechando la paulatina apertura política fue aportando obritas de claro contenido erótico, como por ejemplo Aborto criminal (1973) sobre el tema del aborto, Chicas de alquiler (1974), Las marginadas (1974), La zorrilla en bikini (1975), Fraude matrimonial (1976) y La máscara (1976), todas ellas de indudable comercialidad pero escaso valor artístico.

Antonio Liza, su jefe de producción, me comentó en una ocasión al respecto: “Iquino empezó haciendo buen cine, pero el público le dio la espalda... Como hay que comer, un día se preguntó ¿el público quiere basura? pues ¡toma basura! y, por eso, comenzó a rodar películas comerciales, que son las que quiere el público”. Podemos estar o no de acuerdo con tan realista planteamiento, pero resulta lamentable el escaso apoyo otorgado a una auténtica industria cinematográfica nacional.

Los violadores del amanecer (1977) fue su primer film calificado “S”, que definió a en la primera época de la democracia al cine de contenido erótico. Su título ya lo indicaba todo, unos delincuentes de poca monta se dedican a violar jovencitas.

La lista se fue sucediendo vertiginosamente, Emmanuelle y Carol (1978), Las que empiezan a los 15 años (1978), La basura está en el ático (1978), ¿Podrías con 5 chicas a la vez? (1979), Un millón por tu historia (1979), La caliente niña Julieta (1980), Jóvenes amiguitas buscan placer (1981), Inclinación sexual al desnudo (1981), Los sueños húmedos de Patrizia (1981), Esas chicas tan pu... (1982), Secta siniestra (1982), Hombres que rugen (1983) hasta Yo amo la danza (1984), todas ellas de calidad decreciente.

Títulos protagonizados por actrices como Vicky Palma, Andrea Albani (Eulalia Espinet), Diana Conca, Carla Dey (Carmen García a Serret), la impagable Raquel Evans, Emma Quer y otras que se quemaron prácticamente con esa clase de películas, porque la hipocresía de nuestra industria no tiene límites y, tras encasillarlas en estas pseudopelículas durante unos años, las marginó cuando ese tipo de cine ya no se estilaba.

Diana Conca fue protagonista de Sexo sangriento (1981) de Manuel Esteban con Ovidi Montllor y Mirta Miller. Una parapsicóloga viaja con dos amigas sufriendo una avería en su coche. Delante de ellas encuentran a una mujer, una famosa pintora, que trata de ayudarlas llevándolas a su casa donde vive con un joven mudo.

Miguel Iglesias Bonns, que parecía ya olvidado, regresa con El lío de papá (1985) con Eva Cobo de protagonista. Diana (Eva Cobo) es una joven y bella inglesa que sufre un accidente de ferrocarril, entrando en coma en un hospital de Londres. Allí sufre una transformación de personalidad, ya que el espíritu de Rosa, muerta en Cataluña veinte años antes, se apodera de su juvenil cuerpo. Miguel Iglesias Bonns, nuestro último cineasta clásico, rueda después Barcelona connection (1988), basado en un guión de Andreu Martí con Sergi Mateu, Fernando Guillén, Marina Oroz y Maribel Verdú. Nuestro viejo amigo Iglesias intenta recuperar aquel cine negro que los realizadores catalanes recrearon en los años cuarenta y cincuenta, tradición que ha llegado hasta nuestros días. Finalmente rodó algunos capítulos de la serie Oro fino (1990) para Enrique Viciano con Pepe Martí, Laura Conti, Paca Gabaldón y Gil Vidal.

Tras el intento fallido de rodar Honor de ninja (1986), Germán Monzó debutó en El poder de la venganza (1988) con Mercè Fillola, Susana Monzó, y el propio Germán Monzó como actor y director. Unos gamberros entran en una casa, violan y asesinan a la señora y a su criada. La joven hija, testigo del estrupro, quedará traumatizada y vengará a su madre muerta.

En 1989, dirige Magic London para su distribución en video, esta vez junto a los ninjas y la música rock, aparece la brujería y la magia negra. En el reparto Víctor Israel, Mercè Fillola, Oscar Morales, Kenji Ayashi y Salvador Sainz (intérprete del abortado Honor de ninja). Las secuencias de sadomasoquismo, misas negras, no consiguieron empujar su estreno y, junto al título anteriormente citado, aún siguen inéditos como aquel film del aragonés afincado en Barcelona Juan Carlos Olaria, El hombre perseguido por un OVNI (1975) del que nada más se supo.

El cine español, de hecho, no fue tan pacato como se cree ya que muchas películas españolas en su versión extranjera tenían secuencias con desnudo y sexo, nunca vistas en las versiones nacionales. A veces estas secuencias eran rodadas por equipos extranjeros y añadidas por el distribuidor sin que los productores españoles tuvieran conocimiento. Julio Coll, por ejemplo, rodó Un vaso de whisky (1958). Años después, en un viaje al extranjero quiso ver un film erótico y ante su sorpresa se encontró que proyectaban su película repleta de añadidos apócrifos.

Fernando Méndez Leite debutó en el largometraje con El hombre de moda (1980) con Xavier Elorriaga, Marilina Ross, Maite Blasco, Isabel Mestre, Alicia Sánchez y Carmen Maura. La trama giraba alrededor de un recién divorciado y de las mujeres que revolotean a su alrededor. A pesar de ser un film más que estimable no reincidió en la dirección. Posteriormente fue director del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, en sustitución de Pilar Miró, siguiendo sus mismas directrices y sus mismos errores hasta la llegada de Jorge Semprún al Ministerio de Cultura cuya gestión fue absolutamente nefasta para el cine español.

Muchos españoles de mi generación, cuando éramos niños, nos enamoramos de una niña de cabellos rubios que había irrumpido con inusitada fuerza en el cine nacional. Me refiero claro a Marisol, protagonista de diversos títulos musicales que nos encandilaron en su día, pero que ¡ay! al crecer nos parecieron completamente monstruosos.

Marisol también creció, como nosotros, y también se hizo adulta. Al reparar en el tremendo error de su almbarada carrera, decidió lanzarse y dar un golpe de timón al ponerse a las órdenes de Juan Antonio Bardem, con guión de Santiago Moncada, y rodó *La corrupción* de Chris Miller (1972) compitiendo con la impagable Jean Seberg, su madre en el film, rodando ambas escenas tórridas con un supuesto fugitivo de la justicia al que finalmente daban muerte a cuchillazos. Desgraciadamente el film no fue bien recibido, la crítica lo destrozó furiosamente, aunque fue mejor aceptado en el extranjero.

La secuencia de apertura era muy interesante, apareció a ¡un Charlot asesino! pero desgraciadamente Bardem luchó contra un guión excesivamente truculento y, tal vez, los españoles fuimos demasiado conservadores al rechazar a esta Marisol que luchaba para ser tan adulta como nosotros.

Pero la actriz de cabellos rubios no se dio por vencida, obtuvo varias oportunidades más. La chica del Molino Rojo (1973) de Eugenio Martín y después *El poder del deseo* (1975) de Juan Antonio Bardem, donde por vez primera los españoles la vimos desnuda, aunque en el extranjero ya se había exhibido naturalmente en las secuencias para la importación de *La corrupción* de Chris Miller. La prensa volvió a reventarla de nuevo, la crítica de *Dirigido por...* y *Triunfo* fue incluso cruel. Marisol insistió con *Los días del pasado* (1976) de Mario Camus, pero tras la mala acogida terminó por desistir amargada porque el público español no la dejaba convertirse en mujer mientras sus anteriores films, aquellos donde fue una niña almbarada de mirada vivaz, volvían a triunfar en las pantallas de televisión.

Con la retirada de Marisol de las pantallas, el cine español perdió la oportunidad de tener una gran estrella a nivel internacional, pero el público no la supo comprender, tal vez condicionado por las circunstancias históricas, y Marisol perdió, aunque en realidad esta amarga derrota es la de todos quienes amamos el cine en tan ingrato país.

Igual revés recibió su rival Rocío Dúrcal en *Me siento extraña* (1977) de Enrique Martí Maqueda, rodando secuencias de lesbianismo explícito con Bárbara Rey. Este fracaso hundió completamente su carrera, porque en España se practica una crítica feroz y destructiva. Nos gusta hundir a los famosos, echarles de su pedestal, ya que nos causa mucha tristeza los éxitos de los demás.

El “Cambiazó”

En 1976 se estrenó *La petición* la primera película de Pilar Miró, procedente de televisión, cuya gestión al frente del Instituto de Cinematografía iba a ser controvertida.

Es famosa su *Ley Miró* de Cine. Cuando los socialistas accedieron al poder en 1982, (dato histórico conocido como *El Cambio*) el nuevo titular del Ministerio de Cultura encargó a la realizadora la difícil y complicada labor de intentar solventar los problemas del cine español. Sin embargo, como ha ocurrido en la política económica general (con un balance de tres millones quinientos mil parados en noviembre de 1993, fecha de la redacción de estas líneas), los nuevos gobernantes no tardaron en demostrar su inoperancia y su torpeza en la gestión.

Hablábamos de Pilar Miró, la realizadora de *Beltenebros* (1991), un film noir con Terence Stamp y Patsy Kensit, sobre un guión de Mario Camus, Juan Antonio Porto y la propia Pilar Miró, adaptando una novela de Antonio Muñoz Molina, destacando el strip-tease de Patsy Kensit imitando a Rita Hayworth mientras cantaba su célebre canción *Put the Blame on Mame* de Gilda (Gilda, 1946).

Para mí la polémica *Ley* no es más que la sustitución de la censura ideológica del franquismo por la censura económica de los socialistas, censura que esconde hipócritamente prejuicios ideológicos.

Si para las cineastas socialistas afines a la bodeguilla, llegó la hora del maná y las vacas gordas, para el resto de la profesión la *Ley Miró* fue una auténtica catástrofe.

En Barcelona, tras la llegada del Estatut d'Autonomia, se refundó *Els Serveis de Cinematografia* de la Generalitat, regentada por ex críticos barceloneses del grupo COCICA quienes inmediatamente se apropiaron de los festivales cinematográficos de Sitges y Barcelona con resultados funestos.

Ambas administraciones iniciaron la política de subvención anticipada, entregada a gentes afines y financiando una serie de películas que sólo tienen éxito en los vídeos domésticos de sus realizadores.

Rodar cine de género está mal visto y en consecuencia está prohibido, es decir, se deniega la subvención que a fin de cuentas es lo mismo. Por eso, la década de los ochenta ha supuesto el auge de las películas americanas en nuestras pantallas y la lenta agonía de un cine español cada día más desorientado.

Este condicionamiento económico obliga a que nuestro cine recurra a la subvención anticipada, lo cual pone en manos del Estado el control absoluto de la producción cinematográfica: “Se ha hecho cine de espaldas al espectador. Cuando una Comisión era republicana, por ejemplo, todas las películas que se hacían eran de la guerra civil, es

decir que las producciones se volvían según el color de la comisión del momento” declaraba Antoni Llorens, productor y distribuidor, en una mesa redonda de la revista *Entreacte* N° 18. ⁽²³⁾

”El problema es que la gente no va al cine. -prosigue Llorens en sus declaraciones- En primer lugar por culpa nuestra, de los profesionales, donde hay una serie de intereses creados. La falta de cultura, la información de la prensa y la política del país” (...) ”A los políticos no les interesa absolutamente el cine. Tienen a la televisión para hacer propaganda de sus productos políticos y nada más. Y como en este país no les interesa la cinematografía tenemos este problema, porque dicen que los del cine somos unos gangsters”

En un acto celebrado en la Filmoteca Nacional de España en Madrid dedicado a recordar a CIFESA, conocida como “La antorcha de los éxitos” en su mejor época, el propio Rafael Gil me comentó amargamente: ”Ya no existe cine español, todo pertenece a los americanos y a los americanos no les interesa que nuestra cine funcione porque les haríamos la competencia”.

Falta gremialismo, falta industria, falta profesionalidad también y sobretodo formación. Ante nuestra debilidad, el cine americano arrasa nuestras pantallas y nosotros somos desplazados de las mismas en función de unos intereses (políticos) que no son los nuestros.

El imperio del bodrio

Tras la desaparición de la censura ideológica franquista (la censura económica nunca ha desaparecido) algunos cineastas, indignos de llamarse con tal nombre, inundaron el mercado cinematográfico con una serie de subproductos de muy baja estofa cuya relación paso a enumerar sin pretensiones exhaustivas, a título de curiosidad, y para darle una idea al amable lector de cual era su contenido.

Empecemos por un extraño engendro, *Cuentos eróticos* (1979), codirigido por la flor y nata de tan pintoresco país: Enrique Brasó, Fernando Colomo, Emma Cohen, Jaime Chávarri, Jesús García Dueñas, Juan Tébar, Josefina Molina, Alfonso Ungüi y Augusto M. Torres, con apariciones de Ana Belén, Emma Cohen y Enriqueta Carballeira, entre otros actores de nuestro glorioso cine nacional.

Eroticón (1974) de Alfonso Balcázar; *Obsesión* (1974) de Francisco Lara Polop; *Perversión* (1974) de Francisco Lara Polop; *Deseo* (1975) de Alfonso Balcázar; *El vicio y la virtud* (1975) de Francisco Lara Polop; *Las protegidas* (1975) de Francisco Lara Polop; *El último tango en Madrid* (1975) de José Luis Madrid; *Las desarraigadas* (1975) de Francisco Lara Polop; *El precio del aborto* (1975) de Juan Xiol Marchal; *Virilidad a la española* (1975) de Francisco Lara Polop; *Secretos de alcoba* (1976) de Francisco Lara Polop; *Las primeras experiencias* (1976) de Alfonso Balcázar; *Strip-tease a la inglesa* (1975) de José Luis Madrid; *Sexo, amor y fantasía* (1976) de Juan Xiol Marchal; *Lucecita* (1976) de José Luis Madrid, con Beatriz Rossat, basado en un folletón radiofónico; *Vivir a mil* (1977) de José Antonio Campos, padre de Juan Carlos Sandoval que en 1991 intentó rodar un remake titulado *Ricochet* un auténtico desastre que no llegó a terminar; *Abortar en Londres* (1977) de Gil Carretero; *Una loca extravagancia sexy* (1977) de Enrique Guevara; *Climax* (1977) de Francisco Lara Polop; *Jill* (1977) de Enrique Guevara; *Los alegres placeres del sexo* (1978) de Gil Carretero; *Madrid al desnudo* (1978) de Paul Naschy; *No es pecado* (1978) de Enrique Guevara; *El sexo ataca* (1978), insólito planfeto de Manuel Summers, con Luis Sánchez Polack “Tip” y José Luis Coll; *Las eróticas vacaciones de Stela* (1978) de Zacarías Urbíola; *Consultorio sexológico* (1978) de José Villalba; *Vacaciones al desnudo* (1978) de Marcello Aliprandi, con Juan Carlos Naya, Lilli Carati y Olga Karlatis; *El caminante* (1978) de y con Paul Naschy, con Blanca Estrada; *El consenso* (1979) de Javier Aguirre, con Azucena Hernández y Helga Liné; *Las verdes vacaciones de una familia bien* (1979) de Mario Siciliano, con Karin Well y Raquel Evans; *Señora necesitada busca joven bien dotado* (1979) de Juan Xiol Marchal, con Lynn Anderson; *En que lío me has metido* (1979) de Enrique Guevara, con Julián Navarro y Montserrat Miralles; *El erótico enmascarado* (1980) de Mariano Ozores, con Fernando Esteso, Antonio Ozores y Africa Pratt; *Crónicas del bromuro* (1980) de Juan José Porto, con Miguel Ayones y Azucena Hernández; *El ligero mágico* (1980) de Mariano Ozores, con Andrés Pajares y Adriana Vega; *Las calientes suecas de Ibiza* (1981) de Red Mills (Antonio Molino Rojo); *Orgasmo caliente* (1981) de Enrique Guevara, protagonizada por Raquel Evans, hermana de este realizador en la vida real; *El fontanero, su mujer y otras cosas de meter* (1981) de Carlos Aured, Ricardo Díaz y Lina Romay; *Las alumnas de madame Olga* (1981) de José Gil, con Helga Liné; *¡Qué puñetera familia!* (1981) de Martín Garrido, con Beatriz Barón; *Con las bragas en la mano* (1981) de Julio Pérez Tabernero, con Elena Álvarez y Emilio Linder; *Perversión en el paraíso* (1981) de Jaume J. Puig (Jacob Most) con Andrea Albani (Eulalia Espinet); *Aberraciones sexuales de un diputado* (1981) de Justo Pastor; *Gamiani* (1981) de Ismael González, un “director” que años después organizó una serie de protestas porque los socialistas no le daban subvención; *Apocalipsis sexual* (1981) de Carlos Aured, con Ajita Wilson y la simpática Lina Romay; *Con el rabo entre las piernas* (1981) de Justo Pastor; *Situación límite* (1981) de Manuel Esteban, con Emilio Gutiérrez Caba y Carla Dey; *Al sur del Edén* (1981) de Ismael González, con Berta Cabré y Sara Mora; *Atraco a sexo armado* (1981) de Jeff Hudson, con Anna Castells y Sara Mora; *La enfermera, el marica y el cachondo de don Pepito* (1981)

de Michele Máximo Tarantini, con Nieves Navarro y Verónica Miriel; Safari erótico (1981) de Jean Luret, con Ricardo Palacios; Los amores impuros de Sybille (1981) de Hans R. Walthard, con Berta Cabré y Raquel Evans; Los violadores (1981) de Paul Grau, con Robert Gras; La playa azul (1981) de Jaime Jesús Balcázar, con Doris Wilder y Helga Liné; Neumonía erótica y pasota (1981) de Jaime Bayarri, con Eva Lyberten; El mundo sexual de la pareja (1981) con Mabel Escaño; Cadáveres (1981) de Angel del Val; Desenfrenos carnales (1982) de Manuel Iglesias, con Roxana Casan; El orgasmo y el éxtasis (1982) de Ismael González, con Elena Álvarez, Emilio Linder y Alicia Principe; Los pornoaficionados (1982) de Ismael González, con Elena Álvarez, Alicia Principe y Emilio Linder; En busca del polvo perdido (1982) de Enrique Guevara, con Andrea Albani, Eva Lyberten y Carlos Velat; El higo mágico (1982) de Justo Pastor, con Paco Catalá y Fabián Conde; Sábado, sabadete (1982) de Manuel Rodríguez, con Mayka Sanz; Sueca bisexual necesita semental (1982) de Richard Vogue; Sumisión (1982) de Ricardo López Nuño, con Rosa María Almira (verdadero nombre de Candy Coster y Lina Romay); Ya no soy virgen, olé, ya no soy virgen (1982) de Justo Pastor, con Paula Matos; Animales racionales (1982) de Eligio Herrero, con Carole Kirkhan; Bragas calientes (1982) de José María Zabalza, con Paola Matos y Alicia Principe; Colegiales lesbianas y el placer de pervertir (1982) de Alfonso Balcázar, con Concha Valero y Andrea Albani; Confesiones íntimas de una exhibicionista (1982) de Candy Coster, con Candy Coster; El hombre del pito mágico (1982) de Carlos Aured, con José Luis Fonoll y Andrea Albani; El marqués, la mejor y el travesti (1982) de Alfonso Balcázar, con Concha Valero y Andrea Albani; La ingenua, la lesbiana y el travesti (1982) de Alfonso Balcázar, con Andrea Albani y Concha Valero; Las viciosas y la menor (1982) de Alfonso Balcázar, con Andrea Albani y Concha Valero; Piernas arriba (1982) de Justo Pastor, con José Carabias; Vicios de mujer (1982) de Ramón Regal, con Linda Ros...

Tí tulos que no más citarlo ya lo dicen todo. Subproductos infames, mal realizados, de pésimo gusto y carentes del más mínimo ingenio. El público español, después de padecer una sequía de cuarenta años, gracias al franquismo, no se merecía a esta clase de cine que insultaba su inteligencia, tratándole de subnormal.

Las escasas veces que he visto bodrios de esa clase me han producido auténtica tristeza. Recuerdo sobretudo una temporada que viví en Madrid, en sesiones matinales, las salas que programaban esas cintas tenían un aspecto patético, repletos generalmente de hombres con frustraciones sexuales.

Eso no es cine, tampoco es erótico, es algo que me atreveré a calificar con una palabra mucho más descriptiva: subdesarrollo.

Como después del Carnaval siempre viene la Cuaresma, en 1982, los puritanos socialistas ganaron las elecciones y, Pilar Miró, al acceder a su cargo en el Instituto de Cinematografía lo eliminó de un plumazo, mediante decreto-ley. En consecuencia, todos los actores y técnicos que vivían de esos subproductos se fueron al paro, pero como los nuevos parados no tenían carnet del partido en el poder y tampoco reivindicaban la independencia de ninguna comunidad autónoma, las posturas por las cuales uno cae simpático en ciertos círculos sociales, nadie se solidarizó con ellos.

Mediante Real Decreto, sancionado el 27 de abril de 1983, sobre las llamadas Salas Especiales y Salas "X" (que reconoce al cine porno), se aprueba finalmente la apertura de las mismas y el inicio de una nueva etapa del tradicional bodrio hispano.

Dadas las duras condiciones económicas, causadas por esta especie de censura vergonzante, el cine pornográfico español es escaso y generalmente cutre, mal iluminado, y siempre con una sórdida factura que le convierten en infumable.

El andorrano Jordi Gígó ya se había adelantado con dos tí tulos, Porno girls y Trampa para una Call Girl. Jesús Franco, como no, empezó su producción en serie, siempre con la ayuda de Lina Romay, adoptando ambos sucesivos seudónimos.

Según el fanzine 2.000 Maníacos, editado por Manolo Valencia, se distinguen los siguientes tí tulos dentro de este apartado: Una rajita para dos (1983) de Lulú Laverne, pseudo de Lina Romay, pero atribuida a Jesús Franco, "una cachondada de espionaje con microfilms cobijados en culitos femeninos"; Mi conejo es el mejor (1983) del orondo Ricardo Palacios, con la siempre grata Lina Romay y Mabel Escaño; Lilian, la virgen pervertida (1983) de Jesús Franco, rodada inicialmente como soft, pero reconvertida con la incorporación de escenas pornográficas, y, como es natural sale de nuevo Lina Romay; Bragas húmedas (1984) de Diego Figueroa, rodada entre cuatro paredes; Entre pitos anda el juego (1985) de Lulú Laverne; Un pito para tres (1985) de Lulú Laverne; Orgasmo perverso (1985) de Jesús Franco; El chupete de Lulú (1985) de Lulú Laverne; El ojete de Lulú (1985); Escuela de grandes putas (1986) del imposible Ismael González, autor de engendros como Mi sexo es pornografía pura (1985) y Sexos húmedos al sol (1985); Polvos bélicos (1986) de Manuel Mateos; Para las nenas ¡leche calentita! (1986) de Candy Coster; El mirón y la exhibicionista (1986) de Lulú Laverne; Las chuponas (1986) de Lulú Laverne; Morbo, especial Nº 1 (1987), solemne bodrio del que carezco de datos, donde salen lesbianas obesas; Phollastia (1987) de una tal Betty Carter, pseudónimo de Dios sabe quien, con aparición de Lina Romay de pelirroja; Falocrest (1987) de Lenne Hayden, parodia de Falcon Crest por parte de la Franco Factory, donde lo mejor es Lina Romay; Sirvienta para todo (1990) de Antonio Bilbao, con Elena Muñoz de protagonista; Una novia para siete hermanos (1991) de Manuel

Rodríguez Domínguez, Rodjara, un film de animación pornográfico...

Curiosamente, entre estos engendros, nos encontramos con Regalo de cumpleaños (1988) de Jaime Chávarri, autor de prestigio español, que misteriosamente rodó ese cutre subproducto con secuencias de sadomasoquismo. Muy mal debe de estar nuestra paupérrima industria cinematográfica para que uno de nuestros más reconocidos realizadores se rebaje a rodar esa mamarrachada.

El ínculto Ramón Freixas finaliza su informe publicado en 2.000 maníacos N 13 (verano 1993): “Desearíamos que la Administración tan cerril, tan puritana, no se obceque en la necesidad de su erradicación (cuestión de imagen, ya se sabe), abortando una incipiente tradición. De sabios es rectificar, pero...Reivindicamos un porno osado, perverso, morboso y...español”.

Yo respeto el derecho a la existencia de esos subproductos, como es de Ley, pero no estoy de acuerdo con estas aseveraciones, porque actualmente los videos pornográficos se distribuyen libremente y se venden en toda clase de kioscos, exhibidos incluso a la vista del público infantil, y en cambio, literatura de más calidad intelectual o cultural nunca llega a estos puntos de venta sólo por el mero hecho de que sus autores no militen en ningún partido político.

En estos años tan contradictorios, no está marginada la pornografía, está proscrita la inteligencia y puestos a reivindicar, haciendo uso de mi derecho a la libertad de expresión, reivindico al Cine, un noble arte maltratado por esta Administración “cerril” y “puritana”, aunque yo añadiré a la palabra “inculta” porque es la que mejor les define.

Eros mediterráneo

Cataluña, desde los gloriosos tiempos de los hermanos Baños, siempre ha tenido afición por los temas eróticos. Antoni Ribas, en La ciudad quemada (1975), ya nos mostró las juergas de los señores de principio de siglo, con bellas muchachas desnudas portando alas de seda como las mitológicas ninfas, para perseguirlas y, de paso, mostrarnos un divertido primer plano del catedrático y erudito cinematográfico Miquel Porter sacándose la venda de los ojos para admirar la hermosura de las desvestidas mozas.

En la trilogía a Victoria (1980-83), tampoco podía faltar los tintes eróticos. En la segunda parte, unas vestales cantan y se desnudan ante el público al son de la canción El barret del prestigitor.

El fracaso de este desmedido film, provocó el parón de Ribas durante varios años hasta que con El primer torero porno (1985), con Emma Quer, la segunda esposa del realizador, intentó recuperar parte de su carrera, recurriendo a la larga tradición de la comedia catalana, ya tratada por Ribas en Amor y medias (1970) que protagonizó su primera esposa Elena Marí a Tejero.

En El primer torero porno conocemos dos personajes contradictorios: un independentista catalán que es torero (Joan Vázquez) y una feminista radical (Emma Quer) que, por estar parados, deben sobrevivir en espectáculos eróticos, desnudándose en público cada noche.

Francesc Bellmunt, l'enfant terrible del cine catalán, es sin duda el precursor de la moderna comedia mediterránea tan en boga en los noventa.

Tras varios títulos ajenos a nuestra temática, rodó La orgía (1978), la primera película erótica rodada en catalán desde los gloriosos tiempos de los hermanos Baños. Film bandera que supuso un intento de ruptura ideológica con la España franquista y de la Cataluña pequeño burguesa que le apoyó. Un grupo de estudiantes de la Escola del Teatre de Barcelona organiza una orgía para liberarse de todos sus traumas. Juanjo Puigcorbé, Carme Elias, Assumpta Serna, Silvia Munt y otros actores y actrices de nuestra escena y de nuestras pantallas iniciaron su carrera precisamente con este film ya clásico del cine erótico europeo.

Con Cuernos a la catalana (Salut i força al canut, 1979) se quiso seguir en la misma línea, pero los resultados fueron inferiores porque faltaba la fuerza y la provocación del anterior (e irrepetible) título.

Tras su gran éxito La quinta del porro (1980) y su secuela La batalla del porro (1981) de Joan Minguell, donde se limitó a firmar el guión, Bellmunt lanzó a Eva Cobo, una desaprovechada estrella del cine catalán, con Pan de ángel (1983) y Un par de huevos (1984), actriz que enamoró a más de uno pero cuya carrera posterior no estuvo a la altura de sus inicios.

Pan de ángel es un drama pasional con una bella joven, hija de un agnóstico, enamorada de un profesor de religión y Un par de huevos trata de los ardides de un yuppie para conseguir a una chica rockera y marchosa.

Bellmunt no quiso especializarse en la comedia y en sus siguientes títulos cambió de registro. Radio Speed (1985) trataba de un locutor de radio que enloqueció a tras una desafortunada transfusión de sangre. El complot de los anillos (1987), sobre un supuesto complot para independizar Cataluña de España, fue un patinazo atroz donde lo mejor era precisamente la sensual Ariadna Gil, una actriz que iba a dar mucho que hablar.

Con Un negro con un saxo (1988), Bellmunt se recupera e inicia un nuevo camino, el cine negro. basado en una novela de Ferrant Torrent. Tenemos esta vez un viaje al submundo de Valencia, sus travestis, sus prostitutas, vistos a través de un periodista Héctor Barrera (Patxi Bisquert) que investiga un crimen nunca aclarado. Destaca la escena de

sexo en un coche, felación incluida, bien desarrollado por Bellmunt, antes de adentrarse en un perverso cuento infantil, *Ratita, ratita* (1989) con una inocente muchacha (Mercè Pons) que al barrer la escalera se encuentra un boleto premiado de la lotería. Monturiol, el señor del mar (1993) es una biografía de un soñador que inventó el submarino, pero que por tener la desgracia de vivir en nuestro país nadie le hizo caso.

El valenciano Carles Mira (1947-1993) ha sido una promesa rota del cine español, desaparecido prematuramente cuando podía ofrecer una obra original, fresca y divertida. Con *La portentosa vida del padre Vicente* (1977), Mira se mofó del cine de santos de estampita con el irreverente Albert Boadella, en una rara aparición cinematográfica, secundado por Angela Molina y Silvia Aguilar, un físico espectacular del cine de la transición y heroína de las películas de destape.

En la misma línea, *Con el culo al aire* (1979), Mira profundizó sobre las obsesiones sexuales de la sociedad mediterránea, tan peculiar, y tan dislocada. Ovidi Montllor, también protagonista del film anterior, mostró una faceta más humorística de su personalidad. Con *Karnabal* (1985) conocimos las locuras del grupo Els Comedians, film de gran prestigio artístico pero malos resultados taquilleros.

Con *Que nos quiten lo bailao* (1983) y *Daniya, jardín del harén* (1987), Mira desmitificó la maldita España mora, de la que tan mal se ha hablado en los libros de texto, pero que aportaron una peculiar visión del mundo cuando el Islam era una potencia de vanguardia y no la nostálgica chaladura en que se ha convertido en este siglo gracias a santones paranoicos que la han degenerado en una cultura retrógrada e intransigente.

Antoni Verdagué al rodar *Don Jaime el Conquistador* (1993) quiso rendir homenaje al cine de Carles Mira dedicándole esta película a su memoria. El valenciano, autor de un humor denominado fallero, fue un malogrado realizador que no tuvo tiempo de desarrollar completamente toda su personalidad. La muerte se lo llevó demasiado pronto, injustamente. Su carrera podía haber dado más de sí.

Jorge Grau, tras su larga estancia en Madrid, regresa al cine catalán con *El extranjero-ho! de la calle Cruz del Sur* (1985), con José Sacristán, Serena Vergano (ex musa de la extinta Escuela de Barcelona) y Emma Cohen, comedia sobre un hombre que desea subvertir su realidad cotidiana, naturalmente con secuencias de sexo tan del gusto mediterráneo.

Pero los tiempos cambian y los gustos del público también. Aparece el boom de la literatura erótica femenina, una de las más famosas autoras Marí a Jaén consigue un best seller *Amorrada al piló* que es adaptada al cine por Antoni Verdagué, *El escote* (1986) es uno de los raros éxitos comerciales de la producción catalana, lanzando a la brasileña Laura Conti que en nada tiene que envidiar a las reinas del erotismo de los setenta.

El escote es una crónica de la rebelión del erotismo femenino sobre el masculino. Una locutora de radio, Laura Conti, tiene por costumbre acostarse cada noche con un hombre diferente. Nunca repite amante ya que le gusta la variedad. La realización es elegante y con bastante buen gusto, convirtiéndose en un pequeño clásico del cine erótico al que ayuda la refinada fotografía de Magi Torruella.

El productor José Antonio Pérez Giner, satisfecho de la experiencia, adaptó también la siguiente novela de Marí a Jaén, esta vez dirigida por el novelista Andreu Martí, *Sauna* (1989). De nuevo el desquite femenino en una sociedad de hombres: un marido celoso (Patxi Bisquert), una esposa un tanto mosqueada (Núria Hosta) y una joven (Cristina Poch) que será la tercera en discordia. ambas mujeres se unirán sexualmente tal vez por represalia según los dogmas de fe del moderno, pero desorientado, feminismo que confunde la misoandria (odio al varón) con la reivindicación igualitaria.

Núria Hosta es uno de los rostros más gratos del actual cine catalán, descubierta con *La rubia del Bar* (1986) de Ventura Pons, una modelo de la que se enamora un fotógrafo (Enric Majó) a quién lanzará al estrellato, pero perderá a la mujer de sus sueños cuando ésta se convierta en famosa.

Con *Lucrecia* (1990) de Boscho Arochi, Núria accede a las coproducciones internacionales. Aquí es una sensual bailarina de strip-tease, llamada como el título del film, secuestrada por tres estudiantes enamorados de ella, pero inesperadamente se producirá el amor entre la bella muchacha y sus raptos.

Otro éxito del cine erótico catalán fue sin duda *La señora* (1987) de Jordi Cadena. Presionada por sus padres, Teresa (Silvia Tortosa), debe casarse con un maduro adinerado mucho mayor que ella, de quién enviuda heredando su fortuna. Entonces se desquitará manteniendo relaciones sexuales con hombres más jóvenes que ella...El film de Cadena tiene muy buena atmósfera, sabe captar la sensualidad del personaje, y es lástima que no se cultivara más este camino porque, al parecer, los cineastas españoles (sobretudo los catalanes) están demasiado obsesionados con el cine de autor, rechazado por el público, olvidándose de la necesidad de crear una industria sólida que haga frente al coloso americano y relatos intimistas como éste, que hable de sentimientos humanos de forma adulta, no lo saben hacer en Hollywood con sus productos cada vez más adocenados.

Carles Balagué, ex crítico de *Dirigido por*, tras fracasar en su debut con *Denver* (1980), gracias al nefasto guión del mediocre José Marí a Latorre (autor de desastres tales como la serie de TVE *Ficciones*, la novela *Osario* y del insufrible guión de Barcelona, lamento, 1989, de Luis Aller) que aburrió hasta el acomodador, y de una comedia a la catalana *Viva la Pepa* (1981), género en el que no es muy ducho, consigue por fin enderezar su carrera con un

film noir Adela (1986).

Adela es una trágica de amor pasional entre el inspector de policía (Andrés Reyes (Fernando Guillén) y un travesti, Adela (Yani Forner), pero eso Balaguer no tuvo que esperar demasiado para su siguiente título, El amor es extraño (1988), basada en una canción de Buddy Holly, se centra sobre la vida de Víctor (Mario Gas) un yuppie que se quedará fascinado por una prostituta de lujo, Carlota (Eulàlia Ramón), ésta mantiene una relación destructiva con un chulo, Emilio (Pep Munné), que al mismo tiempo es el amante de Silvia (Muntsa Alcañiz), la hermana de la prostituta. Destaca en este sórdido thriller un bello contrapicado sobre Eulàlia Ramón bajo la ducha con evidentes resonancias hitchcockianas.

Tras varios años apartado del cine, José Ulloa rodó la última aparición de Antonio Molina, Andalucí a chica (1988), con la impagable Raquel Evans intentando seducirle en una secuencia insólita en la vasta filmografía del cantante, padre de la saga de los Molina. Su hija Mónica había intervenido un año antes en Material urbano de Jordi Bayona, junto a Berta Cabré.

Con grandes dificultades, Tomás Muñoz adapta la novela de Manuel de Pedrolo Procès de contradicció suficiente, y la lleva al cine bajo el título Garum (1988) con Tony Isbert, un coleccionista de arte que viaja a un poblado mágico, repleto de seres demiúrgicos, con la bella Lèbia (Núria Hosta), la misteriosa Maia (Eulàlia Ramón) y la sensual Làsia (Eva Cobo), quienes darán su amor al recién llegado.

Muñoz se había iniciado en el cine con Sebastián D' Arbó, de quién fue ayudante en Viaje al más allá (1980), film de episodios, en el que destacaba la posesión de una joven (Berta Cabré).

D' Arbó, tras su trilogía a parapsicológica y un film con Victoria Vera, Acosada (1984), intentó llevar al cine una antigua serie de televisión, El pulpo negro, que Narciso Ibáñez Menta había protagonizado en Argentina. Pero la intervención del nefasto Vincenzo Salviani dio a traste con el proyecto. Rodada con el título Cena de asesinos (1989), sufriendo las más absurdas modificaciones de guión, el productor italiano rehizo el metraje con una semana suplementaria quedando el resultado final completamente incoherente.

A lo largo de la proyección se suceden repetidas escenas de sexo sin venir a cuento, ni trama argumental que las justifique. El resultado era demencial. Laura Conti, desaprovechada actriz brasileña, era la protagonista con sonadas apariciones de Marí a Espinar y Aresia Torres. Sus cuerpos son muy bellos, eso sí, pero cualquier parecido de ese bodrio con una película es pura coincidencia.

Vincenzo Salviani es un auténtico especialista en engendros pseudo cinematográficos, La miel del diablo (1986), dirigida por Lucio Fulci, ya había conocido varios contratiempos. A pesar de Corinne Clery, estrella indiscutible del cine erótico, la película era insoportable con una horrible interpretación de Blanca Marsillach, con escenas sadomasoquistas que caían en el más completo de los ridículos.

El vuelo de Venus (1988) dirigida por el propio Salviani era un auténtico desastre que incluso provocaba hilaridad. Una escritora de novelas eróticas revive sus experiencias sexuales, Raquel Evans y Susana Egea incluso pareció a que se tomaban a chirigota sus extraños papeles. La señora del Orient Express (1989), dirigida por Franco Loccaccio, con Malisa Longo, también fue otro fiasco monumental. La supervivencia de Salviani en la industria es un misterio inexplicable.

Antonio Chavarrías incide en el campo del thriller de gran tradición catalana: Una sombra en el jardín (1988) y Manila. (1991). En la primera, conocemos a un investigador botánico (Mathieu Carrière) abandonado por su ex mujer y su lucha para comenzar de nuevo. En su nuevo apartamento se verá influenciado por la joven que vivió anteriormente, confundiendo sus recuerdos con los de la anterior inquilina. Marí a Barranco, Fermí Reixach y Mar Targarona son los principales actores de la opera prima del novel Chavarrias.

En Manila, un joven sin suerte (Alex Casanova) conoce a una prostituta (Laura Mañà) quien le llevará a un night club llamado como el título del film. Ahí conocerá a un ejecutivo (Mathieu Carrière), viviendo peligrosas experiencias. El hundimiento del Titanic (1992), es la última aportación de Chavarrias hasta la fecha, aunque esta vez en clave de comedia.

Van apareciendo nuevos nombres y nuevas caras. El rostro del cine catalán de los ochenta es sin duda Assumpta Serna. Tras su debut con Bellmunt en La orgía (1978), se convirtió en figura habitual en muchas películas españolas y extranjeras como La playa de los perros de Fonseca e Costa, La verdad oculta de Benpar, Crónica sentimental en rojo de Rovira-Beleta, Lola de Bigas Luna y la serie americana Falcon Crest entre otras...

Hollywood le abrió sus puertas y la envió al Brasil para vivir aventuras eróticas en Orquídea salvaje (Wild Orchid, 1989) de Zalman King, con lambadas y la simpática Jacqueline Bisset, tan madura como atractiva. Nuestra Assumpta Serna, se desmelenaba lo suyo en automóvil. El departamento de publicidad de la productora difundió el rumor de que las secuencias eróticas de Carré Otis y Mickey Rourke eran reales para atraer el morbo del público americano.

En Barcelona aparece el colectivo Nous Directors Catalanas plataforma para que varios cineastas catalanes accedan a la realización. Albert Abril es de los pocos del mencionado colectivo que ha flirteado con el género en El hombre de neón (1988) con Feodor Atkine, Assumpta Serna, Lluís Homar, Víctor Israel y Moisés Torner. Este

thriller de tintes futuristas tiene como personaje central a un montador de anuncios luminosos (Atkine), convencido por una bella locutora de radio (Assumpta Serna) se ve involucrado en una sórdida trama negra. Reflexión sobre la manipulación de la imagen y de su lenguaje en nuestro subconsciente.

Procedente del campo del periodismo, Albert Abril viajó a Vietnam, Camboya e Irlanda del Norte para informar a los diarios de Barcelona, su ciudad natal, antes de pasar al terreno de espectáculos. Tras varios cortos dirige su primer largo, Viaje a la última estación (1981). El hombre de neón es su segunda aportación.

La tercera La búsqueda de la felicidad (1991) es, según sus palabras, “una historia de marginados con un toque fantástico” con Oriol Tramvia, Xavier Capdet, Rosa Renom, Susana Egea. y el actor negro Bakalilu Jaiteh. Una extraña relación une a un emigrante negro del Maresme con un señor con poderes parapsicológicos.

Su ayudante de dirección en sus dos últimos trabajos fue Ignasi P. Ferré, natural de Valls (Tarragona), quién tras una larga lista de pelí culas como tal debuta como realizador siendo de los pocos profesionales que simultanea ambos oficios.

Morbus (1982) fue un ensayo de humor/terror/erotismo protagonizado por Joan Borrás, Carla Dey (también llamada Carmen Cano) y, ¡ como no!, Josep Maria Soler, verdadero nombre de Ví ctor Israel, tal vez uno de los rostros mas habituales en nuestro paí s.

Tras Manderley (1980) y tres cortos más Jesús Garay rueda Más allá de la Pasión (1886) con Patricia Adriani, Juanjo Puigcorbé y Angel Jové. Es de destacar que por esta pelí cula, Juanjo Puigcorbé obtuvo el premio al mejor actor en el Festival de Ciné ma Antifantá stic de Sitges de 1986, dónde se proyectó aunque con escaso é xito.

Más allá de la Pasión es la historia de la desaparición de una cantante de música “pop” que tiene los estigmas de Jesucristo. Destaca su clima asfixiante y obsesivo, cómo en su siguiente largo, La bañera (1989) con Muntsa Alcañiz y Pep Munné. En ambos films abundan las escenas de sexo, muy habitual en las producciones catalanas. En el primer film, destaca un coito sobre una máquina de hacer fotocopias, y en la segunda los abundantes desnudos en la bañera.

Agustí n Villaronga, se inicia en el corto con Al Mayurka, nombre árabe de Mallorca, su isla natal. Llega a Barcelona dónde rueda dos cortos más y debuta en el largo con el impresionante y polémico Tras el cristal (1885) que sorprendió a propios y extraños.

Tras el cristal nos propone un cuento macabro de transmisión de personalidad. Klaus (Günter Meisner), un oficial médico nazi, tortura a un chico desnudo hacia el cual siente atracción fí sica pero tras un accidente queda encerrado en un pulmón artificial, siendo cuidado por su mujer Griselda (Marisa Paredes) y su hija Rena (Gisela Echevarría). Angelo (David Sust), una de sus antiguas ví ctimas se ofrecerá para ayudarles a cuidar al enfermo, pero en realidad aprovechará para atormentarle y vengarse.

El clima de la pelí cula respira morbo por los cuatro costados, su atmósfera es asfixiante y enfermiza. Angelo ejecutará varios crí menes salidos del diario de Klaus, seducirá y matará a su mujer, luego se acostará con la hija y finalmente terminará con su ex verdugo convertido ya en ví ctima indefensa.

Angelo terminará por asumir la personalidad de Klaus y Rena, disfrazada de muchacho, la de Angelo. Ambos ya no serán nunca más los mismos.

Tras el cristal dividió al público y a la crí tica, para muchos una obra maestra y para otros una verdadera abominación fí lmica, pero ante todo es un pelí cula con verdadera garra. En cambio, el segundo film de Villalonga, El niño de la luna (1988) ha pasado completamente desapercibida. Günter Meisner y David Sust vuelven a intervenir en este largometraje fantá stico y esoté rico, con Maribel Martí n, Lucí a Bosé y Enrique Saldaña.

La comedia catalana

1990 fue un año crujial en la precaria cinematografía a catalana. Aparecieron simultá neamente en el mercado una serie de films, cuyo denominador común era la comedia, creándose de inmediato un género de gran arraigo popular que no obstante, como era de esperar, enojó a un sector de la crí tica más pusilá nime que pone tanto ardor en sus crí ticas negativas a los productos nacionales que parecen estar subvencionados por Jack Valenty.

La primera comedia new wave en aparecer en las pantallas fue Boom boom (1990) de la debutante Rosa Vergés, historia de amores y desamores protagonizada por una actriz, Viktor Lazlo, cuyo nombre artí stico tiene ciertas resonancias de Casablanca. Un hombre desengañado de las mujeres (Sergi Mateu) y una mujer desengañada de los hombres (Viktor Lazlo) son vecinos sin enterarse. Ambos buscan el amor, son la pareja ideal, pero jamás coinciden en el ascensor...

Realizada de forma inteligente por Rosa Vergés (ex colaboradora de Francesc Bellmunt) su éxito sorprendió a la misma empresa, abriendo la puerta a otros proyectos similares. Sin embargo, por casualidad, en Cataluña se produjeron al mismo tiempo Un submarino en el mantel (Un submarí a les estovalles, 1990) de Ignasi P. Ferré, con la hermosa secuencia del baño de Dine Soulí y Quimi Soler con los delfines; ¿ Lo sabe el ministro? (1990) de Josep Marí a Forn y ¿ Qué te juegas, Mari Pili? (1990) de Ventura Pons.

En el film de Pons tres chicas (Núria Hosta, Mercè Lleixà y Blanca Pampols) que comparten piso deciden tener una relación sexual con el primer hombre que les pregunte su nombre. La comedia está llena de situaciones divertidas, con buen reparto secundario (Amparo Moreno y Lloïl Beltrán), y como traca final la tumultuosa noche de amor de las tres parejas recién formadas.

La suerte estaba echada, y rápidamente se inició una estela de comedias ligeras, más o menos divertidas ubicadas en tierras catalanas: Cucarachas (1992) de Toni Mora, con Silvia Munt y Mercè Lleixà; Esta noche o jamás (1992) de Ventura Pons, con Lloïl Beltrán y Amparo Moreno; No te cortes ni un pelo (1992) de Francesc Casanova, con Mercè Lleixà; Todo falso (1992) de Raimond Masllorens, con Pere Ponce y Laura Mañà; Un placer indescriptible (1992) de Ignasi P. Ferré; Don Jaume el Conquistador (1993) de Antoni Verdaguer, basado en una obra de Frederic Soler, más conocido como "Serafí Pitarra"...

En Un placer indescriptible conocemos un extraño triángulo: el propietario de una galería de arte llamado Vivaldi (Mathieu Carrière), esposo de una psiquiatra (Angels Gonyalons) de la que se enamora su paciente, un cleptómano (Ferran Rañé), quien para poder pagar la minuta y estar en la consulta de la mujer de sus sueños debe seguir robando. Una de las víctimas es el propio Vivaldi, quien celoso ordena a su guardaespaldas (Salvador Sainz, autor de este libro) que le siga y averigüe su verdadera identidad. Un placer indescriptible recibió el premio a la mejor película de ficción en el Festival Internacional de Cine de Salerno 1993, reconociendo su calidad profesional y artística.

Don Jaume el Conquistador es una farsa esperpéntica sobre una célebre obra teatral, escrita en una sola noche para ganar una apuesta, que cuenta cómo el rey Jaume "el Conqueridor" sodomizó al rey moro de Valencia tras la conquista de dicha ciudad, padeciendo por ello enfermedades venéreas. En el reparto, entre otros, encontramos a Joan Borrás, Mercè Lleixà, Imma Colomer, Pep Antón Muñoz, Amparo Moreno, Cesc Queral, Marc de la Torre, Holly One, Xavier Capdet y... Salvador Sainz en el papel del espectro del rey Pere II de Aragón.

El éxito de este género catalán dejó tan perplejos a los madriles, quienes no dudaron en importar talentos barceloneses para sus comedias madrileñas. Así, Emilio Martínez Lázaro nos sorprendió al dar los papeles protagonistas de Amó tu cama rica (1991) a Pere Ponce y Ariadna Gil. Ésta en el agradecido papel de una joven veterinaria, muy independiente, que tiene mucho éxito con los hombres. Respecto a los desnudos en el cine, la actriz catalana declaró a La Vanguardia: "Se da mucha importancia a los desnudos, pero el cine es la vida y en ella nos vestimos y nos desnudamos continuamente (...) Cada caso (las escenas de cama) es diferente, no es algo relacionado con los sexos. Conozco actores que lo pasan fatal y otros a quienes les encantan. Y al contrario, personas que en la vida van muy acomplexadas, ante la cámara pueden ser muy poco pudorosas. Una cosa no tiene necesariamente que ver con la otra".

En 1993, Ariadna Gil obtuvo el Goya a la mejor interpretación femenina por Belle Époque (1992) de Fernando Trueba. Fernando (Jorge Sanz) se enamora sucesivamente de las cuatro hijas de un pintor (Fernando Fernán Gómez). Ellas son Maribel Verdú, Penélope Cruz, Miriam Díaz-Aroca y, en el papel de una lesbiana, Ariadna. Es antológica la secuencia de su seducción. Ella vestida de militar, con un ligero bigote postizo, él transvestido como una camarera, invirtiendo así sus clásicos roles sexuales.

Desde su primera aparición en Lola (1985) de Bigas Luna, como la hija de Angela Molina, la graciosa Ariadna enseguida llamó la atención de la crítica seria (que afortunadamente también existe) y del público.

En Mal de amores (1993) de Carlos Balaguer, Angela Molina y Ariadna Gil eran los dos vértices femeninos de un triángulo amoroso. Montse Guallar destacó en su aparición como la prostituta de aires sadomasoquistas, rompiendo radicalmente con su campechana imagen televisiva en concursos para fisgones y marujas.

Otro éxito, esta vez menor, de Ariadna Gil es su participación en un curioso corto de nueve minutos, El columpio (1992) de Alvaro Fernando Armero, con sólo dos personajes esperando en una estación de metro: un chico (Coque Malla) y una chica (Ariadna). No se dicen absolutamente en nada, pero la voz en off nos habla de sus pensamientos ocultos. Sexualmente ambos se atraen mutuamente, pero tanto el chico como la chica son demasiado tímidos, se callan y son incapaces de iniciar una relación.

Otra catalana en Madrid, Eufemia Román Torres, menos popular pero eficiente actriz teatral, rodó también un corto no menos curioso, Tierra de nadie (1992) de Claro García. Una pareja está en la cama haciendo el amor, durante el coito ella aprovecha para matar moscas y él ve un partido de fútbol por la televisión. La misma actriz rodó diversas escenas tórridas con Sancho Gracia en Mala racha (1985) de José Luis Cuerda, la dramática odisea de un boxeador en decadencia. Sin embargo su carrera cinematográfica es todavía inédita, dedicándose generalmente al teatro.

La cinematografía catalana, la segunda más importante de España, empero se encuentra perjudicada por una débil estructura industrial. Es de lamentar que las directrices endogámicas de la Generalitat ha posibilitado el rodaje de alrededor de dos decenas de títulos que jamás se han estrenado, los cuales terminan proyectándose en TV3, la televisión catalana, a horas intempestivas. Es un cine cuya única finalidad es el autohalago de sus autores, todos ellos gratos al poder, quienes no dudan de presumir de sus fracasos creyéndose verdaderos genios del Séptimo Arte, pero

desengañé monos, en estos films no existe amor al cine, sólo eff mera vanidad.

Aquella Generalitat de 1932, la de Francesc Macià, con todos sus defectos, que también los tenía, invirtió mucho dinero en la creación de los gloriosos Estudios Orphea, los primeros que se crearon en España y sentaron las bases de una fructífera industria cinematográfica (abortada por la Guerra Civil y el franquismo), no sólo catalana, sino española.

Aquella política es la que hubiera necesitado Cataluña en la actualidad, pero Jordi Pujol no es Francesc Macià, eso lo sabemos todos, y el cine catalán lo nota.

La década orwelliana

Desde los años sesenta, época de la aparición de aquel Nuevo Cine Español y de su apéndice catalán, La Escuela de Barcelona, que el mundo cinéfilo hispano se ha dividido en dos facciones enfrentadas. Una es aquella que mezcla política y cine, que analiza el contenido de las películas en función de una ideología política concreta (generalmente de izquierdas, aunque también existan críticos militantes de derecha), y otra es la que ama el cine por el cine al margen de todas las corrientes de pensamiento político.

La primera facción, en los sesenta, cerró filas alrededor de la revista Nuestro cine, con una redacción de pensamiento comunista, procedente de la Escuela Oficial de Cinematografía, generalmente protegido por el Estado franquista gracias a una astuta maniobra de Manuel Fraga, entonces Ministro de Información y Turismo, para demostrar al mundo exterior que el Régimen de Franco no era tan fiero como lo pintan.

En línea similar fueron apareciendo a través del tiempo revistas como Cinema 2002, Contracampo, La mirada y finalmente Dirigido por... (actualmente subvencionada por la Administración socialista), así como el colectivo CO.CI.CA. que, tal como hemos explicado, al llegar la democracia, se hizo con Els Serveis de Cinematografía de la Generalitat. Parte de los titulares del actual Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, como por ejemplo, Fernando Méndez Leite y Miguel Marí as procedían de esta tendencia crítica que, a mi juicio, ha sido completamente nociva para los cinéfilos españoles.

La otra facción, la estrictamente cinéfila, durante los sesenta cerró filas alrededor de Film Ideal, la mejor revista cinematográfica española de todos los tiempos, y hasta el momento de redactar estas líneas no ha existido ninguna publicación capaz de sustituirla y de reflejar las opiniones de aquellos cinéfilos que amamos profundamente el cine por el cine. Las excepciones han sido esporádicas y generalmente de distribución restringida como Cine&Mas, Cinestudio, Pantallas y Escenarios, Film Guía, y en algunas temporadas Fotogramas que en su larga trayectoria ha conocido etapas muy diferenciadas.

He realizado la presente exposición para explicar los motivos por los cuales muchos cinéfilos y profesionales del Séptimo Arte nos sentimos frustrados por las directrices del cine español en los ochenta ya que desde 1982, es decir la llegada de El Cambio, nos encontramos con una Administración central que desprecia el cine, salvo para manipularlo en función de sus intereses propagandísticos, y, por otra parte, las autonómicas que han convertido el panorama cinematográfico catalán y vasco en un auténtico desierto.

Según el documentado estudio de José Marí a Álvarez Monzoncillo, "Los frágiles pilares del cine español", publicado en la revista "Academia" (editado por la Academia de las Artes Cinematográficas de España), en España se produjeron 146 películas en 1982, antes de la llegada del PSOE al poder, para caer vertiginosamente hasta 99 en 1983 y llegar a las 54 de 1992. La cuota de cine español respecto al americano era del 25% antes de 1982 y del 9% en 1992. En los últimos cuatro años, cuarenta títulos españoles, financiados por las Administraciones públicas no se han podido siquiera estrenar, muchas de ellas por su falta de calidad. Los números cantan por sí mismos, éste es el resultado de una política que pretendió redimir al cine español de sus anteriores vicios (que los tenía) y que ha terminado por hundirlo completamente.

Las películas españolas (madrileñas, vascas y catalanas) de los ochenta se han visto condicionadas por el dirigismo cultural de la Administración pública, creando una mini industria cerril y endogámica dedicada a crear una especie de cine fantasma rechazado no sólo por el público, que se ha volcado en el cine americano, sino por los mismos festivales de cine como, por ejemplo, el de Valladolid. Acerca de una polémica habida con el director de este certamen, Fernando Lara, por la ausencia de títulos nacionales en la selección, éste declaró a los diversos medios informativos: "Porque amamos al cine español, no queremos productos mediocres, incapaces de tratar de tú a tú en la Sección Oficial a obras de calidad provenientes de otros países; porque amamos al cine español, la Semana de Valladolid no está dispuesta a avalar films que no responden a los mínimos estéticos y éticos exigibles a un festival internacional" (Cine&Mas, Nº 73, artículo de Pascual Cebollada).

Por su parte, Peter Besas, corresponsal de "Variety" en España, declaró en "Academia" Nº 4, página 8, "Sí, pero las buenas películas le interesan al público, a los críticos y al Gobierno, pero no necesariamente también a los productores, porque algunos están haciendo negocio -e incluso sacando beneficios- con productos que no le interesan

a nadie...y éste no es un problema exclusivo de España, porque aquí entran en juego las presiones políticas, los clientelismos...

El cine español de los ochenta se ha convertido en su mayor parte en un cine endogámico, repitiendo hasta la saciedad el mismo casting, a los mismos técnicos y guionistas, perjudicando a centenares de profesionales abocados a la marginación y al ostracismo, impidiendo así la renovación de nuestra cinematografía y el nacimiento de una auténtica industria de las Artes Audiovisuales. Tal vez el Decreto Ley de la ministra Carmen Alborch sea la oportuna rectificación de una política, hasta ahora, nefasta.

El cine del Cambio

Tras la muerte del dictador, la transición y de la etapa liberal de UCD, tal vez la más apasionante que hemos vivido, llegó el célebre Cambio, muy esperado por un país harto de verse gobernado por una derecha nostálgica encerrada en el pasado. Desgraciadamente, ese cambio nos ha venido un poco tarde, cuando las ideas socialistas ya han sido superadas por el devenir de la historia pero para los españoles eran la novedad, la esperanza y posteriormente el desencanto.

El mayor error del PSOE ha sido creerse demasiado sus dogmas, ya obsoletos, y tolerar complaciente que su partido se haya convertido en un trampolín para todos los trepadores españoles en un país donde el camaleonismo ideológico está muy extendido.

Eso explica el desconcierto que provoca el cine español engendrado durante esta etapa política, porque viviendo el país unas situaciones económicas y laborales dramáticas éstas nunca se reflejan en la pantalla. La nueva producción autóctona parece que vive de espaldas a la realidad. Nadie se ha atrevido jamás a criticar las múltiples contradicciones engendradas en el seno de la sociedad a partir de 1982, tal como hicieron cineastas checos y polacos durante el Gobierno comunista en sus respectivos países. Por ello, las nuevas películas españolas han sido consideradas conformistas por parte de los críticos, aunque yo creo que su mayor defecto no es su conformismo sino su ideología claramente reaccionaria, además de una falta de solidez y de ingenio en la redacción de unos guiones poco imaginativos.

Por otra parte, al repetir con insistencia el mismo reparto en casi todos los films, nos encontramos con una falta de variedad importante en la oferta, y en el plano erótico parece que los españoles debemos contentarnos con las bellezas oficiales del poder aunque por lo general su erotismo deje mucho de desear.

La nueva generación de actrices es pobre en rostros atractivos o figuras interesantes, aunque haya excepciones. Aparte de la ya mencionada Ariadna Gil, tal vez una de las jóvenes con más feeling de los últimos años, está Aitana Sánchez-Gijón, muy desaprovechada por el cine español, a la que hemos visto en El laberinto griego (1992) de Rafael Alcázar y Habanera (1993) de Antoni Verdagué, recordándola vestida de hombre en la versión televisiva de El Quijote (1991) de Gutiérrez Aragón o en aquella secuencia de Bajarse al moro (1988) de Fernando Colomo en la que unos asaltantes la sorprenden en pleno ardor sexual y la pobre chica esconde su desnudez parapetada detrás de su amante. Para mi gusto particular, Aitana posiblemente sea la actriz más atractiva de los últimos años, aunque Ariadna sea quien posea una personalidad más sensual.

No podemos olvidarnos de Penélope Cruz, descubierta en Jamón jamón (1992), como hija de la francesa Anna Galiena, compitiendo ambas por Rafael Bardem; tampoco de Eulalia Ramón, ni de Emma Suárez, también desaprovechada, protagonista de Vacas (1992) y La ardilla roja (1993), ambas de Julio Medem, o las hermanas Iciar y Marina Bollain dignas de mejor suerte; Silvia Marsó, poco utilizada en cine como Lola Forner, Laura del Sol, Amparo Larrañaga o Ayanta Barrili, cuyo desnudo en Don Juan en los infiernos (1991) es antológico; a Laura Bayonas la hemos visto en algún episodio de La serie rosa (1990) de TVE y también en Tierno verano de lujurias y azoteas (1993) de Jaime Chávarri, recuperado tras su insólita experiencia en el cine X; Francesca Neri es una belleza de importación, protagonista de Dispara (1993) de Carlos Saura, y esperemos que siga apareciendo en nuestros films por que bienvenido sea lo que viene desde fuera, pero jamás olvidando a multitud de actrices españolas que buscan una oportunidad y jamás la encuentran por culpa de la endogamia cultural de este cine que se resiste a una renovación necesaria para su supervivencia. ¿Qué se ha hecho de Fiorella Faltoyano, Marí a Luisa San José, Claudia Gravi, Paca Gabaldón, Julia Saly, Tina Sainz, Marí a Kostí y demás musas de la transición? ¿Por qué en el cine de la época de la UCD había más mujeres hermosas que en la época del PSOE? ¿Acaso la belleza femenina es incompatible con el socialismo?

Y están, ¡cómo no!, las bellezas oficiales del régimen: Maribel Verdú, Victoria Abril, Ana Belén y Angela Molina. Podríamos añadir Mónica Molina, aparecida en los últimos años y esperemos que no nos defraude. Assumpta Serna se nos internacionalizó y es, tal vez, junto a Silvia Munt, una de nuestras actrices más sólidas e importantes.

Victoria Abril es la musa por excelencia de Vicente Aranda, uno de nuestros cineastas más dignos, a quién

hemos visto en casi todas sus películas. El título más significativo es *Amantes* (1991), un triángulo amoroso con Maribel Verdú y Jorge Sanz. En *Intrusos* (1993) Aranda volvió a este tema contando con el concurso de Imanol Arias, galán del cine español de la última década.

Aranda ha tenido una carrera irregular, en *Clara es el precio* (1974), con Amparo Muñoz, la protagonista era una actriz de cine porno ¡virgen! Completamente increíble. En *El amante bilingüe* (1993), Ornella Muti era una pusilánime funcionaria de la Generalitat obsesionada en normalizar el idioma catalán, pero que se acuesta con inmigrantes castellanoparlantes. Para reconquistarla Imanol Arias montará una comedia, demostrando sus dotes para este género.

En los últimos años, Victoria Abril se ha convertido en la actriz más activa del cine español. En *Demasiado corazón* (1992) de Eduardo Campoy interpretaba a dos hermanas gemelas que, en un insólito plano, se besaban en los labios. Digo insólito porque es la primera vez que yo recuerde que una actriz se bese a sí misma. Victoria también se ha convertido en la musa de Pedro Almodóvar, de quién hablaremos más adelante.

Maribel Verdú, tras varios papeles secundarios, se ha convertido en la estrella erótica por excelencia. En *El beso del sueño* (1992) de Rafael Moreno Alba, Maribel es una prostituta que duerme a sus clientes para desvalijarlos. En *Tres palabras* (1993) de Antonio Giménez Rico es una cantante de boleros, género caro a nuestro cine tan amado y tan odiado al mismo tiempo.

Ana Belén ha pasado a la dirección con *Como ser mujer y no morir en el intento* (1991) con Carmen Maura, una actriz también habitual en el cine del Cambio. En el mismo título aparecí a también Carmen Conesa, afamada tras su serie televisiva con Diana Peñalver *Chicas de hoy en día* (1990) de Fernando Colomo, de quién nunca se me olvidará su frenética secuencia erótica en *Barrios altos* (1987) de José Luis García Berlanga, hijo del célebre realizador.

En *Orquesta Club Virginia* (1992) de Manuel Iborra, Emma Suárez se distingue como una bella rockera metida en un mar de líos con una orquesta en viaje por Marruecos.

El mejor film de Angela Molina es, sin duda alguna, *Ese oscuro objeto del deseo* (1978) del gran Luis Buñuel cuya filmografía se desarrolló allende de nuestras fronteras por condicionamientos políticos. Basada en una célebre novela *La mujer y el pelele* de Pierre Louÿs, ya adaptada al cine en otras ocasiones, la trama giraba sobre una joven (Angela Molina en unas secuencias y Carole Bouquet en otras) que coquetea con un señor ya mayor (Fernando Rey) sacándole el dinero a cambio de nada. Antológica es la secuencia en que Angela baila flamenco desnuda ante un grupo de turistas, provocando el enojo de su protector.

El resto de las adaptaciones de esta novela son *The Devil is a Woman* (1935) de Josef Von Sternberg, con Marlène Dietrich, cinta que provocó las iras del embajador español en los USA; *Le femme et le patin* (1958) de Julien Duvivier, con Brigitte Bardot, y *La mujer y el pelele* (1990) de Mario Camus, con Maribel Verdú.

Entre los actores masculinos que más han destacado en esta década están Jorge Sanz, Imanol Arias, Alex Casanovas, Antonio Banderas, Manuel Banderas y Rafael Bardem. De todos ellos, el que más ha destacado sin duda ha sido Antonio Banderas, quien tras protagonizar diversos films de Pedro Almodóvar ha sido llamado por Hollywood para actuar en *Los reyes del mambo* tocan canciones de amor (*The Mambo Kings*, 1991) de Arnold Glimcher, *Philadelphia* (1993) de Jonathan Demme y *La casa de los espíritus* (*The House of the Spirits*, 1993) de Bille August, con Wynona Ryder. Sharon Stone le presentó en la Gala de los Oscars 1992 como “el hombre más sexy de España”. Meses después ambos protagonizaron un spot televisivo de cava catalana dirigidos por Bigas Luna.

En España está mal visto el triunfo ajeno, cuando José Luis Garci obtuvo el Oscar de la Academia a la mejor película extranjera por *Volver a empezar* (1981), por cierto reventada con odio y ensañamiento por la crítica española, un rotativo madrileño publicó una indignante editorial para lamentar la decisión de los profesionales del cine americano que otorgaron tal distinción a un español. Xavier Cugat, en una entrevista concedida a un programa de TV3, declaró que es más difícil triunfar en España que en los Estados Unidos, porque en nuestro país la envidia corroe las entrañas de sus gentes empecinadas en destruir por sistema a quien triunfa o simplemente todo lo que funcione correctamente.

Garci es uno de los pocos cineastas españoles que sin grandes concesiones ha conseguido un cine digno, capaz de atraer asimismo al gran público, demostrándolo en su primera película *Asignatura pendiente* (1977), con la memorable ducha compartida de José Sacristán y Fiorella Faltoyano, haciendo referencia el título a esa compañera de clase con quien nos quisimos acostar cuando éramos adolescentes pero que, por presión de la sociedad franquista, no nos atrevimos a proponer la relación.

Tras la aparición de Fernando Trueba y Fernando Colomo, autores de las más brillantes comedias madrileñas de los ochenta, junto a los últimos Emilio Martínez Lázaro y Jaime Chávarri, es de destacar la aparición de un recién llegado, Manuel Gómez Pereira, quien debutó en el largometraje con *Salsa rosa* (1991) donde la excelente cómica Verónica Forqué y Maribel Verdú intercambiaban sus parejas (Juanjo Puigcorbé y José Coronado).

En ¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo? (1993), también de Gómez Pereira, referencia cinefíla

a una frase de Groucho Marx, Jorge Sanz y Verónica Forqué trabajan en un Peep-Show, un lugar donde las parejas realizan el acto sexual en unas cabinas repletas de mirones.

Mi buen amigo Xavier Daniel, prometedor cineasta y escritor cinematográfico, con su controvertido corto *Silencios* (Silencis, 1982), consiguió varios premios en festivales internacionales. Trata de un incesto homosexual entre padre e hijo, con secuencias de voyeurismo, fetichismo, masturbación, sadomasoquismo y pederastia homosexual entre un sacerdote y un niño. Todas estas relaciones aparecen en esta historia de la liberación sexual de un militar que se siente atraído por su hijo. Varias televisiones han prohibido la proyección de este corto, calificado de inmoral, y es completamente inaudito que los Servicios de Cine de la Generalitat que ha promovido a tanta gente mediocre no haya posibilitado el acceso al largometraje a Xavier Daniel después de haber conseguido tanta expectación.

El día 10 de diciembre de 1993, unos 250 intelectuales, artistas y escritores, firmaron en Tarragona un manifiesto reivindicativo criticando la gestión cultural de los políticos españoles, manifestando "el bajo nivel cultural de buena parte de las personas que ejercen cargos públicos, su falta de imaginación y su incompetencia en la gestión de los recursos económicos y humanos".

En 1992 se estrenaron 41 películas españolas, de ellas sólo 9 consiguieron más de 50 millones de pesetas de recaudación en taquilla. Demasiado poco para nuestra cinematografía. Sólo una industria sólida, que se ocupe de la distribución, exhibición y propaganda, entre otros menesteres tan útiles como la misma producción, puede librar a nuestro cine de perecer engullido por las multinacionales. Esperemos que nuestros gobernantes, sean socialistas o conservadores, yo no tengo manías al respecto, tengan la capacidad suficiente de enmendar los errores políticos que nos han llevado a tan desesperante situación.

En la vieja Europa

Tal como he contado al narrar la evolución del cine americano, toda iniciativa en cuestiones eróticas y cinematográficas han venido desde Europa aunque, como es sabido, Hollywood tiene la suficiente inteligencia para asimilar todas las modas y avances que se produzcan allende sus fronteras para integrarles en su sistema.

Aunque, claro, siempre ha habido excepciones que no hayan sido capaces de ser asimilados por el llamado Imperio americano.

George Méliès, por ejemplo, jamás rodó un film al otro lado del Atlántico. Claro está que su carrera prácticamente se extinguió en 1913, año en que los pioneros americanos se afincaron en Hollywood huyendo de las pretensiones monopolizadoras de Edison. Jeanne D'Alcy, su actriz favorita y posterior esposa, fue prácticamente la primera pin-up de la historia. Mientras las fantasías del gran mago se hicieron célebres, el fotógrafo Joseph Piron, en cambio, prefirió filmar intimidades como *Le coucher de la mariée* (1896) y *Le bain de la Parisienne* (1896).

Pero fueron los italianos quienes, al parecer, se adelantaron en el tema del desnudo. Tenía que ser así, los ciudadanos del país de la bota, son mediterráneos y es sabido que todos los habitantes de las tierras que bordean el Mare Nostrum tienen la sangre muy caliente.

Los escandinavos son otra historia. Para ellos el sexo es algo natural, así en *Den kvindelige daemon* (1913) los actores se besaban y se abrazaban desnudos.

Los americanos del norte (a veces olvidamos que los habitantes del sur también son americanos) descienden de sectas puritanas que huyendo de las leyes europeas atravesaron el Atlántico para adentrarse en las polvorientas praderas del salvaje oeste. Personas de moral muy rígida, como la iglesia católica española, no soportaban la degradación de costumbres que existía en el viejo continente en los siglos XVIII y XIX, época de la masiva colonización.

La vieja Europa es otra historia, sobretudo París considerada la capital del amor y mitificada en multitud de films (americanos, por supuesto) como una ciudad frívola, cuna de todas las tendencias culturales modernas. Pero vayamos por partes...

La dulce Francia

Gracias a la serie de videos pornográficos de la serie *Nuestros pícaros abuelos*, editados por Antonio Marcos, hemos podido descubrir algunas pequeñas maravillas de principio de siglo. Cortos de escasos minutos procedentes de Francia o Alemania que hicieron las delicias de nuestros antepasados. Por ejemplo, la mejor de todas, *La mujer del cuadro* (*La femme au portrait*), de procedencia desconocida, trata de una joven casada con un marido machista, brutal, pero cuando éste se duerme, la esposa llora ante un cartel que anuncia a una bailarina española, la cual cobra vida y hará el amor sáfico con la desconsolada.

Pero por regla general, el cine porno o hard es otra historia. Se trata de un fenómeno marginal, tal como he dicho antes, que no se comercializó hasta los años setenta, tal como tratamos más adelante.

Aquí nos interesa el erotismo en el cine, nuestro tema central, y debemos recordar toda la frescura de la producción europea en esta cuestión. Como *Le Fête espagnole* (1920) de Germaine Dulac, *Coeur fidèle* (1923) de Jean Epstein, *La coquille et le Clergyman* también de la Dulac, los primeros films de Louis Feuillade con la sensual Musidora, protagonista de *Judex* (1916), y posterior realizadora.

Aparecieron los Jean Vigo, autor de films como *A propos de Nice* (1930) y *L'Atlante* (1934). Jean Renoir que con toda franqueza dirigió a la extraordinaria Simone Simon en *La bête humaine* (1938), actriz que luego fue contratada por el cine americano. Hollywood, siempre ojo avizor, ha sabido integrar en su sistema multitud de talentos europeos, por lo tanto me parece completamente absurda esta polémica que pretende enfrentar ambas cinematografías porque ambas son necesarias y como cinéfilo debo confesar que no me sobra ninguna de las dos.

Renoir con *Una partida de campo* (*Une partie de campagne*, 1936) y *La Règle du jeu* (1939) supo reflexionar profundamente sobre las pasiones humanas, el erotismo y la liberalización del cuerpo. *La Tour de Nesle* (1937) basado en un clásico de Alejandro Dumas nos mostraba las orgías del pasado con la exhibición del seno desnudo de Meg Wanda. En 1954 Abel Gance rodó una nueva versión de tan libertina novela. Marcel Carné mostro a la sensual Arletty en la secuencia de la ducha en *Le jour se lève* (1939) y a Blanchette Brunoy en *La marie du port*.

Todos esos ejemplos demuestran que Francia supo estar lejos del nefasto e irrisorio Código Hays impuesto por los Estados Unidos donde los matrimonios dormían en camas separadas causando gran extrañeza en nuestros países. Claro está que a puritanismo España no le iba a la zaga, pero el cine europeo supo dar una versión mucho más realista de la vida.

Arletty fue la actriz predilecta de Sacha Guitry y Marcel Carné, siendo protagonista ideal de operetas y espectáculos de variedades. *Désiré* (1938) o *Tempête* (1940) fueron dos de los films donde la cómica exhibió su figura estilizada, contraria a las gorditas principio de siglo tan en boga.

Pero tal vez, la diva más sensual de aquellos años fue sin duda alguna Edwige Fenech, intérprete de *Lucrece Borgia* (1935) de Abel Gance o *Suprema decisión* (*Sans lendemain*, 1939) de Max Ophüls, convirtiéndose en la primera dama del teatro francés.

Ambas era lo que podríamos clasificar mujeres de gran clase, como lo fue también Viviane Romance.

Abel Gance era en aquel tiempo uno de los realizadores más prestigiosos que había rodado el único papel dramático de Max Linder en *El castillo de los fantasmas* (*Au secours!*, 1923), el célebre Napoleón (*Napoleon*, 1925-27) o una visión iconoclasta de *El fin del mundo* (*La fin du monde*, 1930).

Pero fue hasta pasada la 2ª Guerra Mundial que el cine francés vuelve a recuperar su identidad, perdida con el Gobierno de Vichy, colaborador de la ocupación nazi. El cuervo (*Le corbeau*, 1943) de H. G. Clouzot o las películas de Jean Grémillon y Jean Becker son buen ejemplo de ello.

René Clement obtuvo un gran éxito con *Juegos prohibidos* (*Jeux interdits*, 1952) de René Clement donde una niña huérfana de cinco años descubre el amor en el hijo (once años) de un campesino que la ha acogido; *Zéro de conduite* (1933) de Jean Vigo, planteaba además una iniciación homosexual entre dos colegiales; *Les amitiés particulières* (1964) de Jean Delannoy, basada en la novela de Roger Peyrefitte, está centrada también en una relación homosexual entre un adolescente y un menor;

Los colegios y reformatorios también son apropiados para las relaciones lésbicas u homosexuales según el caso: *Olivia* (1950) de Jacqueline Audry; *Les collegiennes* (1957) de André Hunebelle; Jacqueline Sassard y Stéphane Audran protagonizaron *Las ciervas* (*Les biches*, 1968) de Claude Chabrol, con su estética naturalista propia de la Nouvelle Vague. Una mujer rica encuentra en la calle a otra, de la que se enamorará, pero un hombre se interpondrá entre ambas. El carácter literario lastrará en cierto modo el resultado final; *La religiosa* (Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot, 1966) de Jacques Rivette, con Anna Karina iniciada sexualmente por su madre superiora Liselotte Pulver; *Relatos íntimos* (*Thérèse Desqueyroux*, 1962) de Georges Franju; *La novia del pirata* (*La fiancée du pirate*, 1969) de Nelly Kaplan, uno de los raros films lésbicos dirigidos por una mujer. Los abismos (*Les abysses*, 1963) de Nicos Papatahis, con Francine y Colette Berge también trató el tema del amor entre mujeres.

Las musas galas

El cine francés, como cualquier otra cinematografía, no será nada sin sus mitos eróticos. De hecho son un gancho atractivo para la taquilla, si como galán nunca hubo nadie como Jean Gabin y, años después, Jean Paul Belmondo y Alain Delon, fueron las mujeres quienes han revolucionado los periclitados conceptos de sexualidad.

Tras las grandes damas de los treinta y cuarenta, la rubia Martine Carol alcanzó gran popularidad con la serie *Caroline Chérie*. Su primer título, llamado precisamente así, *Caroline Chérie* (1951) de Richard Pottier ya asombraba porque fue pionera en el nudismo cinematográfico. Un caprice de *Caroline Chérie* (1953) de Jean Dréville y *Le fils de Caroline Chérie* (1954) de Jean Devaivre, fueron los eslabones de esta serie erótica ambientada en época de alegres cortesanas. En este segundo título ya apareció Brigitte Bardot, quien iba a revolucionar definitivamente el concepto de sexualidad cinematográfica con el espectacular bombazo *Y Dios...creó la mujer* (Et

Dieu...créa la femme, 1956) de Roger Vadim, pero dada la importancia del fenómeno hemos preferido darle un tratamiento aparte.

Martine Carol fue hasta entonces la musa predilecta del público galo, sus desnudos se hicieron célebres, sus abluciones en bañeras barrocas de ensueño sedujeron e hicieron soñar a un público ávido de olvidar la posguerra. Con *Lucrèce Borgia* (1953), dirigida por su marido en aquella época Christian-Jacque o su espléndido *Lola Montes* (Lola Montes, 1955) del exquisito Max Ophüls, Martine Carol se convirtió no sólo en un sex-symbol sino en una actriz dúctil, inteligente, distinguida y elegante.

En los sesenta, ese cetro lo ocupó Michele Mercier con su serie sobre *Angélique*: *Angélique et le sultan* (1967) o *Angélica, marquesa de los ángeles* (*Angélique, marquise des anges*, 1964) siempre dirigidas por su marido Bernard Borderie.

Françoise Arnould nos deslumbró con su participación en *French Can-Can* (*French Can-Can*, 1955) de Jean Renoir donde destaca la excelente secuencia del baile que da título al film. Suzy Delair, Danielle Gaubert, Odette Joyeux, Catherine Rouvet, Haydee Politoff, Bulle Ogier, Anicée Alvina, Laurence de Monaghan...la cantera gala siempre ha sido rica en rostros hermosos, estilizados, atractivos, aunque personalmente mi preferido sea el de Catherine Deneuve, musa de la naciente Nouvelle Vague, movimiento cinematográfico que revolucionó el mundo entero, sacando las cámaras a la calle y contando historias donde el realismo sustituyó la artificiosidad.

Françoise Dorleac fue su hermana, quien con *La piel suave* (*La peau douce*, 1964) de François Truffaut se convirtió en la gran promesa del cine francés pero un trágico accidente terminó bruscamente con su vida. Catherine Deneuve se convirtió en una actriz internacional que llegó a trabajar en Hollywood, y su supervivencia artística llega hasta los años noventa en películas como *Indochina*.

Pero Catherine ha tenido una larga carrera, trabajó con Roman Polanski en *Repulsión* (*Repulsion*, 1964), con Luis Buñuel en *Bella de día* (*Belle de jour*, 1966) y *Tristana* (1969), Jacques Demy que la lanzó en *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1963). A las órdenes de este realizador, Catherine se atrevió a realizar lo que toda mujer sueña, en dejar embarazado a un hombre (Marcello Mastroianni). ello ocurrió en *No te puedes fiar ni de la cigüeña* (*L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, 1973), con el mismo compañero a las órdenes de Marco Ferreri rodó *La cagna* (1972).

Pero donde la preferí fue en su trabajo con el sensible François Truffaut, *La sirena del Mississippi* (*La sirène du Mississippi*, 1969) recordando aquella secuencia, que la censura española cortó, en que se desnuda en un descapotable enseñándonos sus pechos. Un conductor que viaja por la misma carretera, al verla se cae por la cuneta.

La llamada Nouvelle Vague fue una bocanada de aire fresco a un cine que entonces estaba asfixiado por el academicismo y la literatura. El cine es un arte independiente. Sin embargo su fórmula es actualmente contraproducente porque muchas personas sin ningún talento, creyendo que todo el mundo está capacitado para rodar, nos obsequian con bodrios mal filmados e imposibles convirtiéndose en una burda caricatura de lo que significó dicho movimiento en su día.

En las últimas décadas el cine francés ha sido rico en películas osadas, pero dada la premura de espacio me limitaré a comentar algunos títulos.

En el aspecto erótico, empero debemos señalar que sus nombres más célebres como Roger Vadim, Just Jaeckin o Walerian Borowczyk no son más que unos mediocres, prefiriendo el talento de gente como Louis Malle que al menos nos ha dado una obra coherente.

Aparte de los films con Brigitte Bardot, Roger Vadim se hizo célebre con *Barbarella* (*Barbarella*, 1967), basados en los comic de Jean-Claude Forest, con Jane Fonda convertida en una heroína espacial.

Destaca la secuencia del strip-tease inicial, en una cámara ingrátida con los cabellos revoloteando en el espacio, pero la sensualidad de Jane Fonda es deficiente, prefiriendo a Anita Pallenberg, la Reina Negra, con tintes lésbicos, que llega incluso a montarse al ángel Pygar (John Philip Law).

Erotismo galo

Se dice que el oficio de prostituta es el más viejo del mundo. De hecho un film dedicado exclusivamente a tan insólito menester llevaba este título tanto significativo: *El oficio más antiguo del mundo* (*Le plus vieux métier du monde*, 1967), dividido en seis episodios.

El primero, dirigido por Franco Indovina, *Era prehistórica*, trataba como su título indica de la forma de entender la profesión en la Edad de Piedra, con Michele Mercier y Enrico M^a Salerno; *Noches romanas* de Mauro Bolognini, con Elsa Martinelli y Gastone Moschin, estaba ubicada en la Roma de los cesares; *Mademoiselle Mimí* de Philippe de Broca, con Jeanne Moreau y Jean-Claude Brialy, era el tercer episodio; *La Belle Époque* de Michael Pfeghaar contó con la sexy Raquel Welch y Martin Held; Hoy en día de Claude Autant-Lara con Nadia Gray y Francis Blanche y, tal vez el mejor de los seis, el capítulo *Anticipación* de Jean-Luc Godard con Anna Karina y Jacques Charrier, ambientado en una hipotética sociedad futura.

El pecado del padre Mouret (*La faute de L'Abbe Mouret*, 1970) de Georges Franju, con Francis Huster, es ya más comedido. Un sacerdote sufre un ataque de amnesia, olvidando completamente su condición sacerdotal y al conocer una bella joven iniciará un romance; al recuperar la memoria surgirá el conflicto.

Por contra tenemos la efímera moda de narraciones pseudo eróticas ambientadas en un convento. Cosas de los tiempos. Interior de un convento (*Interno di un Convento*, 1977) de Walerian Borowczyk, inspirado en *Passeggiate Romane* de Stendhal, con su musa particular Marina Piero no es más que una sucesión de estampas completamente anodinas. Ambientada en el siglo XIX, en una época en la que las muchachas jóvenes de familias adineradas eran obligadas a entrar en religión contra su voluntad, este insípido film aburre por su monotonía y su falta de ritmo.

Gran escándalo en el Festival de Cannes 1972, Jean Pierre Leaud mantuvo relaciones con dos mujeres a la vez en *La mamam et la putain* (1972) de Jean Eustache. Ellas eran Bernardette Lafont y Françoise Lebrun. La duración de tres horas convirtió este film en un ejercicio plumoso.

Si me preguntaran cuál es el mejor film erótico de todos los tiempos, citándome a mis gustos particulares y omitiendo aquellos títulos de otros géneros donde la sexualidad ocupa un lugar secundario, sin ninguna duda elegiré a *La hija del guardabarrera* (*La fille du gardebarrière*, 1975) de Jerome Savary, con argumento de Roland Topor y del propio Savary, con la aportación de Mona Mour, Michael Dusserat y el Gran Magic Circus.

La hija del guardabarrera tiene la particularidad de que es un film mudo, rodado en blanco y negro, como las películas de antaño y que en cierto modo recrea los antiguos folletines pasionales. Mona, una joven cándida e ingenua es violada en la vía del tren. Para no avergonzarse a su padre, el guardabarreras, la muchacha huye y se refugia en el burdel de Madame Julien. Sin embargo, Mona ignora que un hombre la ama, Dudú, quien está dispuesto a vivir mil aventuras folletinescas para salvarla.

Recreando perfectamente todo el aroma de los antiguos seriales de Louis Feuillade, Jerome Savary consigue burlarse del cine porno, caracterizado por una completa vulgaridad, al que pone prácticamente en la picota. Es lástima que dicho título se haya visto muy poco desde su estreno, porque sería muy interesante revisarlo actualmente y coleccionarlo en video ya que tiene todos los números para convertirse en un clásico del erotismo.

La célebre *Maitresse* (*Maitresse*, 1975) de Barbet Schroeder, con la musa del inconformismo Bulle Ogier, no es una prostituta como las demás. Especializada en el sadismo, se dedica a torturar a sus clientes por dinero. Gerard Depardieu la secundaba en el reparto. En una secuencia un tanto insólita, esta peculiar prostituta clavaba los testículos de un cliente a la silla por petición de éste.

En *Las joyas de la familia* (*Les bijoux de famille*, 1975) de Jean-Claude Lereux, aparece una extraña secuencia en un bar. Un mujer sin más ni más, fornicaba con dos amantes a la vez. De hecho, todo el film es un festival de desatinos empezando por los títulos de crédito con una felación (fingida) en primer plano.

Un padre escritor y su hija (Anicée Alvina) serán los amantes incestuosos de *Le Jeu avec le feu* (1975) de Alain Robbe-Grillet, con extraños juegos sadomasoquistas, film perjudicado por su ritmo más literario que cinematográfico. Sylvia Kristel intentó con su presencia darle mayor comercialidad a este título minoritario.

Le sexe qui parle (1975) de Frédéric Lansac, con Penelope Lamour, es un legendario film pornográfico que está protagonizado por una vagina que habla. El sexo que habla (*Chatterbox*, 1976) de Tom de Simone, con Candice Rialson y Jane Kean, es una versión casta del mismo argumento, basado esta vez en la comedia y el humor. *Lo mío y yo* (*Me and Him*, 1988) de Doris Dörrie, es una fábula adaptada de una novela de Alberto Moravia sobre las reflexiones de un pene, que va narrando la historia y que viene a ser una especie de réplica de los dos títulos anteriores.

Jean Rollin, es en cambio un cineasta lamentable. En uno de sus films, *Lèvres de Sang* (1975), se nos cuenta una historia de amor entre Frédéric (Jean-Lou Philippe) y Jennifer (Annie Briand), una vampira. El joven la buscará desesperadamente hasta encontrarla, pero como no puede librarla de su destino preferirá compartir con ella la muerte. Ambos amantes tendrán una ardiente escena de amor en la playa, luego se meterán desnudos en un ataúd que navegará a la deriva hasta hundirse en el mar.

Sexo y violencia será la combinación de los engendros fílmicos del galo Jean Rollin. *La nuit des traqués* (1980) con Brigitte Lahaie, gran especialista en cine erótico al norte de los Pirineos, protagonista asimismo del nulisimo *Fascination* (1979) donde interpreta esta vez a una bella lesbiana de una secta esotérica. Junto a Franka Mai, Brigitte Lahaie, seducirá muchachos que serán sacrificados en un extraño rito sangriento, mezcla de akelarre lujurioso y orgía pagana. Todo ello aderezado por el aburrimiento que ha caracterizado la falta de ritmo de su realizador. *Les raisins de la mort* (1978) será igualmente nulo, pero encima está ausente la rubia Lahaie, con lo cual aún perdemos el único aliciente que tenían los engendros citados con anterioridad.

En el extravagante *Les week-ends maléfiques du comte Zaroff* (1974) del actor y director Michel Lemoine, un descendiente del célebre cazador de presas humanas (el propio Lemoine) vive en un solitario castillo dedicándose a sus previsibles tropelías. Unos cursis recién casados se pierden y llegan a su castillo, el conde Zaroff le enseña la Cámara del Amor, ideada por un antepasado para ejecutar parejas adúlteras. Presos de la curiosidad, los ingenuos intrusos piden probar el invento y el anfitrión gentilmente les ata uno encima del otro, sobre una mesa de madera.

Los tortolitos disfrutarán con tan macabro invento, hasta que descubrirán que del techo descende lentamente una plancha repleta de cuchillas...Ambos saciarán su insensata curiosidad al morir atravesados.

Just Jaeckin, máximo representante del cine erótico de qualité, quiso repetir el éxito de Emmanuelle con Madame Claude (Madame Claude, 1976), basado precisamente en las memorias de Madame Claude, una alcahueta de lujo, pero esta vez el éxito fue menor. Jaeckin nunca ha sido un realizador a tener en cuenta, porque tras su refinada imagen no ha habido más que vacuidad y aburrimiento. Sus películas son algo así como estos regalitos de envoltorio bonito en cuyo interior se esconde una caja completamente vacía.

En el reparto tenemos a François Fabian, Murray Head y Dayle Haddon, Vibeke Knudsen y Klaus Kinski. Pero aunque el éxito fuera discreto, empero también hubo la inoportuna secuela, Madame Claude 2 (Madame Claude 2, 1981) de François Minet, con Alexandra Stewart, que pasó con más pena que gloria.

Pauline Réage describe en su Historia de O la sumisión de una mujer a "su" hombre, quien gozará torturándola, humillándola, infligiéndola toda clase de castigos corporales para su particular deleite.

Kenneth Anger rodó entre 1959 y 1961 la primera versión de Story of O, film que no terminó, pero sí ha exhibido alguna vez. La versión más célebre es, como no, la de Just Jaeckin Historia de O (Histoire d'O, 1975), revelando el talento de Corinne Cléry, una modelo italiana de excelente físico, luego explotado en multitud de films mediocres, pero de limitadas posibilidades interpretativas.

El film de Jaeckin es de refinada imagen, lencería fina y sutil encaje, pero en el fondo es vacía de contenido. Durante hora y media vemos como Udo Kier humilla a Marie-Anne (Corinne), la ata, al azota, la quema con hierros candentes y la viola sin contemplaciones. Tal vez lo único interesante de este insípido film sea su final, Marie-Anne reacciona. Ya que su hombre para demostrarle su amor le exige toda clase de humillaciones y torturas ¿por qué ella no puede hacer lo mismo con él? Así le coloca un cigarro encendido en la mano para que pruebe la medicina que le ha estado aplicando durante todo el rodaje.

Existió la inevitable secuela, muy tardía y aún más mediocre, Historia de O (2ª parte, 1981) de Eric Rochart, con Sandra Way y Rosa Valenty. No vale la pena perder el tiempo con ella.

Gwendoline (Gwendoline, 1983) de Just Jaeckin es una apañada versión del comic sadomasoquista de John Willie con Tawny Kitaen en el rol principal. De pronunciados tintes eróticos, perjudicados por la frialdad de su realizador, el film no duda en mostrarnos toda clase de secuencias eróticas y, cómo no, mostrarnos una sociedad secreta de crueles Amazonas cuya reina (Bernadette Lafont) tiene perfiles lésbicos para mayor satisfacción de la libido del público masculino, amante de esa clase de espectáculos.

Lástima que la realización no haya tenido la misma inteligencia que han tenido esas viñetas en los papeles.

Un moment d'égarement (1977) de Claude Berri es una divertida comedia francesa que trata de dos amigos cuarentones, Pierre (Jean-Pierre Marielle) y Jacques (Victor Lanoux), que viajan de vacaciones con sus respectivas hijas. En una fiesta François (Agnès Sorel), la joven hija de Jacques, seduce a Pierre organizándose un fenomenal enredo ya que el celoso Jacques encarga a su amigo que desenmascare al seductor de la adolescente ignorando que ambos son la misma persona. Con el mismo argumento, el elegante Stanley Donen, rodó un refinado remake, Lío en Río (Blame it on Río, 1984) con Michael Caine y Joseph Bologna en el papel de los dos amigos ya maduros. El film dio la oportunidad de lucir el físico de las jovencitas Michelle Johnson (la hija de Bologna enamorada de Caine) y, la futura sex simbol Demi Moore (la hija de Caine).

Ambos títulos son un juego endiabrado de enredos, situaciones absurdas, y en cierto modo un alegato contra los perjuicios que conlleva una relación entre un hombre ya maduro y una jovencita, relación que nuestra sociedad encuentra monstruosa creando toda clase de trabas para evitar que fructifique.

Tobe Hooper y Menahem Golan unieron sus fuerzas para rodar Lifeforce - Fuerza vital (Lifeforce, 1985). La francesa Mathilda May es lo único bueno de tan horrendo film, y es de lamentar que los españoles no la volváramos a ver en otros títulos franceses mucho más dignos que éste porque, por cortesía de la Motion Picture Association of America, el cine galo ha sido barrido de nuestras colonizadas carteleras.

La única secuencia interesante de tan celebrado engendro es la muerte de la extraterrestre (Mathilda May) y del héroe del film (Steve Railsback), cuando ambos se abrazan desnudos, y éste atraviesa ambos cuerpos con una larga espada, poniendo así fin al siniestro poder de una nave espacial que absorbió a la fuerza vital de los habitantes de una ciudad.

No menos sórdido es el relato de Christopher Frank, estrenada en España con título inadecuado, La gata caliente (L'année des meduses, 1984). La joven Chris (Valerie Kaprisky) y su bella madre (Caroline Cellier) realizan sus vacaciones estivales en Deauville, una playa de moda, allí encuentran a Román (Bernard Giraudeau), un gigoló, un prostituto que se acuesta con señoras maduras por dinero. Queda para el recuerdo la constante exhibición de los atributos físicos tanto de la madre como de la hija, convertida ésta en un mito erótico del nuevo cine galo.

La comedia francesa de los ochenta se distingue por su peculiar talento a la hora de explotar situaciones paradójicas. En Mamá, hay un hombre blanco en tu cama (Romuald et Juliette, 1988), Coline Serreau muestra la insólita relación entre Romuald (Daniel Auteuil), director de una fábrica de yogures, y Juliette (Firmine Richard),

una mujer negra que trabaja en la misma empresa limpiando oficinas.

Romuald, al verse engañado por su mujer (blanca of course) correrá a refugiarse en los brazos de su confidente, Juliette, atravesando la espesa barrera racial. La realizadora francesa abordará la relación personal con exquisita elegancia, pero esta vez la taquilla le fue adversa porque en 1988, la ola conservadora y xenófoba europea no veía a con buenos ojos que un hombre blanco amase a una mujer negra.

En la misma línea *Cómo hacer el amor con un negro sin cansarse* (*Comme faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, 1988) de Jacques W. Benoit, con Roberta Bizeau, Maka Kotto y Miriam Cyr. Se trata de una irónica comedia del Canadá francés que con un bajo presupuesto ha conseguido un éxito más que estimable. El negro (Isaach de Bankolé) es un escritor que tiene fantasías eróticas y en ellas, el objeto de sus deseos, son sus vecinas blancas.

Muy afortunado fue Fred Ward en *Henry y June* (*Henry and June*, 1990) de Philip Kaufman, basado en las relaciones de Henry Miller (Ward) con su mujer June (Uma Thurman) y la escritora Anaïs Nin (María de Medeiros), en esta historia de amor tan triangular como cálida ambientada en el París de los primeros años treinta.

Henry Miller ya había escandalizado anteriormente con su novela autobiográfica llevada al cine, *Días tranquilos en Clichy* (*Quiet Days in Clichy*, 1970) de Jens Jørgen Thorsen, que conoció una segunda versión en 1991 dirigida por Claude Chabrol. Miller se recrea contándonos sus aventuras sexuales, que aún tiene vigencia en una época de vacas flacas como la actual.

Louis Malle

Las tragedias de Sófocles (496-406 a. de J. C.), Edipo Rey y Edipo en Colona son tal vez las que mejor definen las relaciones incestuosas, aunque en estos casos sean involuntarias. Las versiones cinematográficas son escasas de todas formas, es un drama demasiado teatral para ser puesto en imágenes: *Oedipus* (1950-1953) de R. Vikrey; *Oedipus the King* (1968) de Philip Saville y la más célebre Edipo, el rey de la fortuna (*Edipo Re*, 1967) de Pier Paolo Pasolini, con Franco Citti como el desafortunado Edipo que sin pretenderlo mata a su padre y se acuesta con Yocasta (excelente Silvana Mangano) ignorando que es su madre.

El mito de Electra también tiene escasa filmografía, *Electra* (*Elektra*, 1962) de Michael Cacoyannis y *Elektra at Edpidauros* (1962) de T. Zarpas. En este caso son adaptaciones de las obras de Sófocles, *Las Coéforas* de Esquilo o la tragedia de Eurípides, las tres dedicadas a tan controvertida persona.

El cine se ha ocupado muchas veces del tema del incesto, unas veces con pretensiones comerciales, aunque haya también títulos de contenido más adulto entre tan peculiar filmografía. Tal vez sea *El soplo al corazón* (*Le soufle au coeur*, 1971) del francés Louis Malle, el más significativo ejemplo de este apartado. Procedente de la *nouvelle vague* que intentó renovar con éxito las coordenadas del cine francés (operación que se intentó repetir, con escasa fortuna en aquel Nuevo Cine Español de los sesenta), Malle realiza aquí el retrato de una familia pequeño burguesa muy tradicional. Un muchacho (Benoit Ferreux) deja de ser niño para convertirse poco a poco en adulto. Su padre (Daniel Gelin) es un médico y su madre (la excelente Lea Massari, digna de una mejor filmografía) una mujer italiana tan hermosa como ardiente que aburrida de su insípida vida conyugal acaba teniendo un amante.

Un desvanecimiento del muchacho provocado por un soplo en el corazón obligará a madre e hijo a viajar hasta un balneario, ambos tendrán sus aventuritas pero la víspera del 14 de julio, tras la tradicional verbena, con alguna copa de más, consuman el incesto en una tempestuosa noche de amor.

Realizada con mucho tacto y elegancia, Malle elude toda conclusión moral irritando a los espectadores bienpensantes. Sin embargo hemos de reconocer aquí que el realizador también elude el morbo, la escabrosidad gratuita, destinada a llenar la platea de mirones impenitentes y las arcas de los productores de sus buenos dineretes. Lejos de todo esto, Malle plantea su discurso de forma adulta llegando a sus últimas consecuencias.

Los amantes (*Les amants*, 1958) fue la obra que catapultó a Louis Malle a la fama. Una obra hedonista donde Jeanne Moreau, musa del cine francés de los sesenta, mostraba en primer plano la expresión de goce sexual, imágenes inéditas hasta la fecha y base de múltiples películas eróticas posteriores.

El gallo Louis Malle, enamorado del cine americano, rodó en Nueva Orleans *La pequeña* (*Pretty baby*, 1978) dando la alternativa a una infantil Brooke Shields, una niña prostituta de doce años que ejerció a su oficio en el barrio de Storyville, enamorándose del fotógrafo Belloq (Keith Carradine) que la inició en el arte del amor profesional. Ambientada en el año 1917, gracias a la bella fotografía de Sven Nykvist (operador de varios films de Bergman), Malle nos dio una versión adulta del tema sin caer en el tremendismo fácil y sin rehuir los aspectos más ásperos y polémicos. Susan Sarandon y Barbara Steele, en dos papeles secundarios, apoyan con su presencia este sórdido relato inspirado en el libro *Storyville, New Orleans* de Al Rose.

El film lanzó al estrellato a la estilizada actriz Brooke Shields, quien con los años adquirió una belleza considerable, pero su carrera posterior jamás brilló a la misma altura.

Herida (*Damage*, 1992) de Louis Malle, plantea un particular triángulo: un diputado (Jeremy Irons), su hijo

(Rupert Graves) y la novia de éste (Juliette Binoche). Malle afronta una vez más el relato sin complejos, así el diputado acabará por convertirse en el amante de su hijo. Las escenas íntimas, como siempre, estarán caracterizadas por la elegancia y la sensibilidad propias del realizador galo.

La ardiente Italia

Al contrario que España, Italia es un país que ha sabido desde el principio darle al cine la importancia que se merecía. En el apartado del cine histórico ya hemos hecho referencia a la multitud de películas, dedicadas a ese tema, donde los aspectos eróticos tenían capital importancia.

Por lo tanto haremos un salto en el tiempo para llegar a la posguerra, cuando con el neorrealismo la cinematografía del país de la bota recupera sus señas de identidad, creando una serie de films con temas cotidianos que enseguida obtuvieron un merecido prestigio internacional. No en vano, cuando en los años sesenta Hollywood experimentó una fuerte crisis financiera, fueron los estudios italianos quienes estuvieron a punto de desbancar al todopoderoso coloso americano.

Lamentablemente, los grandes hombres de este cine trasalpino ya han fallecido, sólo queda Bernardo Bertolucci al pie del cañón quién en la Gala de los Oscars de 1988 arrasó prácticamente obteniendo nueve premios de la Academia por *El último emperador* (1987).

Pero la base del erotismo a la italiana, aparte de sus excelentes realizadores e intérpretes, está en la opulencia de sus actrices, mujeres dotadas de un físico muy especial, conocidas con el nombre de *maggioratas*.

Fueron los años de Silvana Pampanini, "Miss Italia 1946", intérprete de *La donna que inventó l'amore*, que triunfó con *O. K. Nerón* (*O.K.Nerone*, 1951) de Mario Soldati, y que ya mostró un tipo físico que fue seguida por señoras tan estupendas como Silvana Mangano que con su aparición en los arrozales de *Arroz amargo* (*Riso amaro*, 1949) de Giuseppe De Santis ya se convirtió automáticamente en una de las actrices más codiciadas del planeta. En *Ana* (*Ana*, 1952) de Alberto Lattuada, Silvana Mangano es una monja que trabaja en un hospital. Su vida es ejemplar, pero al cabo de una hora de película en un flashback recordamos su oscuro pasado. En un cabaret, con unos pantalones muy ceñidos, cantaba sensualmente aquello de "Ya viene el negro zumbón...". Sencillamente, impagable.

En la misma línea, *Mambo* (*Mambo*, 1954) de Robert Rossen, su *Yocasta* y *Circe* de *Ulises* (*Ulisse*, 1954) de Mario Camerini la convirtieron en actriz internacional.

Tras sus pasos aparecieron las Iyonne Sanson, Rossana Podestà, Antonella Lualdi, Lea Massari, Sandra Milo, Monica Vitti, Lucía Bosé y muchas más, aunque las más famosas fueron Sofia Loren, Gina Lollobrigida y Virna Lisi.

Sofía Loren enseguida se hizo popular, sobretodo por sus generosos desnudos de sus primeras películas, dotada de un busto mareante, con *Noches de Cleopatra* (*Due notti con Cleopatra*, 1953) de Mario Mattoli, *Carrusel napolitano* (*Carosello napoletano*, 1954) de E. Giannini enseguida se hizo muy popular.

Su principal rival, era Gina Lollobrigida, una mujer bellísima, que ya en *Fanfán el Invencible* (*Fanfan la Tulipe*, 1951) de Christian-Jaque; *Mujeres soñadas* (*Les belles de la nuit*, 1952) de René Clair, donde alternó con Martine Carol, y, sobretodo, su serie *Pan, amor y...* donde la Lollo, tal como la conocen en Italia, arrasó completamente.

Virna Lisi, la más sofisticada, llegó incluso a Hollywood. Aún recuerdo cuando apareció del interior de una gigantesca tarta portando un sucinto bikini hecho de merengue. Fue en *Como matar a la propia esposa* (*How to Murder Your Wife*, 1965) de Richard Quine, pero los estudios americanos cometieron el error de intentar lanzarla como una nueva Marilyn Monroe. Virna Lisi tenía una personalidad distinta. En *Arabella* (*Arabella*, 1967) de Mauro Bolognini así lo demostró.

Últimos años

Al producirse la gran oleada de cine erótico, naturalmente Italia no iba a quedar a la zaga. Ellos carecían del importante freno que suponía el franquismo para el cine español, aunque en las décadas de los sesenta y setenta, era sabido que las películas ibéricas tenían doble versión, exportando los productores españoles cintas de alto contenido erótico.

Aún así, los italianos dominaron el mercado del softcore, es decir del erotismo blando. Más adelante el porno dejó de ser un secreto para ellos, pero eso ya no nos interesa.

Aparecieron Edwige Fenech, comentada aparte, y Laura Antonelli, actriz de más calidad interpretativa y también física. Debutó con un film de Mario Bava, *Le spie vengono dal semifreddo* (1966), a la que siguió *La rivoluzione sessuale* (1967) de Riccardo Ghione.

Con *El placer de Venus* (*Le malize di Venere*, 1968) de Massimo Dallamano ya consiguió su primer éxito. Laura era una actriz muy proclive al exhibicionismo, con total generosidad mostraba un espléndido cuerpo aunque en

aquel tiempo sus películas nos llegaran masacradas a las castas pantallas españolas. En sus actuales pases televisivos es cuando por fin descubrimos la belleza de esta mujer que triunfó con títulos como *Malizia* (1972) de Salvatore Samperi, *Sexo loco* (*Sesso matto*, 1973) de Dino Risi, *Me gusta mi cuñada* (*Peccato veniale*, 1973) de Samperi, *Dios mío, cómo he caído tan bajo* (*Dio mio, come sono caduta in basso*, 1974) de Luigi Comencini, *La divina criatura* (*Divine creatura*, 1975) de Giuseppe Patroni Griffi, *El inocente* (*L'incente*, 1975) de Luchino Visconti, *Esposamante* (*Moglieamante*, 1977) de Marco Vicario, *Camas calientes* (*Letti selvaggi*, 1979) de Luigi Zampa y otras hasta llegar a títulos más recientes como *El avaro* (*L'avare*, 1991) de Tonino Cervi, donde aún está de buen ver y mejor tocar.

Por contra tuvimos la avalancha de comedias ramplonas con gente como Alvaro Vitali y Gloria Guida, con su rostro de muñeca, que son completamente olvidables. Aunque, por fortuna, el erotismo también llegó a otra clase de películas.

Agostina Belli, la rival más directa de Laura Antonelli triunfó con *Conviene hacer bien el amor* (*Conviene fer bene l'amore*, 1976) del especialista Pasquale Festa Campanile, film ecológico en el que el acto sexual es utilizado como fuente de energía en un futuro de ciencia ficción.

Cómo perder una esposa y ganar una amante (*Come perdere una sposa e trovare una amante*, 1979) también de Festa Campanile, con Barbara Bouchet, es otra comedia erótico festiva en la misma línea que el film anterior.

Bahía de sangre (*Antefatto*, 1971) de Mario Bava, también conocido como *La ecología del delito*, marcó una época dentro del llamado cine de horror. Una serie de personajes relacionados con una herencia, encerrados en un lugar solitario, eran exterminados despiadadamente por un misterioso asesino cuya identidad se descubrirá al final del metraje. Los crímenes eran atroces y salvajes, pero el que mayor entusiasmo consiguió por su osadía y su impacto entre los aficionados que, en aquel tiempo, acudían al certamen fue aquel tan celebrado de una pareja asesinada en pleno ardor sexual.

Mientras los amantes hacían apasionadamente el amor, un misterioso personaje, armado de una larga jabalina, atravesaba sus fogosos cuerpos hasta que la punta asomaba por debajo del colchón, y viéramos a las dos víctimas retorcerse de dolor hasta morir.

Ésta era una de las primeras ocasiones en las que el sexo y el dolor se entremezclaban, uniéndose de forma homogénea, y fue tal el impacto que provocó dicha secuencia que a partir de entonces, diversos paladines del bodrio decidieron incluirla en sus terribles atropellos fílmicos.

La obra del Marqués de Sade también ha sido llevada al cine en varias ocasiones: *Le vice et le vertu* (1962) de Roger Vadim; *La philosophie dans le boudoir* (1971) de Claude Pierson y sobretodo *Salo o los 120 días de Sodoma* (*Salo o le 120 giornate di Sodoma*, 1976), último film de Pier Paolo Pasolini, y que fue una versión libre de la novela del Divino Marqués. Ambientada en la época del fascismo, unos fascistas se pasan toda la película torturando y humillando a un grupo de jóvenes. Film desagradable, casi imposible de soportar, su visión llega a causar auténtica repugnancia. La muerte del cineasta truncó lo que iba a ser una especie de trilogía de la muerte como represalia a la trilogía de la vida, de la que había abjurado con anterioridad. Haciendo balance de su filmografía, he de destacar muchos hallazgos formales, poéticos en sus imágenes, pero de contenido me resulta pobre y reiterativo. Posiblemente su supuesta ideología política ha motivado su mitificación, pero actualmente con la nueva perspectiva que le ha dado el paso del tiempo su figura es más que discutible.

Igual podríamos decir de Liliana Cavani y su *Portero de noche* (*Portiere di notte*, 1973), cineasta que buscaba el escándalo como gancho comercial, basándose en la supuesta osadía de su planteamiento. Un ex nazi (Dirk Bogarde) se encuentra con una de sus antiguas víctimas de un campo de concentración (Charlotte Rampling), iniciando una relación sadomasoquista y finalizará con la muerte de ambos. Es curioso, pero en las sesiones especiales que entonces se daban en Perpiñán para los españoles de entonces, lo que más llamaba la atención era la secuencia en que Charlotte se montaba a Bogarde, precediendo a las cabalgadas de Sharon Stone, y eso era entonces motivo de murmuración y asombro.

En el mismo plano, Marco Ferreri realizó un dúptico con Gérard Depardieu, *La última mujer* (*L'ultima donna*, 1975) y *Adiós al macho* (*Ciao scimmio*, 1977), ambas con el tema de la inadaptación del macho en un mundo más feminista. Ambos films tenían finales autodestructivos. En el primero, Depardieu terminaba por castrarse, tras exhibir sus genitales durante todo el film, símbolo de una supuesta superioridad, y en el segundo se autoinmolaba mediante el fuego purificador.

La carne (1991) es el último producto de Marco Ferreri, con Francesca Dellera que se encerrará en una casa cerca de la playa con Sergio Castellito para comer y fornicar incesantemente. Dellera, por si no lo saben, es una actriz con más curvas que la carretera costera de Garraf a Barcelona que ya es decir.

Luchino Visconti es sin duda uno de los nombres clave en la historia del cine mundial. El tema erótico lo ha tocado en varias ocasiones, aunque sea de forma tangencial. De toda su carrera destacaré a sobretodo dos títulos: *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971) de Luchino Visconti trata de la fascinación de un músico incompetente (Dirk Bogarde) por un joven, Tadzio, hacia el que se siente atraído pero que es incapaz de manifestarle su pasión.

Finalmente, tras maquillarse grotescamente para parecer más joven, ese músico fallecerá en una playa veneciana viendo jugar a su amado con otros muchachos. Aguda reflexión sobre la decadencia, tema caro a Visconti, aunque yo más bien creo que su cine trataba del fracaso porque ese genial realizador italiano, un aristócrata de ideas marxistas, creyó ver en su tiempo el declive de una clase social, la burguesía, y su futura sustitución por otra, el proletariado.

En *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*, 1968) de Luchino Visconti, Helmut Berger se enamorará de su madre (Ingrid Thulin), llegando al incesto sin que ella reaccione, aceptado por ésta dada la anormalidad de tan retorcido personaje que al principio del film realiza números de travesti y finalmente se afilia al partido nazi, obligando a su madre a casarse con su amante (Dirk Bogarde) para después provocar el suicidio de ambos. Visconti realiza con acierto su discurso sobre la decadencia de una clase social, la burguesía alemana, abocada al suicidio y a la guerra.

Salón Kitty (*Salon Kitty*, 1975) de Tinto Brass, con Helmut Berger e Ingrid Thulin, la misma pareja de *La caída de los dioses* de Luchino Visconti, es un maridaje de prostitución especial y nazismo tan del gusto del cine erótico italiano de los setenta.

Ya en los noventa aparecieron dos títulos de gran éxito comercial: *Los burdeles de Paprika* (*Paprika*, 1990) también de Tinto Brass es una recreación de los antiguos burdeles italianos de la posguerra, con Debora Caprioglio, que rebela la fascinación por el trasero femenino que siente el efectista realizador tal como declaró el interesado en la rueda de prensa de su estreno en España.

En *Antes de la revolución* (*Prima della rivoluzione*, 1964) de Bernardo Bertolucci, el hijo de una familia rica se vuelve comunista y tiene relaciones incestuosas con su tía. Con *El conformista* (*Il conformista*, 1970), Bertolucci trató el tema de la homosexualidad femenina y masculina, tema muy caro para ciertos cineastas de su país como el fallecido Pier Paolo Pasolini.

Prostitutas tenemos para todos los gustos. Una de las más celebradas fue la ignorante italiana de Novecento (*Novecento*, 1975), quien antes de sufrir un ataque epiléptico masturba nada más ni nada menos a Gérard Depardieu y Robert De Niro a la vez. Este film, fresco de Bertolucci sobre el socialismo, el fascismo y la reciente historia de Italia, peca de excesivas ambiciones y de cierta demagogia que lo ha convertido actualmente en un producto tan obsoleto como anticuado.

En *Detrás de la puerta* (*Oltre la porta*, 1982) dirigida con poca sutileza por Liliana Cavani, encontramos un extraño trí o amoroso, dos de ellos son además padre e hija. Marcello Mastroianni, Leonora Giorgi y Michel Piccoli son los protagonistas de este folletín de bajos vuelos, aunque su directora fuera conociera en su día a un innecesario prestigio.

En *Atracción letal* (*L'attenzione*, 1985) de Giovanni Soldati es un melodrama erótico con Stefania Sandrelli y su hija Amanda Sandrelli, con varias secuencias subidas de tono, donde la primera intentará retener a su marido infiel (Ben Cross) utilizando incluso a la hija del matrimonio.

La napolitana Valeria Golino nació en 1966. En 1983, tras aparecer en innumerables anuncios, debutó en el cine con *Scherzo del destino in agguato dietro l'angolo* como un brigante di strada de Lina Wertmüller, donde exhibió sus indudables encantos. Viajo a los USA, fue una trapezista enamorada en *Big Top Pee Wee* con Pee Wee Herman, pero su consagración definitiva fue en *La puta del rey* (*The King's Whore*, 1992) del internacional Axel Corti. Se trata de una adaptación de la novela *Jeanne de Luynes, comtesse de Verue* de Jacques Tournier, una autobiografía escandalosa de una cortesana y meretriz de la corte del rey Vittorio Amadeo (Timothy Dalton, muy alejado de su James Bond). Toda la trama gira sobre la pasión irrefrenable de este monarca del siglo XVII para conseguir a la dama que le provoca tantas calenturas.

Ugo Tognazzi y Michel Serrault obtuvieron un gran éxito con una trilogía cómica en la que ambos representaban con gran acierto una pareja de homosexuales: *Vicios pequeños* (*La cage aux folles*, 1978) de Edouard Molinaro; *La jaula de las locas* (*La cage aux folles II*, 1980) también de Molinaro y, finalmente, *La jaula de las locas III* (*Matrimonio con vizietto*, 1985) de Georges Lautner, último film de Tognazzi, fallecido pocos años después. Estos tres films se distinguen por un sentido del humor refinado, muy cotidiano, mostrando esa divertida pareja con total normalidad y sin ridiculizar la condición homosexual, antes al contrario, ha sido tratada con total respeto.

Ugo Tognazzi era un estupendo actor cómico que podía considerarse con propiedad representativo de una comedia a la italiana, de corte realista, que se enfrentaba con gran imaginación al Imperio de Hollywood.

Identificación de una mujer (*Identificazione di una donna*, 1981) de Michelangelo Antonioni fue un peculiar canto del cisne del cineasta de la incomunicación, tan pronto ensalzado como denigrado, tratando aquí un fino erotismo latente en toda su filmografía.

Pero sin ninguna duda, el mejor film sobre la incomunicación sexual no las dio Bernardo Bertolucci en *El último tango en París* (*The Last Tango in Paris*, 1972), con la ya mitificada pareja Marlon Brando y Maria Schneider.

Una pareja muy desigual, él es un hombre ya maduro y ella es una joven inexperta, se reúnen a escondidas en un piso deshabitado para vivir una incesante pasión carnal.

No se ven nunca fuera del piso, ni siquiera se conocen. Sólo les interesa el sexo sin más. Pero descubren que su relación es vacía, y cuando él trata de ir más allá de la relación pasando al terreno sentimental tiene lugar la tragedia.

Marlon Brando reverdeció antiguos laureles con su atormentado personaje, un cuarentón en crisis, y Maria Schneider gozó de una fama efímera debido a un carácter inestable tal como lo demostró en siguientes rodajes hasta su total eclipse.

Dio mucho que hablar la secuencia de la mantequilla, que Brando utiliza como lubricante para poder sodomizar a su amante, provocando el aumento de ventas de este producto, así como de tan peculiar penetración.

El éxito fue impresionante y, como no, se rodó una parodia titulada *El último tango en Zagarol* (*L' ultimo tango a Zagarol*, 1973) de Nando Cicero con el cómico Franco Franchi y la tigresa de la Hammer Martine Beswick a quien uno sí endosaría a la mantequilla, que exhibió su bello físico en el papel de prostituta sádica que se encuentra con un amante un tanto lelo como fue el mencionado Franchi, ya desaparecido.

El último cine italiano, desaparecidos los grandes, es menos interesante. Bertolucci rueda en países extranjeros, se ha convertido en un cineasta internacional. Las grandes divas ya son maduras y las jóvenes están mal promocionadas, encontrándose con una industria cada vez más débil.

La Pérfida Albión

En el aspecto erótico el cine inglés tiene escasa importancia, tanto en el aspecto artístico como industrial. Sin embargo, a vuelo de pájaro, podemos citar algunos ejemplos de las últimas décadas para tener una idea aproximada sobre esta cultura que en cuestiones cinematográficas ha terminado por ser colonizada por sus antiguos colonizados, los americanos del norte.

Richard Lester dio lustre a la comedia británica con *The Knack...y como conseguirlo* (*The Knack...and How To Get It*, 1965) era una ligera adaptación de la comedia de Ann Jellicoe, con un play boy hortera (Ray Brooks), un tímidito inexperto (Michael Crawford) y una chica ingenua llegada de provincias (Rita Tushingham). Destacan las secuencias del paseo por las calles de Londres entre murmuraciones y cotilleos de un vecindario escandalizado por las correrías del tenorio, quien se erige en maestro de su atolondrado vecino que jamás se come un rosco. Finalmente la víctima propiciatoria será una virginal provinciana, pero los intentos de seducción del “maestro” fallarán porque la chiquita de quién se ha enamorado es del timorato y despreciará al osado. En los últimos planos, la feliz pareja pasará por la ciudad y el play boy pasará a engrosar la lista de los chismosos escandalizados.

Tras una carrera irregular, Lester con *Supermán II* (*Superman II*, 1980) consiguió la proeza de que el Hombre de Acero (Christopher Reeve) tenga relaciones sexuales con Lois Lane (Margot Kidder) por vez primera en su larga historia de castidad.

La comedia británica *Un hombre en casa* (*A Man About the House*, 1974) de John Robbins, inspirada en una serie de televisión del mismo título, presentaba el caso insólito de un joven (Richard O'Sullivan) que comparte apartamento con dos muchachas (Paula Wilcox y Sally Thomsett), aunque la cosa no pase de ahí. Film típicamente británico, los personajes jamás perderán sus buenas formas, no faltará a más.

Modesty Blaise (Modesty Blaise, 1966) de Joseph Losey, con la italiana Monica Vitti y Terence Stamp, fue un intento de buscar una réplica femenina a James Bond. Modesty es una mujer muy “liberal” en cuestiones sexuales, pero desgraciadamente Losey era un director inadecuado para esta empresa.

Richard Burton y Rex Harrison, dos actores británicos de gran categoría aceptaron interpretar a una pareja de homosexuales en *La escalera* (*Staircase*, 1969) de Stanley Donen. Lo más curioso es que el refinado Donen presenta la pareja con total normalidad, como si fueran un matrimonio estable, lejos de los habituales tremendismos de semejantes relatos más basados en la morbosidad que en la pintura de caracteres.

Martine Beswick, compañera de mamporros de Raquel Welch en *Hace un millón de años*, aportó un interesante film, de mayor calidad, a la filmografía del transexual: *El doctor Jekyll y la hermana Hyde* (*Doctor Jekyll and Sister Hyde*) de Roy Ward Baker. El planteamiento es sumamente interesante, el célebre personaje de Stevenson, el doctor Jekyll (Ralph Bates), toma una droga para alargar la vida pero se convierte en una pérfida mujer, la hermana Hyde (Martine).

Esa obra maestra del fantástico demostró no sólo el atractivo físico de Martine, sino también sus condiciones de actriz, aunque su carrera posterior no tuviera la repercusión de este título ya mítico. Entonces la Hammer tocaba fondo y un par de años después dejó de producir cine acuciada por sus deudas.

De idéntico planteamiento, Ray Monde rodó un bodrio pseudo erótico, *The Adult Version of Jekyll and Hyde* (1972) con Jennifer Brooks y René Bond, sin ningún interés cinematográfico.

The Four Dimensions of Greta (1972) de Pete Walker, con Tristan Rogers y Karen Boyes, es el primer film erótico rodado en 3 Dimensiones. Algunos años después el alemán Walter Boos lo volvió a intentar con *Amor en tres dimensiones*, con resultados más que aceptables.

Un bodrio impresentable es el británico *Prey* (1978) de Norman J. Warren con un extraterrestre asesino (Barry Stokes) que se traviste en una secuencia y se lí a con dos lesbianas (Sally Faulkner y Glory Annan). Todo muy previsible, el muchacho además es antropófago con lo cual, al final del film, se hará un succulento bocadillo de tortilla.

Hotel New Hampshire (The Hotel New Hampshire, 1984) de Tony Richardson scandalizó por una larga secuencia de incesto entre dos hermanos, Rob Lowe y Jodie Foster, mostrado con cierto desparpajo sugiriendo además el "éxito" de la relación mostrando las manecillas de un reloj. En el mismo film, también se incluí an escenas de lesbianismo. Nastassia Kinski completaba el terceto protagonista. La puesta en escena de Richardson es pulcra, elegante, huyendo siempre del mal gusto, demostrando que cualquier tema, por arriesgado que éste sea, puede digerirse si está realizado con inteligencia.

David Leland, inquieto escritor británico, basándose en las memorias de una prostituta escribió dos guiones para un personal dí ptico inspirados en las memorias de Cynthia Pine, propietaria de un cé lebre burdel de Londres: Si estuvieras aquí (Wish you were here, 1987), con la ya mencionada Emily Lloyd, dirigida por él mismo, y Servicios muy personales (Personal Services, 1986), dirigida por el mordaz Terry Jones. En el primer tí tulo conocemos el despertar a la sexualidad de una provocativa joven, Christina Painter (Emily Lloyd), enamorada de un hombre maduro, enfrentándose con su descaro al puritanismo inglés. En el segundo film citado, el mismo personaje ya adulto (Julie Walters) abre un burdel muy especial donde se realizan las más extravagantes fantasías de la buena sociedad londinense. Tal vez añ oremos aquí el feroz sentido del humor de los Monty Python, grupo del cual procede Jones, pero es un documento harto significativo de la estupidez de ciertos miembros de una clase social que, por desgracia, rigen los destinos de un país.

Tal vez el mayor éxito comercial del cine erótico británico sea el mareante cine de Ken Russell cuyos delirios visuales son excesivos, de mal gusto, y actualmente están completamente desfasados.

Con *Mujeres enamoradas* (Women in Love, 1969) y *La pasión de vivir* (The Music Lovers, 1970), son biografías erotizadas de cé lebres músicos.

Su tí tulo más celebrado fue *Los diablos* (The Devils, 1971) donde Vanessa Redgrave y Oliver Reed alcanzaron sus cotas má ximas de popularidad.

Pero visto ahora, ese film, basado en *Los demonios de Loudon* de Aldous Huxley, ha perdido toda virulencia y en cierto modo su barroquismo estilístico resulta completamente grotesco.

Las islas son demasiado húmedas para los erotómanos, pero en cambio las pelí culas de terror de la Hammer sí ha dado buenos ejemplos de utilización inteligente de los elementos eróticos, a la par que su James Bond es uno de los mitos más sexuales del siglo XX, por lo que he preferido darle un análisis separado en pá ginas posteriores.

Sexo teutón

Ya en el principio de su existencia, el cine alemán mostró su interés por las cuestiones sexuales, por ejemplo, *Anders als die Anderen* (1919) de Richard Oswald con Conrad Veidt de protagonista en el papel de un violoncelista homosexual, acoquejado por su peculiaridad, pero su psiquiatra le convencerá de su "normalidad". A Conrad Veidt le recordaremos, sobretodo, por su villano nazi en *Casablanca* (Casablanca, 1943) de Michael Curtiz. Otros tí tulos del mudo son: *Philibus* (1915) de Mario Roncoroni, con Giovanni Spano y Cristina Ruspoli, ambos en el mismo papel. Se trata de una especie de *Fantomas* a la italiana, que tiene además la particularidad de cambiar de sexo, motivando que el detective encargado del caso caiga en las redes amoratorias de tan ambiguo malhechor. *Vingarna* (1916) de Mauritz Stiller, Zoret (Egil Elde), un escultor vasco, se enamora de su modelo Mikael (Lars Harson), pero aparecerá una mujer, Lucía (Lili Bech) que se interpondrá entre ambos. El escultor morirá de amor ante la estatua de su ingrato amado. Basado en el poema Mikael de Hermann Bang, conocerá otra versión, *Michael* (1924) de Carl T. Dreyer con Benjamin Christensen, en el papel de Zoret, Walter Slezak en el de Mikael y Nora Gregor en el de la princesa Zamikoff. Es curioso, pero el autor de *Páginas del diario de Satán* (Blade of Satans Bog, 1920) dirige al autor de *La brujería a través de los tiempos* (Haxan, 1921). Dreyer y Christensen son dos pilares fundamentales del cine danés en el mudo y dos de los principales autores del sé ptimo arte en este primer siglo de existencia.

Wilhelm Dieterle, antes de emigrar a Hollywood, rodó en su Alemania natal *Geschlecht in Fesseln* (1927), con el propio realizador como protagonista, trata del drama carcelario y de las relaciones homosexuales que provoca el encierro de un grupo de hombres a los que se priva de cualquier contacto con miembros de otro sexo. Es curioso, pero siendo la homosexualidad una relación maldita, el sistema en cambio la fomenta en internados y en prisiones, ya que en este caso, una persona con estas tendencias podrá disfrutar cada día con su pareja y en cambio un heterosexual no. Tal vez convendría reivindicar los internados y las prisiones mixtas.

Muchachas de uniforme (Maedeben in uniform, 1931) de Leontine Sagan trataba del tema de las jovencitas encerradas en una internado que caían en el lesbianismo. En 1958 Geza Radvanyi rodó un remake con el mismo tí tulo protagonizado por Romy Schneider.

Viktor und Viktoria (1933) fue un gran éxito del cine alemán. Escrita y dirigida por Reinhold Schünzel, conocemos las peripecias de Viktor Hempel (Hermann Thimig), un transformista que pide a Suzanne (Renate Müller), una cantante amiga suya en paro, que le sustituya una noche en el número "Victoria, imitador de mujeres". La joven obtiene un espectacular éxito, pero la situación se complicará hasta lo indecible, ya que Robert (Adolf Wohibrück), al verla actuar se enamorará de ella, pero al creerse que Victoria es un hombre tendrá un fuerte trauma...

Como en la última década, Hollywood está dominada por capital japonés, y como se sabe los japoneses tienen la costumbre de copiarlo todo, Blake Edwards rodó un remake del film de Schünzel, ¿Victor o Victoria? (Victor / Victoria, 1982), con Julie Andrews en el papel de una cantante que finge ser un travesti para alcanzar la fama. James Gardner se enamorará de ella, sufriendo el consabido trauma hasta que todo se aclarará. El refinado Edwards, gran cultivador de la comedia americana, obtendrá un gran éxito gracias a su ejercicio de estilo, pero no debemos olvidar tampoco la calidad del film original mucho más modesto pero también más creíble.

Brigitte Helm debutó en el doble papel de Metrópolis (Metropolis, 1926) de Fritz Lang. Fue María, la revolucionaria, y el robot, su doble, que llevaba una vida lasciva para confundir a las masas, cuyo número musical en el cabaret es un verdadero ejemplo de impudor y provocación. El genial realizador la había sacado de las oficinas de la UFA donde trabajaba como secretaria sin siquiera soñar que su vida un día cambiaría de rumbo.

A las órdenes de Georg Wilhelm Pabst, fue posteriormente la Antinea de La Atlántida (Die Herrin von Atlantis, 1932), rodada en tres versiones (alemana, francesa e inglesa) destacando además sus dos apariciones como Alraune: Mandrágora (Alraune, 1928) de Henryk Galeen y El último experimento del Dr. Brinken (Alraune, 1934) de Richard Oswald. En la primera versión, un científico loco (Paul Wegener) fecunda a una prostituta con el semen de un criminal ajusticiado, naciendo Alraune que al crecer se convertirá en una mentirosa y en una ladrona que terminará por seducir al profesor.

A pesar de su carrera efímera, Brigitte fue la vampiresa más característica de la Alemania prehitleriana, anticipación de la mujer moderna, razón por la cual fue incomprendida y desapareció del cine tan rápidamente como entró.

Aparte de los antiguos films expresionistas de Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, de sexualidad más latente, o los dramas de Georg Wilhelm Pabst, ya más evidente en este sentido, las películas alemanas se resentieron de la subida al poder del nacionalsocialismo que gobernados por el ministro de propaganda Goebbels, puso toda la industria a su servicio provocando la huida masiva de talentos hacia tierras más acogedoras.

El fracaso económico de la República de Weimar, incapaz de hacer frente al drama de nueve millones de alemanes sin trabajo, motivó que éstos dieran sus votos desesperados a un líder vocinglero que, en realidad, les decía a todo aquello que querían oír.

Por eso es necesario realizar un salto en el tiempo, hasta llegados los setenta, fecha en que la erotización también llegó a una Alemania dividida y hundida por la derrota del Tercer Reich y sus consecuencias.

Pero es necesario aclarar aquí, que el nacionalsocialismo no fue tan pacato como el fascismo italiano o el franquismo español, dominados por la Iglesia católica más intransigente, y que si vemos el documental Olimpiada (Fest der Volker-Fest der Schönheit, 1936) de Leni Riefenstahl, nos asombra la exhibición de bellos cuerpos atléticos arios en su total desnudez en la secuencia de obertura donde se rememora el legendario maratón de la antigua Grecia.

De todas formas, a nivel erótico el cine alemán, al igual que el inglés, tampoco puede considerarse demasiado importante.

Nastassia Kinski, la muchacha de los labios carnosos, en Ninguna virgen en el colegio (Leidenschaftliche Blumchen, 1977) de André Farwagi, es un film erótico al uso con dos colegios, uno masculino y otro femenino, cuyos alumnos dedican casi todo el tiempo a desvirgarse, enamorarse y divertirse. Numerosas exhibiciones de bellos cuerpos, sobretudo el de la bella Nastassia embellecen este espectáculo. Un film sin pretensiones, agradable al sentido de la vista y apto para voyeurs.

Klaus Kinski, en su autobiografía, se jactaba de tener relaciones incestuosas con su hija Nastassia. Sin embargo, dicha actriz sí ha tenido pasiones endogámicas en la pantalla. Por ejemplo, en Así como eres (Cosi comi sei, 1978) de Alberto Lattuada, la bella actriz de labios carnosos manteni a una relación contra natura con su propio padre (Marcello Mastroianni), donde se poní a en cuestión el trauma y los fundamentos morales que impedían el emparejamiento entre ambos. Años después Nastassia Kinski reincide en mantener amores incestuosos con Malcolm McDowell, su hermano de ficción, en El beso de la pantera (Cat People, 1982) de Paul Schrader, remake poco afortunado del sobrevalorado La mujer pantera (Cat People, 1942) de Jacques Tourneur. La versión de Schrader es mucho más explícita en el aspecto visual como en el sexual. Tourneur jamás mostró la transformación de la mujer pantera, la sugerí a. Todo lo contrario de la posterior versión de Schrader. Según la leyenda, una mujer pantera sólo puede tener relaciones con un miembro de su propia especie, ocasionando el drama y la tragedia.

Por su parte el padre de Nastassia, Klaus Kinski habí a protagonizado Zoo Zero (1977) de Alain Fleischer, con

una familia completamente incestuosa que morirá unida en un zoo devorados por las fieras salvajes que se han escapado de sus jaulas. Film pretencioso y absurdo, de pretendida calidad, pero que no consigue más que adormecer al espectador.

Barbara Steele fue una prostituta inolvidable en *El joven Torless* (*Der Junge Törless*, 1966) de Volker Schlöndorff, coproducida por el propio Malle, donde iniciaba en el sexo a los alumnos de un rí gido internado, entre ellos al joven protagonista encarnado por Mathieu Carrière, prolí fico actor francés que protagonizó en su extensa carrera varios films españoles, recordando especialmente *Un placer indescriptible* (1992) de Ignasi P. Ferré, en el papel del propietario de una galerí a de arte llamado Vivaldi.

Un punto de vista original fue el del alemán Robert van Ackeren con su *La mujer flambeada* (*Die flambierte frau*, 1983) relatando la cí nica historia de Eva (Gudrun Landgrebe), una mujer que abandona su casa, y que al no encontrar un trabajo digno no le queda más salida que la prostitución aunque sea de forma poco convencional. Eva selecciona la clientela y si no la dejan satisfecha en la cama, se queja. Un dí a conoce a un prostituto, Chris (Mathieu Carrière), ambos intiman y comienzan una relación tanto profesional como personal muy interesante.

Realizada con personal elegancia, este film obtuvo un sonado éxito por lo osado de sus planteamientos y de sus escenas í ntimas. Van Eckeren ya había rodado anteriormente en 1976, *El ultimo grito* (*Der letzte schrei*) con Barry Foster y Delphine Seyrig, sobre una familia empresarial de medias y ropa interior, con sus extrañas desviaciones sexuales, de inferior calidad.

Die Weibchen (1970) de Zbynek Brynch, cuya traducción literal es *Las hembras*, se sale de los caminos trillados presentando una secta de mujeres que seducen a los hombres para después matarlos. Estas mantis religiosas, mujeres de extraordinaria belleza, no dudan en sacarles el jugo como amantes a sus ví ctimas antes de eliminarlas.

Es significativa la secuencia en que unas feministas radicales acuden a esa población para hacer proselitismo de sus ideas. Las hembras se rí en a carcajada limpia de sus tesis que, para ellas, no tiene ningún significado.

Mucho ruido y pocas nueces provocó el film de Martin Scorsese *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese, escándalo que a mí siempre me ha parecido una simple operación de marketing para atraer a un público ávido de sensaciones fuertes. Porque en cambio, ha pasado desapercibida para la crí tica y no digamos el público otra pelí cula mucho más osada que ésta, me refiero a *El fantasma* (*Das gespenst*, 1982) del alemán Herbert Achternbusch. Actor, guionista, productor y director alemán célebre por su ideología radical, en una época en que pocas personas nos atrevemos a manifestarnos así .

El fantasma tiene un planteamiento harto audaz. Una imagen de Jesucristo (Achternbusch) de un convento, harto de estar siempre expuesto en tan incómoda postura, decide bajar de la cruz para acostarse con la superiora del convento (Annamirl Bierbichler). Tras recorrer el mundo actual, desconcertado decidirá volver al Cielo. Rodada en blanco y negro, con una fotografía dura, más que una pelí cula erótica con pretensiones blasfemas, *El fantasma* es un revulsivo que pretende poner en solfa la materialista sociedad del capitalismo salvaje en la cual nos estamos moviendo actualmente.

Las amargas lágrimas de Petra von Kant (*Die bitteren tränen der Petra von Kant*, 1972) de Rainer Werner Fassbinder, que trataba del tema de la dominación entre mujeres. El lesbianismo está tratado con rigor, austeridad, provocando la irritación. Molestó el hecho de que ambas mujeres reprodujeran la relación dominante hombre-mujer en sus relaciones.

Rainer Werner Fassbinder vivió poco tiempo, pero dejó tras de sí una larga filmografía muy mitificada por parte de la crí tica, aunque tengo que reconocer que su carrera como la de Almodó var no es de mi interés. Su film póstumo, *Querelle* (*Querelle*, 1982), largo y tedioso como todos los suyos, abordaba el tema de la homosexualidad en la marina. Brad Davis es un marinero del que se ha enamorado toda la tripulación, sobretudo el teniente que siente una fuerte atracción por él.

A finales de 1993, la Filmoteca de la Generalitat programó un ciclo sobre la cineasta Rosa von Praunheim, nacida en Riga en 1942, con el nombre de Holger Mischwitzky, se trasladó a Alemania, donde tuvo sus primeros contactos con el mundo de homosexualidad. Posteriormente cambió su verdadero nombre por el arriba reseñado.

Algunas de las pelí culas de este singular realizador son: *Un virus no conoce moral* (*Ein Virus kennt kelne Moral*, 1986) trata del SIDA, con unos personajes pintorescos como el propietario de una sauna gay, un cientí fico que marcha a Africa para hacer experimentos con los chimpancé s etc.; *Anita, las danzas del vicio* (*Anita, Tänze des Lasters*, 1987) trata de una anciana que pasea por Berlí n, dice ser Anita Barber, una danzarina que bailaba sin ropa en los años 20, pero que murió a los 29 años; *Positivo* (*Positiv*, 1989) es la segunda parte de una trilogí a ambientada en el mundo gay, como *Schweigen=Tod o Feuer unterm Arsch*; *Soy mi propia mujer* (*Ich bin meine eigene Frau*, 1992) es una historia de una mujer con aspecto de hombre, ambientado en la época de la intolerancia de la Alemania nazi...

La castí sima
ex Unión Soviética

El día 7 de noviembre de 1917 arrestó al Gobierno Provisional, implantando la llamada dictadura del proletariado, y el día 30 de diciembre de 1922 creó un nuevo estado cuya influencia iba a ser decisiva a lo largo del siglo XX: la Unión Soviética.

Naturalmente el PCUS (partido comunista de la Unión Soviética) se hizo con todo el poder y el cine no iba a ser una excepción. El día 27 de agosto de 1919, Lenin, ya presidente del soviet de los Comisarios del Pueblo firmó un decreto nacionalizando la cinematografía, por lo cual, al abolirse la propiedad privada, fue el Comisariado del Pueblo para la Instrucción quien a partir de entonces se hizo cargo de la producción poniéndola al servicio de los intereses del partido.

Al ser un cine producido por el Estado, se produjo a un caso de doble censura: la ideológica y la económica. Es decir, sólo se producían aquellos films que sirvieran exclusivamente a los intereses del PCUS y todos los cineastas disidentes se veían completamente asfixiados económicamente si no se avenían a razones y no aceptaban la nueva realidad.

Un reciente estudio de Vitali Chentalinski, *La parole ressuscitée - Dans les archives du KGB*, denuncia la persecución de los intelectuales rusos en la época de Stalin. Según Chentalinski, 2.000 autores fueron encarcelados y de ellos 1.500 fueron asesinados en las prisiones o en los gulags soviéticos. Toda esa bárbara persecución ha sido silenciada por los intelectuales izquierdistas en Occidente empeñados en convencernos de que la Unión Soviética era el Paraíso Terrenal.

En las películas de la URSS se hablaba primero de héroes colectivos y después, en la época de Stalin, de héroes individuales (soviéticos, por supuesto), los cuales eran de una castidad inusitada. Esos pulcros caballeros apenas tenían vida sentimental, y mucho menos sexual. Fijémonos sino en los films de Eisenstein rodados en esta época, ni en Alejandro Nevsky (Aleksandr Nevskij, 1937-1938) ni en las dos partes de Iván el terrible (Ivan Gorznij, 1943-1945) las escenas de amor son explícitas. Al parecer todos los amores eran platónicos en la nueva Rusia, la pasión y el desenfreno quedaba para la Rusia zarista ya periclitada.

Estaban prohibidos los desnudos, los besos apasionados e incluso los films extranjeros proyectados en el Festival de Moscú eran masacrados por las tijeras de la censura soviética. Empero, las autoridades se proyectaban en privado aquellos tíos de fuerte carga erótica para su solaz esparcimiento, prohibiendo cualquier expresión de cine lúdico a los ciudadanos bajo su dominio.

En honor de Serguei M. Eisenstein, cineasta digno de mi admiración y simpatía, debo destacar aquí su abortado (y manipulado) *¿Que viva México!* (1932) con bellos desnudos de mujeres indias, evidenciando una búsqueda de la sensualidad que en el contexto de su país le había sido prohibido. Lamentablemente Hollywood fue incapaz de utilizar su innegable talento.

Había empero, en la extinta Unión Soviética, algunas excepciones, aunque muy escasas. En *El primer maestro* (Pervij ucitel, 1965) de Andrei Mikhalkov-Kontchalovsky, film de propaganda sobre la construcción del socialismo en la Kirghizia de los años 20, el realizador consiguió colar un primer plano de la bella Natalia Arinbassarova bañándose desnuda bajo un torrente, algo completamente inusitado en tan casto imperio.

Moscú no cree en las lágrimas (*Moskva aliezam ne verit*, 1980) de Vladimir Menshov, Oscar de Hollywood a la mejor película extranjera, es un intento de salirse del asfixiante entorno socialista. Tres chicas comparten apartamento en Moscú: Antonina (Raisa Riazanova), Ludmila (Irina Muraviova) y Katerina (Vera Alentova). Las tres fracasan en sus objetivos, Katerina conoce a un joven de la que se enamora y que la deja embarazada. Años después es nombrada directora de una fábrica, viviendo con su hija Alexandra (Natalia Vavilova), conociendo a otro hombre, Gosha (Alexei Batalov) con quien iniciará nuevas relaciones...

Veintidós años de vida moscovita vista con un prisma de buen humor, dosis de sano erotismo y excelentes intérpretes.

Por aquella época, según *Cine & Mas* N° 14 y 15, aparecieron películas de corte similar, aunque la reseña no da más datos, como *Damu priglasiant Kavaletrov* (T.L.: Las damas invitan a los caballeros) de Iván Kiasasvkhvili, aventuras sentimentales y occidentalizadas de una muchacha libre e independiente, que conoce a varios hombres, pero que no piensa en el matrimonio, interpretada por una actriz muy popular, Marina Nejolova; *Rudi verk* (T.L.: Manos arriba) de Vladimir Grammatikov, una fábula del tipo James Bond; *Vami ne snilos* (Ni siquiera lo habéis soñado) de Ilija Frez, una historia de amor entre adolescentes cuyos respectivos padres también estaban enamorados en su juventud.

Las películas prohibidas eran proyectados en datchas, cine-clubs clandestinos, y esas sesiones golfas tenían el nombre de klubnitschka (fresas). Era la resistencia cinéfila contra el opresor comunista.

Finalmente Stalin murió en 1953, su sucesor Nikita Jrushchov (1894-1971), más pragmático que su antecesor, condenó en el 20° Congreso del PCUS (1956) los crímenes de aquel, iniciándose una etapa mucho más blanda que la anterior y una cierta liberalización en la cinematografía. Pero no fue hasta la llegada de Mijail Gorbachov al poder en 1986 que los cambios políticos y culturales comenzaban a ser mucho más obvios.

Con la llegada del vídeo se acrecentaron los pases clandestinos de copias piratas. Así, los cinéfilos rusos conocieron a Kim Basinger en Nueve semanas y media, o a las nuevas musas del (buen) cine americano. El pueblo exigió a libertad. Había llegado una nueva etapa en la agonizante Unión Soviética, había llegado por fin el deshielo.

El deshielo

En 1988 La pequeña Vera de Vasili Pichuli fue todo un acontecimiento en el amurramado panorama cinematográfico de la URSS, no sólo porque este título contenía las primeras escenas de sexo explícito que aparecieron en las castizas pantallas bolcheviques, sino porque es el retrato más duro y más cruel del estado nacido de la Revolución de Octubre. Estábamos lejos ya de las epopeyas marxistas de Serguei M. Eisenstein y, sobretudo, de Octubre su apología del golpismo. Vientos nuevos se respiraban en Moscú, la sociedad marxista estaba ya al borde del colapso y sólo los papanatas más recalcitrantes se aferraban a su pasada gloria para justificar sus simpatías por el llamado sistema de economía planificada.

El film de Vasili Pichul tiene fuerza, mucha fuerza con un estilo neorrealista y a ratos documental, gracias al cual conocemos las formas de vida de aquel desaparecido país. El dramatismo es desgarrador y sincero. La pequeña Vera es una rebelde con causa. Harta de los convencionalismos del mundo comunista se tiñe el pelo a lo punk, lleva minifalda y utiliza un lenguaje directo, incluso obsceno, se enfrenta a la autoridad de sus padres y también al machismo recalcitrante de sus compañeros de escuela.

Realizado en plena perestroika, este film es un relato sin esperanza con unos jóvenes cuyo único futuro es la obediencia a un Estado todopoderoso que, afortunadamente, se hundió algún tiempo después víctima de sus propias contradicciones.

Mención especial nos merece Natalia Negoda, excelente actriz rusa pionera en el campo del desnudo en la ya extinta Unión Soviética cuyo estilo inició una moda que hizo temblar los cimientos del Kremlin. Si existen personajes que quedarán marcados para siempre en nuestra memoria colectiva, esta bella joven rusa, que fue testigo lúcido de una generación en descomposición, ocupará sin duda un merecido lugar de honor.

Posteriormente, Natalia Negoda se vino para Occidente para rodar Icons (1991) de Deran Sarafian, con Frank Whaley y Roman Polanski. Antes, en 1990, intervino desde Moscú junto a Jack Lemmon, en la Gala Anual de entrega de los Oscars de Hollywood.

En el mismo año, otro film insólito, Ciudad cero de Karen Shakhnazarov, un funcionario (Oleg Shakhnazarov) viaja hacia una ciudad donde tendrá experiencias sorprendentes que reflejan, mediante el absurdo kafkiano, la sinrazón del sistema. Una línea que anteriormente cineastas checoslovacos y polacos ya habían seguido con buena fortuna. Entre los descubrimientos del estupefacto funcionario aparece una secretaria desnuda y un club de aficionados al rock and roll, género musical prohibido en la URSS desde su creación por ser considerado perverso y aberrante por los ideólogos bolcheviques.

Más tristonza fue Farewell, street urchins (1989) de Aleksander Pankratov, cuya protagonista Larissa Borodina obtuvo el premio a la mejor actriz en la III Semana Internacional de Cine de Barcelona en julio de 1989. Este film, caracterizado por su enorme tristeza y melancolía, lo que le hace difícilmente soportable, es una historia de seres marginados, de bandas callejeras, donde en un par de escenas íntimas comprobamos que la mencionada intérprete no tiene nada que envidiar a Natalia Negoda.

El entonces director del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Fernando Méndez Leite, en una conferencia dada en el Certamen de Barcelona, se lamentaba de la penetración del cine americano en la Unión Soviética y, sobretudo, del gran éxito que obtienen allí los antiguos westerns de John Wayne y compañía. Después de ver el film de Pankratov no nos puede extrañar y tal como apunté en mi crónica del Diari de Tarragona si la Revolución de Octubre ha dado como resultado una sociedad tan lamentable como la reflejada en Farewell, street urchins (TL.: Adiós, muchachos de la calle), los bolcheviques ya se la podrían haber ahorrado.

Significativamente, dos años después cayó el comunismo, la Unión Soviética se desintegró y la vieja Rusia renació de sus cenizas aunque con una fuerte crisis económica. El pueblo ruso estaba arruinado, pero por fin, después de una férrea opresión económica e ideológica que había durado cerca de tres cuartos de siglo, era libre

El sexo existe

A finales de 1991 el Centro de Cine y Video Moskva organizó el primer festival de cine erótico en la extinta Unión Soviética. Según Rasim Darguiakh-Zade, su director: "en un país en el que no hay pan, es bueno que por lo menos haya juegos".

Era una ruptura con 70 años de absurdos tabúes sexuales, de una religión sin dios, que ha intentado monopolizar las ideologías progresistas de todo el mundo reprimiendo la disidencia. Los nuevos cineastas rusos, libres ya de sus opresores, se lanzaron al mercado con unas nuevas producciones donde el sexo tenía la importancia que

corresponde: *Madame Bovary* (1991) de Alexandre Sukorov, *Satán* (1991) de Alexandre Aristov y *El otoño* (1991) de Andre Smirnov.

Taxi blues (*Taxi blues*, 1990) de Pavel Lounguine es un duro film, en la línea de *Taxi Driver* de Martin Scorsese, que demuestra la putrefacción del difunto sistema soviético. Piotr Mamonov y Elena Saphonova ruedan secuencias de sexo explícito, con un trasfondo de seres marginados, música de jazz, drogas, noche. El cambio de una sociedad que intenta recuperar el tiempo perdido, y una crítica muy dura a un mundo cerril, asfixiante y estancado en una ideología obsoleta que el tiempo ha terminado por erradicar.

El 12 de diciembre de 1993, el líder ultraderechista Vladimir Zhirinovsky, célebre por sus tesis expansionistas, ha ganado las elecciones al Parlamento Ruso. Tal vez este acontecimiento marque una etapa de retroceso en la democratización de Rusia y una vuelta del totalitarismo que, aunque sea de signo contrario, no deja por ello de ser menos peligroso.

Tras el telón de acero

Los países de la órbita soviética se han visto también condicionados por la nueva ideología y el puritanismo materialista. Pero, como es previsible, muchos cineastas han intentado cambiar las cosas y afrontar temas variados con un cierto trasfondo sexual.

En la ex Yugoslavia, Veljko Bulajic realizó *Covjekkoga treba ubiti* (T.L.: Un hombre a destruir, 1979), también conocida como *La leyenda de Stefan Malone*, el film de Bulajic nos lleva al año 1767, época de la muerte del Emperador Pedro III de Rusia, apareciendo un doble suyo en la región Montenegro. En realidad, dicho doble no es otro que Farfa (Zvonimir Crnko), un diablo enviado por el propio Satanás a la Tierra para que reclame la corona de esta región bajo el nombre de Scipian el pequeño, pero cuando la consiga será redimido por el amor de su pueblo, enfrentándose entonces al Emperador de los Avernos.

El Infierno que nos presenta este espléndido film yugoslavo, representante de un país destruido por la codicia y la intolerancia internacional, era prácticamente una orgía, con demonios copulando a sus condenadas montados sobre caballos de madera, y bellas diablesas lesbianas que intentarán destruir al nuevo rey de Montenegro. Lo conseguirán, como finalmente se consiguió destruir Yugoslavia para mayor felicidad de nuestros nacionalistas radicales, quienes tuvieron una gran alegría cuando este próspero país se convirtió en un auténtico Infierno. La leyenda de Stefan Malone se ha convertido pues en un film profético, en una interesante obra que convendría a recuperar algún día del olvido.

Gosti iz Galaksije (T.L.: Los visitantes de la Galaxia Arcana, 1982) de Dusan Vukotic, es un excelente ejemplo de comedia fantástica: Un escritor mediocre (Zarko Potocznak) se encuentra inmerso en unas aventuras insólitas cuando sus personajes de ficción se le aparecen en la vida real: una sensual robot femenino (Ljubisa Samardzic) y dos niños procedentes de una galaxia muy lejana. Buenos momentos de humor, como aquella secuencia en que un grupo de personas que desean contactar con los extraterrestres creen que la mejor manera de hacerlo es presentarse ante ellos completamente desnudos.

También emotiva y sensible es *Papá está en viaje de negocios* (*Otac no sluzbenom putu*, 1984) de Emir Kusturica, film producido en la antigua Yugoslavia sobre la mira de un niño cuyo padre ha sido encerrado por la policía comunista, nos muestra la primera experiencia amorosa del mismo con una niña de su edad a la que pierde a causa de una súbita enfermedad. Es significativa la secuencia en que ambos infantes comparten la bañera, reparando entonces en su diferencia física. Su realizador Emir Kusturica adquirió prestigio internacional llegando a rodar en los Estados Unidos *El sueño de Arizona* (*The Arizona Dream*, 1992) con Johnny Deep, Faye Dunaway y Jerry Lewis.

Un oficial con una rosa (*Oficir s ružom*, 1987) de Dejan Sorak, trata del clásico triángulo entre un revolucionario dividido entre dos mujeres, una burguesa que representa la vieja sociedad y una partisana comunista. Diversas secuencias eróticas se sucederán a lo largo de la película, como aquella en que las dos mujeres compartirán el baño, aunque de hecho éstas están nuestas con calzador. ¿Pero eso a quién le importa? Con Ksenija Pajic, Zarko Lausevic y Dragana Mrkic.

Tampoco Polonia escapó a la erotización de su cine: El manuscrito encontrado en Zaragoza (*Rekopis znaleziony w Saragossie*, 1964) de Wojciech Has, basado en una novela de Jan Potocki que a pesar de su larga duración (185 minutos) consigue no aburrir al espectador occidental, seducido por la belleza de sus imágenes y su fino sentido del humor que las películas del Este dejaban entrever incluso en sus períodos históricos más oscuros.

Alfonso van Worden (Zbigniew Cybulski, malogrado actor polaco de fuerte personalidad) es un capitán de la Guardia del Rey de España. Él es el personaje que vive las aventuras descritas en el pergamino encontrado por los soldados polacos en Zaragoza. Camino de Sierra Morena se encuentra en un castillo con dos gemelas árabes que le ofrecen un amor compartido.

El sanatorio de la clepsidra (*Sanatorium pod klepsydra*, 1973), también de Wojciech J. Has, sigue la misma

línea aunque sea un film mucho menos conseguido. Un joven acude a un sanatorio para visitar a su padre, su subconsciente le obligará a vivir una serie de experiencias oníricas siguiendo las pautas de su anterior título. Un sueño dentro de un sueño.

Otro film polaco Sexmission, misión en el futuro (Seksmisja, 1983) de Juliusz Machulski también es ambicioso. Dos hombres son sometidos a un proceso de hibernación, despertando en el año 2050 encontrándose con la gran sorpresa de que los hombres han desaparecido de la faz de la tierra.

Esta situación crea multitud de enredos, conflictos, ya que les toman por extrañas mujeres porque les crece la barba y, como no, tenemos escenas de contenido erótico como la enorme piscina repleta de desnudos femeninos que dejaron a los protagonistas de esta historia completamente extasiados.

Otro film interesante es el checo Valerie y una semana de maravillas (Valerie a tyden divu, 1970) de Jaromil Jires, con la bella Jaroslava Schallerova como la protagonista de este film onírico, donde se dan cita todas las variedades sexuales y un vampiro estilo Nosferatu. El argumento gira alrededor del sueño libidinoso de una adolescente, Valerie, y de los personajes mágicos que van apareciendo a lo largo del metraje. Una obra maestra de una cinematografía actualmente hundida a causa del mercantilismo y la indiferencia.

El húngaro Karoly Makk, en La elección de Hannh B (Oelkezo Tekintetek, 1982), también intentó profundizar en la relación amorosa de dos mujeres. Su protagonista femenina Jadwiga Jankowska-Cieslak obtuvo premio a la mejor interpretación femenina en el Festival de Cannes. Su compañera fue Grazyna Szapolowska. Como telón de fondo, la Hungría de 1956.

Los films que años atrás nos llegaban de los llamados Países del Este, es decir, bajo la órbita comunista, siempre se han caracterizado por su extremada frialdad impuesta por un sistema de producción basado en el total dirigismo estatal, aunque siempre hayan salido cineastas rebeldes que hayan intentado hacer añicos el sistema como fue el ex yugoeslavo Dusan Makavejec, autor de Una historia sentimental (Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice PTT, 1966) pero es Los misterios del organismo (Misterije organizma, 1970) su obra más conseguida.

El húngaro Miklos Jancso con su Rojos y blancos (1967), Salmo rojo (1971), Para Electra (Szerelmen Elektra, 1974) y Rhapsodia húngara (1979) nos sorprende con largos planos secuencia y una sensualidad exarcebada con bellas mujeres que bailan desnudas al son de la música. Vicios privados, públicas virtudes (1976), ya analizada en otro lugar, es su obra más célebre, aunque su carrera actual sea todo un enigma.

Andrej Wajda con Cenizas (Popioly, 1965), Todo está a la venta (Wszystko na Sprzedaz, 1968) o Cenizas y diamantes (1958) también dio muestra de gran sensualidad.

En la ex Checoslovaquia, el primer Milos Forman ya nos sorprendió con Los amores de una rubia (1963), crítica soterrada al socialismo, con una historia pasional mostrada con gran delicadeza. Ahogado, al igual que el polaco Roman Polanski, ambos cineastas tuvieron que emigrar a Occidente para reemprender su carrera cinematográfica fuera de sus lares.

Ambientada en la Segunda Guerra Mundial, Trenes rigurosamente vigilados (1967) de Jiri Menzel trataba de la iniciación al sexo de un joven e inexperto ferroviario. Lo más divertido de este interesante título es la surrealista secuencia en que un compañero suyo, el factor, se dedica a estampar en el trasero de una joven los sellos de la oficina, provocando que su madre, escandalizada al descubrir las marcas, vaya con su hija al juzgado para enseñarles las nalgas de ésta a los magistrados que se quedan completamente atónitos.

Sin embargo, el cine checo, antes de la guerra ya había producido algún material interesante. Por ejemplo, Erotikon (1929) de Gustav Machaty, drama costumbrista en el que la hija (Ita Rina) de un jefe de estación se convierte en la amante de un hombre adinerado. Deseoso de repetir este éxito en el cine sonoro, Machaty contrató a una actriz austriaca, Eddy Kiesler, para que rodara Éxtasis (Ekstase, 1933) cuyo argumento giraba sobre un viejo impotente, su joven esposa y un muchacho que se dedica a espiarla mientras ésta se baña en el río, para acabar convirtiéndose en su amante.

Eddy Kiesler apareció a desnuda, bañándose en el río, o correteando por el bosque detrás de su caballo que llevaba su ropa colgada en la silla de montar. Imágenes completamente insólitas en aquel tiempo. Incluso la actriz austriaca apareció en un primer plano fingiendo un orgasmo, mucho antes de que Jeanne Moreau lo repitiera en Los amantes de Louis Malle, ya mencionada más atrás.

El éxito de esta película fue completamente inusitado, obteniendo el Gran Premio del Festival de Venecia 1934. El Papa Pío XI se indignó y realizó manifestaciones ofensivas, provocando un éxito de taquilla aún superior, y que la estrella fuera contratada por Hollywood, aunque tuviera que adoptar un nombre anglosajón con el cual ha pasado a la historia del cine: Hedy Lamarr. De toda su carrera posterior, el mejor título es sin duda Sansón y Dalila (Samson and Delilah, 1949) de Cecil B. De Mille, el realizador que mejor supo utilizar su evidente sexualidad, en este delirante relato bíblico donde la religiosidad se alterna con la sensualidad. Hedy Lamarr estaba sensacional en su lascivo personaje cuya mirada era todo lujuria.

países escandinavos

Aunque sea una cinematografía prácticamente ignota, el erotismo ha tenido fundamental importancia en el norte de Europa tal vez porque allí los ciudadanos carecen de los complejos que han caracterizado a las gentes del sur.

Trata de blancas (Den hvide Slavenhandels, 1910) de Alfred Lind y Pecados de juventud (Samvittighedens Stemmer, 1910) ya mostraban una sexualidad mucho más libre que la habitual en nuestros parajes.

Asta Nielsen fue la vampiresa del norte, como Brigitte Helm lo fue de Alemania o Theda Bara en Hollywood. Siempre dirigida por su marido Urban Gad, la pareja añadieron esplendor y gloria a su Dinamarca natal: Hacia el abismo (1911), Sangre gitana (Det Hede Blod, 1911), El crítico instantáneo (I det store Sjeblik, 1911), Sueño negro (Den sorte Drom, 1911) y Juventud y locura (Jugend und tolheit, 1912). Aunque sin alcanzar el nivel de Benjamin Christensen y Carl Theodor Dreyer, Asta Nielsen representó con esplendor al cine danés tras su partida a los Estudios de UFA en Alemania, la productora más importante en Europa a la sazón.

Suecia rodó su Erotikon (1920) de Mauritz Stiller, una de las primeras comedias eróticas europeas apoyada en ambientes sofisticados y en una incipiente actriz, Greta Lovisa Gustavson, más conocida como Greta Garbo.

Ya en los cincuenta, Suecia volvió a mostrar obras interesantes como Señorita Julia (Fröken Julie, 1952) de Alf Sjöberg, basada en la obra de Strindberg. La señorita Julia (Anita Björk) descubre la sexualidad en los brazos de un criado en la noche de San Juan, suicidándose al día siguiente.

Ingmar Bergman es tal vez el cineasta sueco más universal, con Un verano con Mónica (Sommaren med Monika, 1952) nos mostró a Harriet Andersson correteando desnuda en una isla desierta. Mónica es una joven dependiente de Estocolmo que vive una aventura veraniega con otro muchacho del que queda encinta, con el que se casará y al que después traicionará.

De su larga filmografía, no desprovista de sensualidad, es destacable Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens Leende, 1955), muy parecido al film de Sjöberg comentado más arriba, pero en tono más amable. Con El silencio (Tystnaden, 1963) entra ya en la pasión incestuosa de una mujer (Ingrid Thulin) hacia su hermana (Gunnel Linblom), siendo ésta una ninfómana que se excita con la visión de una pareja haciendo el amor en una sala de espectáculos. Es célebre la secuencia del niño que baña a su joven madre, desnuda en la bañera por sus insinuaciones freudianas con la que ciertos críticos nos han castigado en sus interminables disquisiciones desde su estreno. En la misma línea Persona (Persona, 1966) también trata del problema de la homosexualidad latente entre dos mujeres.

Vilgot Sjöman es uno de los nombres más representativos del erotismo sueco. Con Yo soy curiosa (Jar ar nyfiken bla, 1967) realiza una encuesta sobre la sexualidad en su país; Mi hermana, mi amor (Syskonbadd, 1966) es una versión libre de Lástima que sea una p...mostrando una pasión incestuosa entre dos hermanos del siglo XVIII, enfrentándose a los convencionalismos de su tiempo; con gran sentido del humor Troll (Troll, 1972) es una deliciosa fantasía sobre el amor libre; Un puñado de amor (En handfult kärlek, 1973) sigue las mismas directrices de anteriores títulos.

Mai Zetterling, actriz que incluso trabajó en Hollywood, ya abordó el tema sexual en Los enamorados (Alskande par, 1964). Con Juegos de noche (Nattlek, 1966) abordó un tema escandaloso, la iniciación sexual de un niño que se siente atraído por su madre (Ingrid Thulin de nuevo). Con Las chicas (Flickorna, 1968) abordó una modernización de Lisistrata.

El danés Mac Ahlberg con Yo, una mujer (Jeg en kvind, 1966) aborda una autobiografía de una ninfómana. Sofia de 6 a 9 (Mennesker modes og sød musik opstaar i hjertet, 1967) de Henning Carlsen gira sobre los recuerdos sexuales de una joven.

Holanda

El cine holandés, como el de casi todo el mundo es desconocido en España. Sin embargo, en los primeros años de la transición, un film atípico iba a arramblar con las carteleras españolas: Delicias turcas (Turkish Delights, 1973) con Rutger Hauer fue la película que consagró al holandés Paul Verhoeven, un realizador que iba a ser motivo de polémica por la audacia de sus escenas sexuales de un seductor impenitente que vive conquistando toda mujer que se encuentre por delante.

El cuarto hombre (1985) de Verhoeven, narra la historia de una mujer (Renee Soutendijk) que ha tenido tres maridos, muertos en extrañas circunstancias, y su matrimonio con un cuarto (Joeren Krabbe), bisexual, católico, que padece extrañas alucinaciones.

En el mismo año Verhoeven y Hauer se vienen a España para rodar Los señores del acero (Flesh and Blood, 1985), ambientada en plena Edad Media, y donde Jennifer Jason Leigh demostró no ya sus aptitudes artísticas sino su audacia en la secuencia erótica a la vera del fuego.

Debido al éxito de Paul Verhoeven como director y Rutger Hauer como actor, ambos fueron llamados a la

capital del Imperio Cinematográfico, Hollywood, la Capital de los Sueños y de los dólares. El éxito de Instinto básico con Sharon Stone no fue pues casual.

Lejano
Oriente

En la vieja
China milenaria

Hace más de dos décadas, cuando aún vivía el Generalísimo Franco, se tenía de la República Popular de China una idea en exceso mitificada. Los escasos productos que nos llegaban desde allá, vía Filmoteca, nos hubieran resultado grotescos si no fuera porque el papanatismo militante se había empeñado en glorificar dicho sistema político ignorando en primer lugar que éste estaba basado en la represión sistemática de toda voz discordante, y en segundo lugar, Mao Zedong, su peculiar timonel desde 1949, recicló el marxismo leninismo más dogmático en la peculiar filosofía oriental, creando una ideología que se conoció como maoísmo basado en la obediencia absoluta al líder y a un partido omnipotente que llegó incluso a ejercer de trataconventos entre la juventud china.

La Revolución China fue fracasando económicamente, El Gran Salto Adelante fue un completo fiasco. En 1966 se detiene la producción de películas, ha comenzado la Revolución Cultural. Los cineastas son obligados a punta de bayoneta a trabajar en el campo, la especialización es considerada reaccionaria. La ideología todo lo domina, los Guardias Rojos queman películas y libros, y en 1970 se inicia el rodaje de panfletos políticos que hacían propaganda del Sistema, apoyados por los papanatas de Occidente, mientras los directores Zhao Huisheng, Zheng Junli, Ying Yungwei y Gu Eryi, el productor Xia Yunhu, la actriz Zhao Huisheng y el guionista Tian Han murieron en la cárcel tras ser torturados por los Guardias Rojos.

Naturalmente toda expresión erótica estaba completamente prohibida en la China comunista, aunque documentos más recientes acusan a Mao Zedong de pornógrafo. Al morir el Gran Timonel en 1976, Jiang Qing su viuda fue arrestada y acusada, entre otros desatinos, de proyectarse películas pornográficas en la Ciudad Prohibida. En mayo 1991, tan nefasto personaje se suicidó en la prisión.

En mayo de 1989, una gigantesca manifestación estudiantil, al que se unió el resto de la población china, fue ahogada con el célebre genocidio en Tiannamen, una de las represiones más brutales que se recuerdan en los últimos tiempos.

Pero aún así, los cineastas chinos han seguido luchando por la libertad en su país, apareciendo en los últimos años figuras muy interesantes como, por ejemplo, Zhang Yimou.

Zhang Yimou nació en 1950, en 1975 comenzó a estudiar en la Academia de Cine de Beijing e inició cuatro años después su carrera como director de fotografía en Uno y ocho. Tierra amarilla (1984) de Chen Kaige le dio gran prestigio como cámara y en Pozo viejo de Wu Tianming, trabajó como actor, viendo asimismo premiada su labor en el Festival Internacional de Tokio.

Sorgo rojo (Hong gaoliang, 1988) fue su debut como director, causando no poco asombro en el Festival de Berlín de aquel año, obteniendo el Oso de Oro, rompiendo en mil pedazos el cliché que tenía el cine chino.

La actriz Gong Li, su compañera en la vida real, era una joven novia vendida a un leproso, pero su porteador la salvará y después compartirá con ella un negocio de vino de sorgo hasta la llegada de los japoneses.

Semilla de crisantemo (Ju Dou, 1990) de nuevo con Gong Li, protagonista de todos sus films, trata también de una historia pasional de amor entre Ju Dou, una joven casada con un anciano propietario de una tintorería, y un trabajador. El hijo de ambos, creyendo serlo del anciano, matará cruelmente a su verdadero padre para castigarle por haber yacido con su madre. Ju Dou, en represalia, quemará la tintorería. Ambos films suponen un duro retrato de la sociedad rural china, anclada en ancianas tradiciones y comportamientos obsoletos impermeables a toda evolución social.

En La linterna roja (Dahong Denglong, 1991), Gong Li era una de las tres concubinas de un mandarín adinerado que yace cada noche con aquella que más le place. Yimou penetra en la vida de estas tres mujeres siempre en espera de la decisión de su consorte.

Qiu Ju, una mujer china (Qiu Ju, 1992) es una mirada a la China moderna. Gong Li es la esposa de un comerciante de pimientos, a los que una máxima autoridad hiere en los genitales. Aunque les ofrecen una indemnización, la mujer tratará de que esta autoridad se excuse en público por su acción.

Este film obtuvo un León de Oro en Venecia y Gong Li fue galardonada como la mejor actriz.

Vivir (1993) es la última aportación del dúo Gong Li y Zhang Yimou al cine internacional.

Hemos de destacar en estos films de Yimou la excelente utilización del color, característico de un director que antaño fue fotógrafo, así como la gran sensualidad de la actriz Gong Li, una de las más grandes divas del cine

moderno, aunque por sus características se haya convertido en una antídota por excelencia.

Entre marzo y abril de 1990 fue programado un ciclo en nuestra televisión, gracias al cual pudimos comprobar con verdadera satisfacción los nuevos aires de tan entrañable país: Memorias del viejo Pekín; El viejo pozo (1986) de Wu Tianming, con Zhang Yimou; El poblado ibisco; Oda a la juventud (Qingchun ji, 1985) de Zhang Luanxin sobre la difícil coexistencia de las diferentes etnias en China, todo centrado en una historia de amor; El ladrón de caballos (Dao mazi, 1985) de Tian Zhuangzhuang, ambientado en el Tibet de 1923; La mujer honesta (Liang jia funu, 1986) de Huang Jian-Zhong, sobre un matrimonio arreglado entre una joven de dieciocho años y un niño de seis; Incidente del cañón negro (Hei Pao shi jian, 1985) de Huang Jianxin; Mujeres virtuosas (Zhen nu, 1988) de Huang Jianzhong, film que muestra dos historias paralelas de mujeres, una medieval y otra del pasado, film donde aparece ya la sensualidad ausente en anteriores décadas.

La gran parada (1985) de Chen Kaige, autor de El rey de los niños (1988) y Tierra amarilla, tampoco es nada convencional.

Chen Kaige ganó la Palma de Oro en Cannes con Adiós mi concubina (1993), film que abarca la historia china entre 1920 hasta 1977. Ambientado en la Opera de Pekín, conocemos tres personajes, dos hombres y una mujer (Gong Li) que viven una extraña historia de amor triangular. Es decir, un hombre y una mujer aman al mismo hombre donde la música adquiere gran importancia.

El emperador Pu Yi, último de su dinastía, caso en diciembre de 1922 con Wang Jung, una muchacha de 14 años a la que no había visto hasta el mismo día de su ceremonia. Con este tema, Chen Jalin y Sun Sun Quiquo rodaron La última emperatriz (1987) con Pan Hong, Jian Wen y Fu Yiwei.

Este film cuenta además con una historia de triángulo amoroso, ya que el emperador tenía dos esposas y ambas convivían perfectamente. Al perder el poder, una de ellas se divorció rechazando la situación privilegio de tan alto mandatario, dejando a Wang Jung sumida en la pesadumbre.

Sin embargo este papel fue célebre porque casi al mismo tiempo, Bernardo Bertolucci rodó en la Ciudad Prohibida una nueva versión con actores internacionales, El último emperador (The Last Emperor, 1987) con John Lone como Pu Yi y Joan Chen como Wang Jung.

Basado en la autobiografía del propio Pu Yi, De emperador a jardinero, la película de Bertolucci barrió en la Gala de los Oscars obteniendo nueve premios de la Academia de Hollywood.

Joan Chen es una asiática con verdadero sabor oriental tras su espléndido papel en El último emperador y su participación en la serie Twin Peaks de David Lynch. Con Peligrosamente unidos (Wedlock, 1991) de Lewis Teague fue una ladrona traicionera. Nacida en la República Popular de China, emigró a los USA pero ha regresado a su país en más de una ocasión, alternando sus rodajes en ambos países, aunque para sus adentros Joan se siente ante todo china.

El último emperador escandalizó a las autoridades chinas, quienes han prohibido los films de Zimou y Kaige, por la secuencia en que Pu Yi juega con sus dos esposas en la cama, se sobreentiende además que Wang Jung, la emperatriz, tenía relaciones lésbicas con una mujer japonesa en la época de la ocupación. Aparte, el emperador, que era infértil tolera que su esposa se acueste con el chófer para engañar a los japoneses y hacerles creer que pronto tendrá un heredero.

De producción americana M. Butterfly (M. Butterfly, 1993) de David Cronenberg, cuenta una singular historia de amor entre dos personajes muy opuestos, un diplomático francés (Jeremy Irons) y un espía chino (de nuevo John Lone). En la Opera de Pekín, René Gallimard (Irons) se sentirá fascinado por Song Liting (Lone) en su interpretación de Madame Butterfly de Puccini. Se conocerán, iniciarán una relación a pesar de que la cantante no es una mujer, sino un travesti, y al cabo de veinte años descubrirá que el amor de su vida es una espía, siendo juzgados ambos por alta traición obteniendo penas mínimas. Esta fue la primera película occidental rodada en China tras la matanza de Tiananmen.

En la otra China raros son los films que nos llegan en este sentido: Snake Queen (1974) de Sian Charussilp, producida en Hong Kong, unos exploradores chinos descubren un poblado de mujeres Amazonas que se convierten en serpientes. También de Hong Kong, pero inspirado en una historia de la Edad Media, De Run Run Shaw produjo la epopeya de unas valientes mujeres expertas en artes marciales que formaron un temible ejército para vengar a sus maridos muertos en combate. Las escenas de sadismo proliferaban a lo largo de todo el metraje, mejor realizado que en otras ocasiones, y su título era Catorce Amazonas (Fourteen amazons, 1970) de Cheng Kang y Tung Shao-Yong, protagonizada por Lisa Lu y Lily Ho.

El joven autor Ang Lee nos sorprendió con El banquete de bodas (Wedding Banquet, 1993), con Wiston Chao y May Chin con el tema de la confrontación de las dos culturas, la china y la americana. Un homosexual chino (Wiston Chao), emparejado con otro gay americano (Mitchell Lichtenstein), deberá casarse con una muchacha (May Chin) de la República Popular de China para guardar las apariencias. La joven aceptará la boda porque es inmigrada ilegal y su matrimonio le facilitará la integración en la nueva sociedad que la ha acogido.

Amores en Indochina

Vietnam, Camboya, Tailandia y Corea son noticia constante en la prensa, generalmente por cuestiones negativas. La guerra habida con los Estados Unidos, el genocidio de los jmeres rojos y los regímenes dictatoriales habidos en estos pueblos siempre han interesado a nuestros medios informativos. En cambio, en las guías turísticas, estos países gozan de gran fama aunque por otros motivos. Las saunas tailandesas, el paraíso del sexo en Bangkok y una coincidencia de películas ambientadas en Vietnam son motivo de gacetillas y reportajes varios.

Indochina (Indochine, 1992) de Régis Wargnier puso de moda el Extremo Oriente, sobretudo la antigua península de Indochina de donde floreció el actual Vietnam. Así el film de Wargnier, Catherine Deneuve es una mujer francesa que dirige una plantación de caucho. El único amor de su vida es Camille (Linn Dan Pham), una princesa vietnamita huérfana a causa de un accidente aéreo donde fallecieron sus padres. Sin embargo esta pasión se resquebrajará cuando aparezca en sus vidas un oficial de la marina francesa que les romperá el corazón a las dos. Catherine dejará el campo libre a su hija adoptiva, pero ésta seguirá a su enamorado conociendo la realidad en que vive su país y el inicio del movimiento comunista.

Jean-Jacques Annaud es un cineasta poco convencional, ya lo ha demostrado en El nombre de la rosa con Sean Connery. Su inquietud le llevó a viajar a Vietnam para rodar El amante (L'amant, 1992) con la joven Jane March encarnando a la escritora francófona Marguerite Duras en su adolescencia. Duras había nacido cerca de Saigón, y a los quince años cuando aún era una niña conoció a un chino (Tony Leung) de 32 años, con quien intimó y que se convirtió en su amante. Toda la película se centra en los meses en que ambos se dedicaron a la pasión, una pasión cuyo recuerdo marcó la vida de ambos y que dejó profunda huella en la futura escritora, quien se inspiró en estas vivencias para sus libros y, también, sus films como realizadora.

Las numerosas secuencias eróticas han sido rodadas con gran pudor por Annaud, aunque ha recibido alguna crítica por discriminar el desnudo masculino respecto al femenino evitando mostrar los genitales del galán en una época en que la igualdad (o equiparación, porque la igualdad es utópica) de sexos es reivindicada, actitud considerada sexista con poca razón, pero ello no impide que la belleza visual del film sea sublime.

El olor de la papaya verde (Mui du du xanh, 1993) del vietnamita Tran Anh Hung nos llevará de nuevo al viejo Vietnam. Una joven (Tran Nu Yen-Khè) crecerá y se convertirá en una bella mujer que deseará el amor de Khuyen (Vuong Hoa), para quien entrará a trabajar como sirvienta.

Corea ignota

La hermosa isla pitiusa Ibiza, acogió entre 1989 y 1990 un pintoresco festival cinematográfico, Ibiza-Semana Internacional del Film. En la segunda edición, dicho certamen presentó un curioso film, Eunucos de Doo Yong Lee, con Sung Ki Ahn y Mi Sook. No dispongo de más datos. La extravagante trama trata de la guardia real, compuesta por soldados castrados, que guardan el Palacio Real de su Majestad el Rey coreano. Dentro de esta ignota cohorte soldadesca entrará un aguerrido mozo que de eunuco nada. El impoluto monarca se dará cuenta de que su bella esposa le está colocando el astado, furioso, se pasará el resto del metraje buscando al responsable de su cornamenta y, en consecuencia, comprobará personalmente si alguno de sus guardias no es eunuco bajándole los pantalones y palpándole sus partes.

El refinado Japón

Lo que resulta más extraño de ese misterioso país que es Japón, según hemos visto en infinidad de películas, es esa costumbre de que en los baños públicos la gente se bañe completamente desnuda, incluyendo familias enteras, porque según sus sagradas tradiciones compartir las abluciones es un ritual sagrado de consonancias místicas.

Sin embargo está prohibido mostrar en cine aquello que cualquiera puede ver en uno de estos baños públicos. Pero no obstante, el cine japonés ha sido rico en cintas de corte sadomasoquista, aunque su especialidad sea el refinamiento amoroso.

La mujer japonesa y, en cierto modo la oriental, siempre ha gozado de gran atracción para el hombre oriental. Pero sus films eróticos no han trascendido, según los distribuidores nuestro público no acepta esas películas cuyos protagonistas tienen los ojos rasgados limitando nuestro conocimiento a los tíbulos más o menos oficiales, aquellos que ganan premios en festivales de cine por lo cual desconocemos totalmente su cultura popular que es la que mejor define la mentalidad de un país.

Según parece, la pionera en mostrar su desnudez en una pantalla fue Yukiko Shimazaki, muy poco sabemos de ella.

Michiko Maeda, una actriz de grandes senos, fue la protagonista de Onna shinju-o no fukushu (T. L.: La venganza de la reina perla, 1956) de Toshio Shimura, el film que inauguró la moda del desnudo cinematográfico,

anticipándose a las películas de Russ Meyer el pionero occidental.

Ya en los cincuenta Kenji Mizoguchi rodó un par de películas de contenido sensual, como *Los amantes crucificados* (Chikamatsu Monogatari, 1954) ambientado en el siglo XVIII. Una mujer huye con su amante, son apresados y atados espalda contra espalda a lomos de un mismo caballo son llevados a la crucifixión, pena impuesta a los adúlteros en aquella época. Una mujer de la que se habla (*Uwaka no Onna*, 1954), del mismo realizador, muestra un triángulo compuesto por la patrona de un prostíbulo, su hija y el amante de ambas. *Distrito postal* (Akasen chitai, 1956) también trataba del tema de la prostitución, cara al realizador.

Relato de un insecto del Japón (*Nippon konchuki*, 1963) de Shohei Imamura relata la vida cotidiana de una prostituta japonesa.

El cine soft core japonés adquirió un nombre propio, eroductions, contracción de las palabras erotismo y producciones, aunque la temática que prevalezca en su filmografía erótica sea el voyerismo y el sadismo. Por ejemplo, en *Barrera de carne* (*Nikutai no Mon*) de Kijonori Suzuki, conocemos la vida de un prostíbulo durante la ocupación americana cuyas estrictas reglas imponen duros castigos, consistentes en rapar la cabeza de la infractora que sera expuesta desnuda ante la vista del público.

Onibaba (1965) de Kaneto Shindo transcurre en la Edad Media. Dos asesinas seducen a los guerreros, les matan y después devoran su carne. *Fantasmas japoneses* (Yotsuya kaidan, 1965) de Shiro Toyoda sigue una línea similar. Un samurai arruinado asesina a su mujer y a su criado con la excusa de que son amantes, luego se vuelve a casar para asesinar también a la segunda esposa porque verá en ella los rasgos de la anterior consorte.

Yukio Mishima fue un célebre escritor que se suicidó en 1970, entre sus obras adaptadas al cine están *El brasero* (*Enjo*, 1958) y *Sed de amor* (*Ai no ka wa ki*, 1967) de Kuru Hara. El propio Mishima como realizador e intérprete rodó *Ritos de amor y muerte* (*Yukoku*, 1965) y *Lagarto negro* (*Kurotokage*, 1968), exaltación constante del erotismo y la crueldad.

El tema del harakiri pasional se da en *Susurros nocturnos* (*Yoru no tsuzumi*, 1957) de Tadeo Imai y *Doble suicidio* (*Shinju Ten No amijina*, 1968) de Shinoda, donde los amantes se daban muerte mutuamente.

El embrión (*Taiji Ga Mitsuryo suru toki*, 1968) y *Los ángeles violados* (*Violated Angels*, 1968) son dos títulos de Koji Wakamatsu basados en la crueldad gratuita; idem podríamos decir de *La nieve negra* (1965) de Tetsui Takechi.

En otra línea, *La mujer de la arena* (*Suna no Onna*, 1964) de Iroshi Teshigahara es un film erótico onírico con una pareja encerrada en las dunas de un desierto.

Atrapada en el vicio (*Traped, ¿?*) de Kōji Obara, con Naomi Tani, Akeni Mijo y Reformatorio de mujeres (*Sei Jigoku, ¿?*) de Kōji Obara con Hitomi Kozue y Maya Hiromi son dos raros films eróticos japoneses vistos a principios de los ochenta.

Los títulos más célebres del ignoto erotismo nipón son *La gata japonesa* (*Chijin no Ai*, 1967) de Yasuzo Masumura, en una línea similar a *El ángel azul* de Stenberg, con un ingeniero que se enamora de una adolescente que le convierte en su esclavo, degradándole como persona y como amante.

Primer amor, versión infernal (*Hatsukoi Jigoku*, 1968) de Susumu Hani describe los controvertidos amores de dos adolescentes que viven experiencias terribles. Más célebre es *Eros + Masacre* (*Eros + Gyakusatsu*, 1969) de Yoshishige Yoshida, un film vanguardista que ha obtenido un gran prestigio en Occidente.

Aunque de hecho haya sido Nagisha Oshima quien, bajo producción francesa, rodará sus títulos más afamados.

Eiko Matsuda estrangulaba a Tatsuya Fuji en *El imperio de los sentidos* (*Ai no corrida*, 1976) el film más popular de Nagisa Oshima. Se trata de una historia de amour fou, basado en hechos reales que conmovieron a la opinión pública del Imperio del Sol Naciente.

Una mujer realiza el acto sexual con su amante de forma obsesiva. Para prolongar la erección tratará de estrangular a su pareja, poniendo tanto ardor en su pasión que terminará por matarle.

Este film de Oshima se hizo célebre por la audacia de sus imágenes, que en más de un aspecto cae en la pura pornografía. Todas sus secuencias se han hecho célebres, jamás una película japonesa ha tenido el impacto popular en Occidente como ha tenido este Imperio de los sentidos, film autodestructivo sobre el amor llevado hasta grado extremo.

Finalmente, la mujer vencedora, castrará a su hombre y se paseará por las calles con su miembro viril en la mano hasta ser detenida.

Con *El imperio de la pasión* (*Ai no borei*, 1978), Oshima intentó repetir su éxito pero sin embargo no fue así.

Nagisha Oshima decidió venirse a Europa para rodar *Max, mi amor* (*Max, My Love*, 1987) que fue un fracaso tan sonado que nunca más hemos vuelto a saber de él.

Ese bodrio de lujo cuenta la peculiar historia erótica entre la esposa de un diplomático (*Charlotte Rampling*) y un chimpancé. Su marido (*Anthony Higgins*) está muy mosqueado, quiere que tan singular pareja se acueste en su presencia, pero la mujer se enoja. La falta de imaginación en su planteamiento y en su desarrollo convirtieron lo que podría haber sido piedra de escándalo en un ejercicio risible, tan grotesco como absurdo. Para colmo, sale Victoria

Abril, la musa del PSOE, con lo cual los bostezos están asegurados.

Los frutos de la pasión (*Les fruits de la passion*, 1980) de Shuji Terayama, con Isabelle Illiers y Klaus Kinski, es una coproducción con Francia basado en una novela de Pauline Réage, secuela de su anterior novela *Historia de O*, ya de sobras conocida, que muestra las vejaciones de una mujer colocada en un burdel chino por Sir Stephen (Klaus Kinski, muy superior a Udo Kier del film de Kaeckin).

Una interesante oportunidad de conocer la versión japonesa del Averno fue *The Inferno* (1979) de Tatsumi Kumashiro, dos amantes son asesinados por el marido de la mujer, pero ésta antes de morir dará a luz una niña, hija de sus amores ilícitos, que crecerá en un orfanato repleta de rencor e iniciará una cruel venganza auxiliada por el fantasma de su madre. La familia del asesino de sus padres será exterminada y enviada a un Infierno, directamente inspirado en Dante.

Porco Rosso (1992) de Hayao Miyazaki, film erótico japonés realizado en dibujos animados, como aquella *Belladonna* (1973) de Eichi Yamamoto que, años ha, obtuvo un pequeño éxito en los circuitos en los cuales se proyectó.

Reitero que poco sabemos del cine japonés y del erótico en particular, esta es una lamentación frecuente a lo largo de este libro.

Nuestro mercado cinematográfico, demasiado cerrado, se nutre casi siempre de productos reiterativos y se olvida que la cultura está basada en la variedad de oferta, completamente enriquecedora, contra la rutina de los productos realizados en serie.

Resto del mundo

Las producciones del resto del mundo no son más que anécdota. En Brasil tenemos cositas vistas en festivales de cine, realizados por gentes como José Mojica Marins, Walter Khouiri, Iván Cardoso, aunque los films más célebres sean los de Sonia Braga, protagonista de *Doña Flor y sus dos maridos* (*Doña Flor e seus dois maridos*, 1976) de Bruno Barreto, muy original, con una mujer que tiene un marido muy cumplidor en la cama. Pero muere y se casa con otro poco potente. El fantasma del anterior marido, que sólo ella puede ver y tocar, le hará de amante.

Armando Bo llenó las carteleras argentinas con cosas incalificables, como veremos más adelante.

Oceanía y África no son menos desconocidas.

Para acabar recordemos un título que ha ganado la Palma de Oro en el último Festival de Cannes: *El piano* (*The Piano Lesson*, 1993) de Jane Campion, un film australiano. Holly Hunter llega a Nueva Zelanda, donde se ha casado con Sam Neill por poderes. Pero debe transportar un piano, ese trabajo lo hará Harvey Keitel a cambio de sus favores sexuales.

Vemos cómo el erotismo es un fenómeno universal, pese a las restricciones de los censores y a la intolerancia organizada.

Los Eros VIP

El cine erótico y también el pornográfico ha dado una serie de nombres célebres que se han distinguido por, sus digamos, ardores en dar señas de identidad a este género maldito. Maldito a veces con razón y a veces sin ella, porque si es cierto que se han rodado muchas barbaridades, nobleza es reconocerlo, también nos hemos encontrados con algunas gentes que han sabido darle sus señas de identidad.

Pedro Almodóvar,
el provocador
domesticado

El manchego Pedro Almodóvar, como todo el mundo sabe, procede del cine amateur en súper 8 consiguiendo gran éxito en sus proyecciones públicas, éxito que sin ninguna duda le catapultaron al largometraje profesional. Sus primeros cortos datan del tardofranquismo, Una historia de amor que termina en boda (1974), Sexo va, sexo viene (1975), La caída de Sodoma (1976), La Star (1977), Folle, folle, fólleme Tim (1978) y Salomé (1979). A decir de quienes vieron esos cortos, porque al no verlos no puedo opinar, dicen que tenían gran carga corrosiva y que en cierto modo eran superiores a sus posteriores largos.

Tan pronto ensalzado como reventado, Pedro Almodóvar vive un idilio de amor/odio con la prensa. Tengo que adelantar, para que nadie se llame a engaño, que no soy ningún partidario de su filmografía pero tampoco siento necesidad de ensañarme con él porque personalmente nada me ha hecho y no es costumbre mía ir detestando a la gente de forma tan gratuita. Es sabido que a los españoles les encantar odiar a los triunfadores y por eso nuestra país se ha convertido en el Imperio de la Mediocridad.

Con Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón (1980), el cineasta de la Mancha sorprendió a propios y extraños. Sus primeros títulos eran mucho más enjudiosos que los posteriores, aunque éstos estén más cuidados industrialmente. Almodóvar al parecer no comprende que es aquel Almodóvar, el de sus inicios el que ha cautivado al público y no el posterior, completamente fagocitado por el sistema y las subvenciones públicas.

El manchego siempre peca de incontinencia verbal, en cuyas declaraciones a veces encontramos a un cineasta que al convertirse en un triunfador se ha convertido paulatinamente en un conservador, precisamente es su neoconservadurismo su peor defecto en la actualidad. En unas declaraciones públicas, Pedro Almodóvar declaró (y con toda la razón del mundo) que al Gobierno socialista le importa un rábano el cine español, y, en consecuencia, el titular del Instituto de la Cinematografía le replicó que el Estado se ha gastado 1.000 millones de pesetas en financiar sus películas.

Otro ejemplo lo tenemos en un programa Queridos cómicos sobre Carmen Maura que presentó una secuencia de uno de sus primeros títulos: una mujer se enamora de otra y se orina en su rostro. Almodóvar comentó que estas secuencias ya no se pueden rodar actualmente porque la gente de ahora es más reaccionaria que la de antaño. ¿Eso es progresismo, señor Almodóvar, cuando tres millones y medio de españoles no tienen empleo ante la indiferencia de las celebridades del país? Por otra parte, es necesario apuntar que mucha gente quiere hacer cine en España y no puede porque una industria endogámica les ha cerrado el paso.

Por contra, hemos de reconocer que Almodóvar sabe vender cine, y eso en la España actual es un auténtico mérito. Incluso ha triunfado en el extranjero, de lo cual me alegro. El cineasta manchego es muy trabajador, por eso se merece este éxito y mucho más, pero también convendría que reflexionara sobre su futuro y se diera cuenta de que el mejor Almodóvar no es el de Kika (1993) sino el de Laberinto de pasiones (1982), Entre tinieblas (1983), ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1985) y, sobretudo el de Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988). el Almodóvar de la comedia desmadrada, madrileña por los cuatro costados, con sus personajes esperpénticos, alocados y, al mismo tiempo entrañables.

Ni su La ley del deseo (1987) con su estética de fotonovela de peluquería, ni su ¡Atame! (1989), ni su Tacones lejanos (1991), ni Kika (1993) me han interesado. En cambio, aunque parezca contradictorio, sí me gustó Matador (1986).

Don Pedro de la Mancha también ha producido Acción mutante (1992) de Alex de la Iglesia, autor del corto Mirindas asesinas (1990), que tenía más de Almodóvar que del cineasta novel.

Homosexuales, travestis, provocadores siempre. El impagable baño de Victoria Abril en ¡Atame!, con el submarinista de juguete es antológico a erótica. Pero en resumidas cuentas, al Almodóvar actual le sobra bla-bla-blá y le falta desmadre. En otras palabras, que debería soltarse el pelo.

Vicente Aranda,
sexo e ideología

Vicente Aranda nació en Barcelona, en 1926. Tras viajar a Venezuela entre 1949 y 1956, regresó a España, viviendo unos años en Madrid y otros en Barcelona. En 1964 codirigió con Román Gubern, Brillante porvenir, y posteriormente ya en solitario Fata Morgana (1966), siendo uno de los creadores de la llamada Escuela de Barcelona que en aquellos años intentó copiar el fenómeno de la Nouvelle Vague francesa, transportada a la realidad catalana de entonces, y que se saldó con un completo fracaso tanto artístico como comercial.

Con Las crueles (1969), Aranda consiguió un producto mucho más sólido. Una mujer desengañada se suicida, pero una vengadora (Capucine) amiga suya guardará su cadáver en la nevera, lo irá troceando para enviarle los pedazos al innoble seductor (Carlos Estrada) y posteriormente seducirá a su esposa (Teresa Gimpera). La novia ensangrentada (1971) con Alexandra Bastedo y Maribel Martí sigue una línea similar. Se trata de una adaptación de Carmilla de Sheridan Le Fanu aunque a mi gusto sea inferior a la versión de Roy Ward Baker para la Hammer.

Con Clara es el precio (1974) cambia de estilo, la trama gira alrededor de una actriz de cine porno (Amparo Muñoz) que es virgen (¡glup!), quien finalmente obligará a dos homosexuales a desnudarse a punta de pistola, luego cuando éstos se abrazan les disparará a ambos, matándolos.

El toque feminista es demasiado fácil y oportunista para ser creíble. Por eso, Aranda tarda tres años en rodar su nuevo largo, Cambio de sexo (1977) con Victoria Abril y Bibi Andersen, ambientada en el mundo de los travestis y transexuales. Su encuentro con Victoria marcará su futura relación, ya que se convertirá en su musa predilecta a lo largo del resto de su filmografía.

Con La muchacha de las bragas de oro (1980), basada en la novela de Juan Marsé, la actriz encarna a una chica amoral que finalmente mantendrá relación con su propio padre (Lautaro Murúa).

Con Asesinato en el comité central (1982), basado en la novela Manuel Vázquez Montalbán, otro autor de la misma ideología política de Aranda, reunió a Patxi Andión con Victoria Abril. La adscripción al partido comunista de Aranda, ha motivado parte de su prestigio porque en ciertos círculos esa militancia es sinónimo de distinción. Si no léase las múltiples alabanzas de Dirigido por, revista con críticos de ideológicamente afines.

Posteriormente Aranda también rodó films como Fanny Pelopaja (1984), Tiempo de silencio (1986), El Lute camina o revienta (1987) y El Lute II, mañana seré libre (1988), ambas con Imanol Arias y Victoria Abril, formando un dúo sobre Eleuterio Sánchez y la raza merchera. Si te dicen que caí (1989), es una nueva mirada al pasado, como nos tienen malacostumbrados los cineastas españoles que cobran subvenciones de la Administración socialista quienes, al no atreverse a mostrar las innumerables contradicciones de la sociedad moderna, se dedican a atacar al pasado régimen franquista, ya olvidado.

También existe un telefilm de la serie La huella del crimen (1984), cuyo título es El crimen del capitán Sánchez, mostrando una relación incestuosa entre un padre (Fernando Guillén) y su hija (Victoria Abril).

Amantes (1990) fue el gran éxito de taquilla de 1991. Un trí o compuesto por Jorge Sanz, un joven que ha terminado el servicio militar y busca colocación. Maribel Verdú es la criada del comandante al que sirvió aquel. El trí o se completa con una joven y guapa viuda, encarnada, cómo no, por Victoria Abril.

De nuevo se ambienta el film en el pasado, en la época de la dictadura, y así eludir la crítica a la presente realidad, algo que nadie se ha atrevido a realizar desde 1982. Las escenas eróticas son muy explícitas, y Aranda consigue un buen trabajo interpretativo de ambas actrices, muy superior de lo habitual en ellas. La fotografía es también de gran calidad, aunque no el guión, demasiado tópico y de aspecto inicuo.

Con El amante bilingüe (1992), Aranda vuelve a contar con una novela de Juan Marsé y además prescinde de su actriz fetiche, sustituida aquí por la estupenda Ornella Muti, ya en plena madurez como mujer y como actriz. Además es muy de agradecer que por una vez, Aranda, critique el presente de nuestra sociedad y no el pasado. Por eso considero este film el más interesante de su carrera.

El aspecto erótico y de comedia, hasta entonces inusual en Aranda, hacen también su aparición. Ornella Muti es Norma, una catalanista recalcitrante, esa clase de gente que en Cataluña decimos que es de la seba (la cebolla, así es como son definidos los extremistas nacionalistas), cuya máxima afición es acostarse con inmigrantes castellanoparlantes.

Imanol Arias consigue uno de sus mejores trabajos de toda su carrera en el papel de charnego enamorado de la catalanista, quien montará una auténtica farsa para conseguirla. Incluso se disfrazará como Claude Rains en El hombre invisible (The Invisible Man, 1933) de James Whale. Las referencias cinematográficas harán su aparición en un universo aséptico como es el de Vicente Aranda.

Con Intrusos (1993), de nuevo con Imanol Arias, Victoria Abril y Antonio Valero, nos cuenta un triángulo amoroso aunque este nuevo título no tenga el éxito ni el interés de su precedente.

Yo creo que Aranda es un buen narrador, que sabe construir con acierto una película, aunque echo a faltar un mayor rigor en su parte literaria y sobretodo creo contraproducente su entente cordiale con la clase dominante que desde 1982 rige los destinos de este país.

Brigitte Bardot,

la sirena de
la Costa Azul

Mucha gente se pregunta cuál fue el secreto del triunfo de Brigitte Bardot en el mundo del cine. Como actriz es peor que mediocre, su físico es indudablemente hermoso pero ¿cuántas mujeres hermosas han pasado por las pantallas y jamás han conseguido el estrellato? Evidentemente porque detrás de esta mujer rubia existe un forjador del mito, un cineasta que si no es brillante como creador cinematográfico, sí fue un excelente Pigmalión.

De hecho, Brigitte Bardot fue inventada por Vadim en el momento adecuado. La actriz parisina nació el 28 de septiembre de 1934 en París. Se pasó varios años con papeles cortitos, como figura de relleno en numerosas películas aunque también hubiera algunas importantes como Si Versailles pudiese hablar (Si Versailles m'était conté, 1953) de Sacha Guitry, Helena de Troya (Helen of Troy, 1955) de Robert Wise y Las maniobras del amor (Les grandes manœuvres, 1955) de René Clair. En aquella época su pelo era castaño oscuro, su figura muy estilizada y un aire entre ingenuo e infantil al estilo de nuestra pizpireta nacional Marisol. El segundo título estaba protagonizado por Rossanna Podestà, una hermosa rubia italiana que en aquel momento estaba en su máximo esplendor pero de carrera tan meteórica como efímera.

La aludida comparación con Marisol podrá hacerse por títulos tan ñoños como Esa pí cara colegiala (En effeuillant la marguerite, 1956) de Marc Allégret o Esa pí cara colegiala (Cette sacrée gamine, 1955) de Michel Boisrond, títulos infantiles e imposibles donde Brigitte ya era una pequeña estrella. En medio de ambas tuvo otro *peplum*, Mio figlio Nerone (1956) del especialista en parodias Steno, que se hizo célebre porque la actriz gala exigió bañarse en auténtica leche de burra y no en agua coloreada.

El título mítico que lanzó a Brigitte Bardot al estrellato fue sin duda alguna Y Dios...creó la mujer (Et Dieu... créa la femme, 1956) de Roger Vadim, donde puso de moda el tomar el sol en top-less y sin duda alguna dicho lanzamiento publicitario nos hace sospechar que Francia buscara un mito erótico al estilo de Marilyn Monroe, entonces en su apogeo, porque ambas rubias (Brigitte se teñió el pelo a partir de entonces) tenían en común la contradicción de un físico inocente, característica más acusada en la francesa, pero en cuyo interior bullía una personalidad ardiente.

Brigitte Bardot no tenía a cara de prostituta sino de ingenua, aunque su comportamiento fuera el de una fogosa libertina. Según Vadim, en sus declaraciones respecto al nuevo mito "Por vez primera una actriz se comporta con su cuerpo como un ser sensible. Antes de Brigitte, numerosas estrellas se han desnudado en la pantalla...y apenas han tenido eco. Con Brigitte todo ha sido distinto. ella ha enseñado algo: la libertad del cuerpo. Brigitte no es amoral ni es inmoral, es auténticamente libre. Y esta libertad es un mensaje que las mujeres han comprendido".

Otro hecho, una de las razones de su éxito radica en que la actriz francesa no se ha encontrado con las limitaciones del Código Hays americano, Francia es un país muy liberal y aceptó de buen grado la aparición de un personaje que escandalizó a medio mundo.

Los siguientes títulos de B. B. (como se la conoce desde entonces) estaban en la misma línea del film de Vadim: La pequeña B. B. (La mariée est trop belle, 1956) de Pierre-Gaspard Huit; Una parisina (Une parisienne, 1957) de Michel Boisrond; Les bijoutiers du clair de lune (1958) de Roger Vadim, todas en la misma línea no son más que juguetes eróticos en función de la nueva estrella que se exhibía sin pudor a lo largo del metraje.

Con En caso de desgracia (En cas de malheur, 1958) de Claude Autant-Lara, B. B. cambia de estilo, intenta convertirse en una estrella seria, contando con la presencia del prestigioso Jean Gabin en el reparto. La femme et le pantin (1958) de Julien Duvivier era un remake de una película de Josef von Sternberg con Marlène Dietrich, The Devil is a Woman (1935), ambientadas en España, pero la diferencia entre ambas actrices es monumental.

Babette se va a la guerra (Babette s'en va-t-en guerre, 1959) de Christian Jacques es la primera vez desde su consagración en que B. B. no apareció desnuda por expreso deseo de la estrella que deseaba rodar un film para todos los públicos. El resultado le funcionó y los escolares acudieron a tropel a las salas cinematográficas para saborear sus encantos.

Tras la pequeña aparición en Le testament d'Orphée (1959) de Jean Cocteau, buscando más el prestigio que el éxito taquillero, Brigitte demostró su dramatismo con La verdad (Le vérité, 1960) de Henri-Georges Clouzot, un desgarrador ejercicio dramático que le costó no pocas depresiones e incluso un intento de suicidio, cortándose las venas, que le hicieron aparecer en multitud de portadas de revistas, pero no obstante este hecho no quedó más que en una anécdota ya que la actriz ya había tocado techo e iniciaba la inevitable cuesta abajo, tras L'affaire d'une nuit (1960) de Henri Verneuil, como estrella invitada; protagonizó A rienda suelta (La bride sur le cou, 1961) de Roger Vadim que fue un fiasco.

Intentó mejorar su carrera con Vida privada (Vie privée, 1961) de Louis Malle y, sobre todo, El desprecio (Le mépris, 1963) de Jean-Luc Godard, donde leyó libros de cine en la bañera y se bañaba desnuda en las aguas. Por cierto, sus baños han sido legendarios en toda su filmografía que si antaño fue considerada escandalosa, actualmente resulta incluso ingenua.

Adorable idiota (*Une ravissante idiote*, 1964) de Edouard Molinaro; ¡ Viva Maria! (¡ Viva María!, 1965) de Louis Malle, con Jeanne Moreau, ambientada en una república bananera de Hispanoamérica; A coeur joie (1967) de Serge Bourguignon; Shalako (Shalako, 1968) de Edward Dmytryk, pálido western donde intentaron emparejarla con Sean Connery; el episodio William Wilson de Louis Malle, perteneciente al largometraje Tres pasos del delirio (Tres pasos del delirio, 1968), que supuso su canto del cisne como actriz.

El resto no son más que tonterías: La muñeca y el bruto (*L'ours et la poupée*, 1969) de Michel Deville; Las mujeres (*Les femmes*, 1969) de Jean Aurel; Las novicias (*Les novices*, 1970) de Guy Casaril; Las petroleras (*Les pétroleuses*, 1971) de Christian-Jacque; El boulevard del ron (*Boulevard du Rhum*, 1971) de Robert Enrico y Si Don Juan fuese mujer (*Et si Don Juan était une femme?*, 1973) de Roger Vadim, una versión femenina de Don Juan Tenorio, pero la actriz ya estaba en el inicio de su declive físico, además en aquel año apareció la Emmanuelle con Sylvia Kristel que iba mucho más lejos en cuestiones eróticas, y del conjunto mortecino de las aventuras de la burladora sólo se salva la omelette de Brigitte con Jane Birkin, el resto silencio.

De momento su filmografía se cierra con *Histoire très bonne et joyeuse* de Colinot Trousse-Chemise (1973) de Nina Companez. El fracaso de sus últimos films motivó su retirada de las pantallas, Sylvia Kristel le había ganado la partida y la había sustituido en las preferencias del público, aunque ninguna de las dos sea una actriz interesante. En aquella época, Roger Vadim había lanzado a otra rubia, Catherine Deneuve, que si bien no se ha convertido en mito, sí en una figura de mayor categoría artística, y a la que prefiero por encima de Brigitte y de Jane Fonda, otra esposa de Vadim que la exhibió en diversos títulos no muy lúcidos, Una historia de amor a la francesa (*La ronde*, 1964), El engaño (*La curée*, 1966) y un episodio de la mencionada Tres pasos en el delirio donde fue emparejada con su hermano Peter.

Armando Bo, la Patagonia ardiente

Nacido el 3 de mayo de 1914 y fallecido el 8 de octubre de 1981, Armando Bo se convirtió en el más popular realizador de la Pampa Argentina no por su calidad, que no la tenía, si no por la desfachatez de su filmografía. Casado con Isabel Sarli, a quién convirtió en su estrella, sus películas conjuntas son únicas en su estilo, un estilo que actualmente provoca la hilaridad más absoluta pero que en el fondo, dentro de su cutrez, resultan como mí nimo simpáticas.

Armando Bo antes de director fue actor, debutando en 1939, y fundó la productora S.I.F.A. con la cual produjo films a Leopoldo Torres Nilson, por ejemplo Pelotas de trapo.

En 1954 debutó en la dirección con dos films, Adiós muchachos y Sin familia. Con El trueno entre las hojas (1956) se produce el feliz encuentro con su diva y señora, Isabel Sarli, con la que inició tan singular carrera cinematográfica en común.

Sabaleros (1958), India (1959), Y el demonio creó a los hombres (1959), Favela (1960), La burrerita de Ypacarai (1961), Lujuria tropical (1962), Pelota de cuero (1962), La diosa impura (1963), La leona (1963), La mujer del zapatero (1964), La señora del intendente (1966), La mujer de mi padre (1968), Carne (1968), Desnuda en la arena (1968), Fuego (1968), Extasis tropical (1969), Fiebre (1970), Intimidades de una cualquiera (1971), Embrujada (1969), Furia infernal (1972), El sexo y el amor (1973), La diosa virgen (1973), Sed de amor (1973), Insaciable (1976), El último amor en Tierra de Fuego (1978) y Una viuda descocada (1980), su postrer film.

James Bond, el último tenorio

Spymaker, la vida secreta de Ian Fleming (Spymaker, 1991) con Jason Connery, es un oscuro film que nos relata las aventuras de un bon vivant, Ian Fleming agente secreto del ejército británico durante la Segunda Guerra Mundial, que llevó una vida tan novelesca que, al retirarse en la isla de Jamaica, tuvo la feliz idea de escribir a partir de 1952 una serie de 14 novelas basadas en su juventud, sublimándose a sí mismo viviendo emocionantes aventuras en países exóticos y conquistando a las mujeres más hermosas del mundo.

La primera novela, fue llevada a la televisión aquel mismo año, Casino Royal (1952), porque Gregory Ratoff deseaba realizar una serie que no cuajó, aunque se rodó precisamente un episodio piloto protagonizado por Barry Nelson como James Bond, el famoso agente 007 con licencia para matar. Linda Christian fue la primera chica Bond de la historia pese a que este rodaje no tuvo ninguna trascendencia y el telefilm quedó olvidado.

En 1961, el americano Harry Saltzman adquirió los derechos de ocho novelas de James Bond pero se encontró con la sorpresa de que ningún estudio quería financiarle el proyecto hasta que el inglés Albert T. Broccoli se interesó por las andanzas de este agente secreto que, según cuentan, era la lectura predilecta del fallecido presidente John F. Kennedy.

Así tras una larga búsqueda, de ser probados varios actores, siendo el más adecuado Patrick McGoohan que rechazó el papel por motivos morales (?), se eligió a un ex camionero escocés, Sean Connery, para encarnar en la pantalla a James Bond.

La primera aventura cinematográfica de este agente secreto fue Agente 007 contra el Dr. No (Dr. No, 1962) dirigida por Terence Young, eficaz realizador que en cierto modo se convirtió en el codificador de la serie, ya que las entregas posteriores fueron copiando su estilo.

De hecho, en este libro, lo que más nos interesa no son sus aventuras específicas de superagente, sino sus lances amorosos que la serie multiplicó hasta el infinito.

James Bond fue el primer héroe descaradamente erótico, huyendo de los idealismos puritanos que regían hasta entonces, era un deportista del sexo, un seductor que pasaba de cama en cama seduciendo a toda clase de mujeres y que podría considerarse como la encarnación moderna de aquel Don Juan Tenorio que escribiera Tirso de Molina en 1630, salvando las distancias del tiempo. Si el célebre Burlador de Sevilla era maltratado en la obra teatral de la que procede, considerando sus virtudes amorosas un pecado que debió a ser condenado con las penas del Infierno, en cambio James Bond es amoral, cínico y despiadado. De hecho Ian Fleming glorifica sus hazañas camaras, al contrario del anterior personaje de no tan diferente personalidad pese a la barrera del tiempo. Tirso de Molina era un clérigo, moralista, que por cuestiones religiosas atacaba la promiscuidad y los lances espadachines de su burlador, Ian Fleming al contrario era un agnóstico hedonista, un vividor que sólo pensaba en los placeres de la carne.

Así, en su primera aventura cinematográfica, James Bond conquista a Ursula Andress, salida de las aguas con un sucinto bikini blanco, y de paso a Eunice Gayson, Zena Marshall y a la secretaria Monneypenny (Lois Maxwell), personaje fijo de toda la serie, que suspira por llevarle al altar.

Avidos de dinero, al ver que la fórmula funcionaba los productores se apresuraron a rodar la segunda entrega, por cierto la mejor de toda la serie, Desde Rusia con amor (From Russia With Love, 1963), también de Terence Young, donde James Bond sedució a una bella funcionaria soviética, Daniela Bianchi, repetí a con Eunice Gayson, y era mudo testigo de la furiosa pelea entre dos gitanas (las excelentes Martine Beswick y Aliza Gur) por el amor de un hombre, por cierto la secuencia más sensual de la película.

En la tercera entrega, Terence Young se desentendió del serial, por lo que fue sustituido por Guy Hamilton. James Bond contra Goldfinger (Goldfinger, 1964) fue ya rizar el rizo. Aparecieron en las pantallas gentes como Matt Helm, Flint, los agentes de CIPOL, Harry Palmer, que vivió en todos una serie de descabelladas aventuras cada vez más grotescas, por no hablar de los seriales hispanoitalianos que llegaron al esperpento.

James Bond contra Goldfinger aparte de multiplicar los trucos, multiplicó los líos de faldas. 007 así redime a una lesbiana, Pussy Galore (Honor Blackman), y de paso seduce a Shirley Eaton y Tania Mallet, muertas ambas a manos del malvado Oddjob (Harold Sakata, un luchador profesional). La muerte de la primera es antológica, el sicario pintó su cuerpo desnudo con pintura dorada que le taparon los poros de la piel causándole asfixia.

Aún más espectacular, Operación Trueno (Thunderball, 1965) supuso el regreso de Terence Young a la serie por última vez. Las chicas fueron esta vez Claudine Auger, Martine Beswick (por segunda vez), Lucianna Paluzzi (la mala) y Molly Peters. De Jamaica pasamos a Japón, Sólo se vive dos veces (You Only Live Twice, 1966) de Lewis Gilbert, con Akiko Wakabayashi, Karin Dor y otras que sucumbían a los encantos de Bond, quien además era bañado por un ramillete de espléndidas japonesas según el rito oriental.

Apareció entonces una parodia extraña de la serie, una versión bufa de Casino Royale (Casino Royale, 1966) de John Huston, Ken Hughes, Robert Parrish, Joe McGrath, Val Guest, Richard Talmadge y Anthony Squire. Esta vez James Bond fue encarnado por David Niven, excelente actor, pero que desentonaba con el personaje. Ursula Andress apareció por segunda vez, acompañada por Deborah Kerr, Daliah Lavi, Barbara Bouchet -actriz especialista de cine erótico- como la hija de Monneypenny, e incluso supimos que 007 tuvo una hija con Mata-Hari, Mata Bond (Joanna Pettet). En figuración apareció la principiante Caroline Munro y el villano era ¡Woody Allen!

Entre tanto hermano postizo, apareció Todos los hermanos eran agentes (OK Connery, 1967) de Alberto de Martino, con la participación de varios actores de la serie, y Neal Connery (hermano de Sean) de protagonista. El resultado no podía ser más grotesco.

James Bond se había convertido en un fenómeno sociológico, se editaban revistas y libros, se escribían toda clase de artículos en la prensa analizando sus características e incluso, desde el Vaticano, Su Santidad Pablo VI lanzó toda clase de anatemas contra el agente 007 acusándole de pervertir a la juventud.

Harto de verse identificado con este personaje, Sean Connery abandonó. Los productores, desesperados, decidieron buscarle un sustituto: George Lancelby, un modelo australiano que no encajaba en el cine, así 007 al servicio secreto de Su Majestad (On Her Majesty's Secret Service, 1969) de Peter Hunt, fue su única participación oficial en la serie. De hecho, en 1982 más o menos, rodó El regreso del agente de CIPOL (Return from the Man from UNCLE) con Robert Vaughn y David McCallum, donde Lancelby parodió a Bond conduciendo un absurdo coche por las calles luminosas de Las Vegas.

Sin embargo Bond Lancelby también se dio maña en cuestiones amorosas, a pesar de que en una divertida

secuencia, se hace pasar por escocés homosexual: Angela Scoular, Julie Ege, etcétera, hasta se casó con Diana Rigg, enviudando al final de la película. Dicen las malas lenguas que esta actriz, al no soportar a su compañero, cada vez que tenía escenas de besos, se dedicaba a comer ajos para hacerle la pascua porque al australiano le daba repeluzno su sabor.

El fracaso comercial motivó el regreso de Sean Connery una vez más. *Diamantes para la eternidad* (*Diamonds Are Forever*, 1971) de Guy Hamilton, con Jill St. John, Lana Wood y otras más, fue el ramillete de bellas que pasaron por su lecho. Aunque la secuencia más atractiva fue de hecho una pelea de 007 con dos aguerridas (y atractivas) luchadoras.

Connery aburrido ya no quiso saber nada más de James Bond, ni siquiera quería oír hablar de él, y no regresó hasta doce años después con *Nunca digas nunca jamás* (*Never Says Never Again*, 1983) de Irvin Kershner, donde el ya maduro Sean Connery sedució a la principiante Kim Basinger, y además a la malvada Barbara Carrera y de propina a Valerie Leon...entre otras, por supuesto.

Con gran sentido del humor, Connery se despidió de su personaje, un James Bond otoñal harto de sus aventuras alrededor del mundo como hiciera el propio Ian Fleming al llegarle la madurez.

Aquí no acaba la filmografía a bondiana, porque dos actores más sustituyeron a Connery en las pantallas.

El primero fue Roger Moore, célebre por su serie *El Santo*, basado en unas novelas de Leslie Charteris que la televisión dulcificó hasta extremos inconcebibles.

El debut del nuevo Bond fue con *Vive y deja vivir* (*Live and Let Die*, 1973) de Guy Hamilton. El cinismo ha desaparecido por completo, Roger Moore dulcifica el personaje convirtiéndolo en light y su sentido del humor es mucho más infantil. Las nuevas chicas Bond son esta vez Jane Seymour y la actriz de color Gloria Hendry, la primera mujer negra de su repertorio de amantes.

En la misma línea siguen los episodios siguientes: *El hombre de la pistola de oro* (*The Man With the Golden Gun*, 1974) de Guy Hamilton con Britt Ekland y Maud Adams; *La espía que me amó* (*The Spy Who Loved Me*, 1977) de Lewis Gilbert, con Barbara Bach, Valerie Leon y Caroline Munro; *Moonraker* (*Moonraker*, 1979) de Lewis Gilbert con Lois Chiles y Corinne Clery.

El rostro de Moore se arruga cada vez más, presentando un contraste patético al lado de partenaires tan jóvenes y hermosas. Por otra parte aparecen más tiempo en pantalla los dobles (mucho más delgados que el actor protagonista) que el propio intérprete y en estas dos últimas entregas hasta resulta más simpático el villano Tiburón (Richard Kiel) que el agente 007.

En *Sólo para tus ojos* (*For Your Eyes Only*, 1981) de John Glen, con la interesante Carole Bouquet, una anécdota da ejemplo del deterioro de la serie. La joven Lynn-Holly Johnson se mete en la cama de Bond y éste se niega a tener relaciones sexuales con ella ¡porque siente escrúpulos! *Octopussy* (*Octopussy*, 1983) también de John Glen, Bond entraba en una isla repleta de mujeres pero se liaba con Maud Adams en su segunda aparición en la serie, aunque con un personaje diferente, aunque fue la bellísima Kristina Wayborn, la verdadera revelación de este film y una cara que lamentablemente no hemos vuelto a ver.

Los clubs 007 pedían a gritos la retirada de Roger Moore de la serie, los años no pasaban en balde y ya no tenía edad para representar a James Bond. En 1983 se produjo el regreso de Sean Connery en el personaje, tal como hemos comentado más arriba, y la diferencia entre ambos actores no puede ser más brutal. Sean Connery representaba a un James Bond de 54 años, pero Roger Moore, dos años mayor, pretendió a pasar por un James Bond de 30 cayendo en el más grotesco ridículo.

Panorama para matar (*A View to a Kill*, 1985) de John Glen, con Tanya Roberts, era ya para morirse, sobretodo cuando el guionista mete en la cama de Roger Moore a Grace Jones. La cantante negra se le echa encima, sometiéndole. James Bond ya no era James Bond, aquel dominador de mujeres se había convertido ya en poco menos que un calzonazos.

Por eso, los productores al fin cedieron, y le sustituyeron en la siguiente entrega. Aunque el éxito en taquilla fue inferior, en cambio la calidad fue muy superior a todas las payasadas de Roger Moore. Timothy Dalton es hasta hoy el mejor sucesor de Sean Connery en el personaje, contando además con argumentos mucho más creíbles, más reales, y además 007, alta tensión (*The Living Daylights*, 1987) del eterno John Glen, contaba con la exquisita Maryam d'Abo. Desgraciadamente la taquilla no funcionó, pero aún así le dieron a Dalton una segunda oportunidad, esta vez con 007, licencia para matar (*Licence to Kill*, 1989), también de Glen, y al no resultar rentable la serie se ha parado hasta el momento en espera de su replanteamiento final.

Hubo posteriormente un absurdo proyecto de reunir a los cuatro actores que han encarnado a James Bond (Sean Connery, Roger Moore, Timothy Dalton y George Lancelotti) en un disparatado argumento donde 007 no era un agente, sino cuatro distintos para confundir al enemigo. Pero este proyecto se ha abandonado, de momento.

Lo mejor de la última entrega, 007, licencia para matar, fueron precisamente las dos chicas Bond, Carey Lowell y Talisa Soto. La primera es una agente, una colega de Bond que sabe manejar los puños con mayor destreza que el propio 007 al que deja boquiabierto. La segunda es la clásica amante del villano (excelente Robert Davi) redimida

por el héroe del serial, aunque esta vez, en el plano final, el héroe preferirá a su compañera de fatigas por ser tan valiente como él.

Los tiempos han cambiado, James Bond ya es historia, pero como diría Sean Connery nunca digas nunca jamás. Los productores pretenden resucitar a 007, pero con ideas nuevas, porque todo tiene su lugar y su tiempo, la guerra fría ya ha pasado y la amenaza nuclear también. Las novelas de Ian Fleming y las películas en ellas inspiradas son documento de una época que ya hemos superado y en la sociedad moderna estas inquietudes ya no tienen ninguna cabida. James Bond se ha convertido ya en un clásico como Sherlock Holmes, ambos son ya personajes de museo muy respetables, pero en definitiva héroes de otros tiempos.

Cuentos nada infantiles

Los antiguos cuentos infantiles nada tenían de inocente, eso es ya notorio, aunque en nuestra infancia nos los maquillaran suficientemente para que nuestros castos ojos no fuera pervertidos por tan procaces imágenes. En Las aventuras eróticas de Pinocho (*The Erotic Adventures of Pinocchio*, 1971) de Corey Allen, el célebre muñeco animado es creado por el hada madrina (Dyanne Thorne) para regocijo de Gepetto (Monica Gayle, figura habitual en el nudie americano). Este Pinocho (Alex Roman), al contrario de la versión disneyana, cada vez que miente no le crece la nariz sino el... Bueno, ya se lo pueden figurar... Además de las figuras ya mencionadas, intervienen actrices célebres series B internacionales como la impagable Sybil Danning y Carolyn Brandt, con lo cual el regocijo es completo.

Los españoles atacamos con Caperucita y roja (1976) de Luis Revenga, con Patxi Andión, Esperanza Roy y la inevitable Victoria Abril que pasó con más pena que gloria. Se trata del clásico producto oportunista aprovechando la nueva coyuntura política. Erotismo y política se mezclan con más desacierto que regocijo.

En compañía de lobos (*The Company of Wolves*, 1982) de Neil Jordan, basado en el cuento de Caperucita Roja, entroncaba también con el mito del licántropo caro al cine fantástico y que tratamos en su vertiente erótica algunas líneas más abajo.

La otra Cenicienta (*Cinderella*, 1979) del actor Michael Pataki, con Cheryl Smith, naturalmente se refiere al tema de la cenicienta pero ya en plan sexy, provocativo, como es de ley. Idem eadem idem, Los eróticos cuentos de Grim (*Grizuy's Tales*, 1975) de Hubert Nienzel, con Walter Giller, Ingrid Van Bergen y Peter Hohberger.

Todas estas películas tienen en común su falta de personalidad. Sin embargo sobre tanto título rutinario uno destaca como un elegido sobretodos todos los demás: Alicia en el país de las maravillas (*Alice in Wonderland*, 1976) de Bud Townsend, con Kristine de Bell, Larry Gelman y Jason Williams. Con las eróticas chicas del Playboy Club. Música y canciones de Bucky Searles. Se trata de una curiosa tentativa de mezclar el cine musical, estilo Hollywood, con el cine erótico con resultados que si no son completamente brillantes tampoco son despreciables. Este pequeño clásico sobresale por su imaginación, una Alicia ya crecida (Kristine de Bell) entra a través del espejo para sumergirse en un mundo tan maravilloso como libidinoso, donde la gente fornicaba cantando y cuerpos desnudos bailan con alegría y desparpajo. Es lástima que no se hayan rodado más cintas así porque el resultado era interesante y era muy divertido de ver.

En el nudie House on Bare Mountain (1962) de Robert Lee Frost, producida con un presupuesto más alto de lo normal, 72.000 dólares de entonces, y estaba ambientado en un colegio de "buenas niñas" muy proclives a quitarse la ropa a la primera de cambio. En dicho lugar aparecieron los monstruos de siempre: Drácula (Jeffrey Smithers), el monstruo de Frankenstein (Warren Ames) y un licántropo (Hugh Cannon). Imaginamos que se lo pasará n todos muy bien aunque de la calidad fílmica no esperamos absolutamente nada.

Orgy of the Dead (1966) de Edward Woods jr es un bodrio sexy donde aparecen todos los monstruos desde el hombre lobo hasta la momia. The Orrible Desires of the Werewolf (1967) de R. E. Harriman trata de un barón libertino (Küis Camrad) que se convierte en licántropo y que, al parecer, tiene mucha potencia sexual. Dicen que es un film experimental, pero los experimentos que los hagan con gaseosa, no aburriendo al público. Cao cho (T.L.: Perro, amigo mío, 1969) de Tran Duc Lai trata de un monstruo mitad perro mitad hombre que tiene un rabo muy largo. Extraña cinta porno que nos llega desde Vietnam, se vé que en aquel país sí hay gente que hace la guerra por su cuenta.

Dracula - the Dirty Old Man (1969) de William Edwards es un remake cutre de Return of the Vampire (1944), un film de Louis Friedlander (Lew Landers) con Bela Lugosi, con Vince Kelly como Drácula y Bill Whitman como su obediente licántropo. Se trata de una comedia erótica con muchos desnudos y escaso argumento.

Otra comedia ¡Qué muertos tan divertidos! (The Maltese Hippy, 1969) de Norman Panama, con Dan Rowan, Dick Martin y Carol Lynley no es más que una serie de tonterías aunque lo mejor es la secuencia final, donde en sobreimpresión aparece este letrero "Agradecemos a las Fuerzas Armadas americanas que se hayan abstenido de colaborar en esta película". El resto no es más que sopor. Nympho horror (1970) es otro film sexy, del que

carecemos de datos, pero que sabemos se rodó en Portugal. La Bestia (La Bête, 1975) de Walerian Borowczyk es un clásico del cine erótico soft con Sirpa Lane fornicando con un lobo humano cuyo rabo es de proporciones espeluznantes. Otro film erótico, menos conocido, es La lupa mannara (1976) de Rino di Silvestro, realizador especializado en cine erótico de poca monta, como de poca monta es este título según mis referencias. Annik Borel es Daniela, una mujer loba más interesada en enseñarnos sus encantos que sus colmillos.

Aullidos (The Howling, 1980) de Joe Dante es el primer film de una serie con títulos cada vez más deleznales. Sin embargo hemos de reconocer la originalidad y la buena factura de la primera entrega, la única con calidad.

Basado en una novela de Gary Brandner, Aullidos nos cuenta con una comunidad de licántropos y resulta verdaderamente impresionantes su transformación debidas a Rob Bottin y Rick Baker. Entre todas las secuencias destaca el apareamiento a la vera del fuego de Marcia (Elisabeth Brooks, una espléndida mujer de la que nunca más tuvimos noticias), una mujer loba, con su amante (Christopher Stone) mientras se transforman en bestia.

Tal como he dicho, The Howling II (1985) de Philippe Mora, con Sybil Danning y Christopher Lee, decepcionó. El resto de la serie es aún más vomitiva.

Recordemos para acabar los films de dibujos animados como El gato caliente (Fritz the Cat, 1971) de Ralph Bakshi, que tuvo su continuación, The Nine Lives of Fritz the Cat (1974) de Robert Taylor, contando las andanzas de un simpático gato lascivo e inconformista.

Gerard Damiano,
el pornocodificador

Gerard Damiano es considerado sin lugar a dudas, como el padre del cine pornográfico tal como se entiende actualmente. Es decir, actores y actrices que fornican ante la cámara y que sus actos sexuales son exhibidos en público.

Nacido en Italia, el audaz realizador pronto marchó a los USA para hacer fortuna. Su debut en el cine fue con This Film Is All About (1972), un soft-core que le dejó repleto de deudas, pero un suculento contrato con un distribuidor independiente, Terry Levene, que le permitió rodar Garganta profunda (Deep Throat, 1972) con la mítica Linda Lovelace, rodada en seis días en Florida con un equipo de diez personas y un coste de 20.000 dólares.

Estrenada en el cine New Mature World, en primavera de 1972, Garganta profunda obtuvo una gran aceptación entre los aficionados a ese tipo de películas.

Linda (Linda Lovelace) es una joven tiene un gran problema, que jamás ha sentido placer en sus relaciones sexuales. Su amiga Helen (Dolly Sharp) le consigue hombres, pero es inútil. Finalmente acude a un médico, el doctor Young (Harry Reems), descubriendo que su clítoris no está donde debe estar, sino en su garganta. El resto de la película es una sucesión de ardides de la pobre Linda para realizar las felaciones de rigor.

Catapultada al estrellato, Linda Lovelace se convirtió en protagonista de varias secuelas semejantes: Deep Throat 2 (1973) de Joseph Sarno; Linda Lovelace for President (1974) de Claudio Guzmán; Laure (1975) de Emmanuelle Arsan, ⁽²⁴⁾ viviendo de las rentas de su éxito durante toda una década, para terminar escribiendo libros autobiográficos.

Actualmente esta actriz no tendrí a nada que rascar, su aspecto es vulgar y su rostro áspero recuerda demasiado a esas prostitutas baratas que nos encontramos en el Centro de Madrid o el Barrio Chino de Barcelona que son muy poco sugestivas, pero teniendo en cuenta los gustos del público de esos films el éxito tampoco se puede considerar tan extraño.

Garganta profunda fue un suculento negocio, pero los inversores Terry Levene, Lou Perry y Phil Parisi excluyeron del contrato a Damiano quien tras cobrar su sueldo jamás vio un duro de beneficio.

"La mayor parte de las cosas que se han hecho en el cine porno hasta hoy las he inventado yo -dice Damiano, en declaraciones recogidas en un artículo del amigo Pedro Calleja en 2.000 Maníacos Nº 13- He sido pionero de cada toma de cámara. Lo que hacíamos era experimentar sobre qué era erótico y qué no lo era. Desde el principio traté de romper todos los esquemas preestablecidos en cuestiones de sexo en el cine. Lo primero fue volver a escribir buenos guiones, historias divertidas. Después, empezamos a poner las bases de todo género porno: una de esas bases es la de una corrida por rollo de película gastado; otra es la de una buena orgía para que todo el mundo pueda experimentar como un niño. Las fórmulas también se adaptaban a las modas del momento: si se llevan las chicas orientales, contratábamos actrices orientales; si se llevaban las adolescentes, convertíamos a todas las actrices en putas jovencitas o animadoras".

Tras Sex USA (1972), Gerard Damiano rueda El Diablo en la srta. Jones (Devil in Miss Jones, 1972), con Georgina Spelvin. Justine (Georgina Spelvin) se suicida por no encontrar el placer sexual deseado, pero el Diablo le da una prórroga para que por fin encuentre lo que tanto anhela. El infierno será una eternidad sin sexo en compañía de un obseso por las moscas, interpretado por el propio Damiano.

Los títulos se van sucediendo a velocidad vertiginosa: Portrait (1974); Meatball (1974); Bottoms Up (1974);

Relaciones con Miss Aggie (*Memories With Miss Aggie*, 1974), la única película porno que obtuvo tres nominaciones al Oscar de Hollywood; Historia de Joanna (*Story of Joanna*, 1975) está inspirado en la célebre Historia de O de Pauline Réage, como el célebre film de Just Jaeckin rodado el mismo año; *Waterpower* (1975); *Skinflicks* (1978); *Fantasy* (1978); *Joint Venture* (1978), sólo como actor junto a Vanessa del Río y Sharon Mitchell; *Odyssey* (1979); *Damiano People* (1979); *For Richer, For Poorer* (1979), parodia de un célebre éxito de la televisión *Hombre pobre hombre rico*; *Beyond Your Wildest Dreams* (1980); *The Satisfiers of Alpha Blue* (1981); *Consenting Adults* (1982); *Never So Deep* (1982); *Let My Puppets Come* (1983); *Night Huger* (1983); *Garganta profunda 12 años después* (*Deep Throat 12 Years After*, 1984); *Sexo en escena* (*Lessons in Lust*, 1986); *Forbidden Bodies* (1986); *Flesh and Fantasy* (1986); *Matrimonio moderno busca placer/Antojos sexuales de una insatisfecha* (*Cravings*, 1987); *Future Sodom* (1987); *Ultra Sex* (1987); *Candy's Little Sister Sugar* (1988); *Cheeks 2* (1989), sólo un cameo como actor; *Dirty Movies* (1989); *Perils of Paula* (1989); *Splendor in the Ass* (1989); *Young Girls in Tight Jeans* (1989); *Piel contra piel* (*Steamy Windows*, 1990), sólo guión; *The Couples* (1991); *Just for the Hell of it* (1992)...

Damiano tiene también sus reglas para conseguir un espectáculo eficaz: "En California la gente es más liberal. No se avergüenza de su cuerpo y se divierte con el sexo. A la hora de elegir actores y actrices me fijo en tres cosas: que sean exhibicionistas, sexualmente abiertos y serios con su trabajo. No me importa que no sepan interpretar. Estoy acostumbrado a trabajar con gente que no tiene ni idea. Quizás lo más importante es que el actor o la actriz disfrute con el sexo. No se puede falsear una erección. Si una mujer no está caliente, se nota en cámara. Necesito personas que se exciten consigo mismas, con el trabajo, con la cámara y conmigo. Entonces es cuando puedo crear magia".

En cuanto a Georgina Spelvin, se atrevió a rodar una secuela de su gran éxito: *The Devil in Miss Jones, Part Two* (1983) de Henri Pachard, encontrada interesante por Pierre Pattin en su crónica de *Mad Movies*.

El cine de Damiano ya ha entrado en su declive. La industria del porno americano, en los últimos años se ha estandarizado mucho. Ha salido una nueva oleada de actores y actrices, pero aún así los aficionados al género le tienen no poco respeto. En el fanzine al que he hecho referencia, 2.000 maní acos, Manolo Valencia realizó una encuesta entre diversos críticos y la ganadora fue *El Diablo en la srta. Jones*, considerada por los profanos uno de los escasos pornos con calidad, ya que por desgracia ese tipo de cine no la tiene. Tal vez sea éste el mejor reconocimiento que se merezca el codificador del lenguaje del cine pornográfico.

Emmanuelle
"cabalga" de nuevo

Existe un profundo misterio acerca de la personalidad de Emmanuelle Arsan la autora de las aventuras eróticas de Emmanuelle, la heroína que ocupa la presentes líneas. ¿Quién es esta enigmática mujer que se esconde tras un pseudónimo? Sólo sabemos que publicó varios libros en la década de los sesenta como Emmanuelle, *La antivirgen*, *Noticias de la erosfera*, *La hipótesis de Eros*, "Mi" Emmanuelle, *su papa y mi eros* y *Epístola a Pablo VI*.

Just Jaeckin se encargó de la versión cinematográfica que hizo célebre a Silvia Kristel, una actriz holandesa nacida en Utrecht en 1952. A los 20 años Silvia debutó en el cine de su país, en unas películas que no han llegado a nosotros, pero podríamos destacar tal vez *Frank & Eva* (1973) de Pim de la Parra, realizador de cine erótico a la holandesa, y que fue el título que precedió al gran éxito de la actriz. Espigada, muy sofisticada, Silvia Kristel enseguida encandiló a medio mundo. Emmanuelle (Emmanuelle, 1973) trataba de huir del cine erótico chabacano mostrando en su lugar decorados sofisticados como Tailandia.

El film de Jaeckin buscaba atraer al gran público, sacar al cine erótico de su ghetto cultural, es decir, del subproducto realizado con menguado presupuesto, y rodado a toda velocidad con actores y actrices de aspecto impresentable. En cierta forma, Jaeckin fue un codificador del nuevo cine erótico y este mérito debemos reconocerlo aunque, a decir verdad, su obra esté muy lejos de ser genial y redonda. Destaca eso sí, la secuencia inicial en el avión donde Emmanuelle es seducida por su compañero de asiento.

Por eso, al tener tanto éxito la película se lanzó a un nuevo mito, Silvia Kristel, así la actriz holandesa convertida en internacional llegó a rodar una segunda parte, *Emmanuelle II*, la antivirgen (*Emmanuelle II*, *l'antivierge*, 1975) de Francis Giacobetti. Esta vez se utilizó el formato scope para darle mayor espectacularidad, las cabalgadas se multiplicaron, las escenas de lesbianismo se multiplican y los tríos también. Además aparece en una secuencia Laura Gemser, actriz de color que se convirtió después en protagonista de la serie *Emmanuelle negra* de realización muy burda y producción cutre.

Harta de su personaje, Silvia Kristel pretendió darle un nuevo rumbo a su carrera, por ese motivo rodó su pretendida despedida *Adiós Emmanuelle* (*Goodbye Emmanuelle*, 1977) de François Leterrier, donde la promiscua mujer se enamora, abandona a su marido y se vuelve monógama. Por si fuera poco, el personaje resiste los envites de una parodia, *Jugando a Emmanuelle* (*Carry on Emmanuelle*, 1979) de Gerald Thomas, con Suzanne Danielle, Kenneth Williams y Kenneth Connor. Se trata de un eslabón de la célebre serie inglesa, *Carry on*...donde se ponen

en solfa a todos los mitos del cine.

Pero los productores no querían perder el filón así por las buenas. Además, las limitadas posibilidades de Silvia Kristel como actriz sería la habían hundido en la mediocridad, además se había afeado con el tiempo, la celulitis apareció en su estómago, y ante las circunstancias se les ocurrió la extravagante idea de sustituirla mediante una operación de cirugía estética. Así en *Emmanuelle 4* (*Emmanuelle 4*, 1983) de Francis Leroy, Silvia Kristel es tratada por un médico que la convierte en Mia Nygren. Este regreso tuvo éxito dentro de los círculos dedicados a este género por considerar la trama mucho más original que en sus precedentes entregas, además la nueva actriz tenía a muy buen físico aunque no reincidió en el tema. El recuerdo de Silvia pesaba demasiado.

Emmanuelle 5 (*Emmanuelle 5*, 1986) del ya apagado Walerian Borowczyk, nos presentó un nuevo rostro, el de Monique Gabrielle. Aquí la heroína es convertida en una estrella del cine sexy que viaja a Cannes. Aparecerá un tirano que pretenderá secuestrarla, pero el fornido héroe de turno la sacará de sus garras y naturalmente tendrá más de un orgasmo con ella.

Las entregas cuarta y quinta supusieron sendos fracasos económicos. Por si fuera poco, a la sexta entrega, en su título español omitieron referencia a la serie, Salvajemente tuya (*Emmanuelle 6*), con Nathalie Uher.

Así se llega al capítulo final en los años noventa, bajo el signo del SIDA, una madurita Silvia Kristel aparece como presentadora de una serie de películas para su distribución en video. La nueva *Emmanuelle* se llama Marcela Walerstein, y cuenta con un estupendo físico: *Emmanuelle Perfume*, *Emmanuelle Revenge*, *Emmanuelle Magic*, *Emmanuelle en Venecia*, *Emmanuelle Love*, *Emmanuelle Forever* y suponemos que la serie irá continuando. Silvia viaja al Tibet, un monje le da un ungüento mágico que la rejuvenece, la convierte en Marcela, y el resto del metraje todos son cabalgadas y más cabalgadas. El mito ya ha tocado fondo y creemos que será difícil su resurrección, al menos de momento.

En sus años de esplendor aparecieron las imitaciones más o menos burdas, como *El mundo porno de dos hermanas* (*Emmanuelle e Giovanna*, 1979) de Fred Gardner, con Sherry Buchanan; *Hembra erótica* (*Emmanuelle Queen of...*) de Ilias Mylonakos, con Laura Genser, protagonista de diversos títulos como *Sor Emmanuelle* (1979) de Joseph Warren y otras que son mejor olvidar.

Por lo que respecta a Silvia Kristel, su carrera no pudo ser más efímera aunque gozó de buenas oportunidades, como *Le jeu avec le feu* (1974) de Alain Robbe-Grillet; *Una mujer de la vida* (*Le marge*, 1976) de Walerian Borowczyk; *La esposa fiel* (*Une femme fidèle*, 1976) de Roger Vadim; *Alicia o la última fuga* (*Alice ou le dernière fugue*, 1976) de Claude Chabrol; *René la Canne* (*René la Canne*, 1976) de François Girod; *El amante de Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1981) de Just Jaeckin y, fuera de su personaje habitual, la vimos en *El disparatado superagente 86* (*The Nude Bomb*, 1980) de Clive Donner, versión cinematográfica de la popular serie de televisión con Don Adams.

Edwige Fenech, reina de las sábanas blancas

Edwige Fenech nació en Annaba, Túnez, en 1948, convirtiéndose en la diva por excelencia del cine erótico italiano. Debutó en *Toutes folles de lui* de N. Carbonnaux, pero se fue revelando en films de escaso relieve como *La rebelión de los cosacos* (*Il figlio di Aquila Nera*, 1968) de Guido Malatesta, *Samoa, regina della giungla* (1968) también de Malatesta, *Sensation* (1968) de Alessi, *Los pecados de la casta Susana* (*Frau Firtin hat auch einen gräfen*, 1968) de F. Antel y *Komm liebe maid und mache* (1969) de J. Zachar.

Actriz dotada de un espléndido físico, que los productores exhibieron hasta la saciedad, intentó salirse de su papel habitual en películas como *Madame Bovary* (*Die nackte Bovary*, 1969) de John Scott, basado en la novela de Gustavo Flaubert. Edwige Fenech es una mujer rural que se convierte en prostituta y termina convirtiéndose en víctima de un chantaje. Tras confesar su doble vida a su marido, se suicidará. La célebre novela tuvo aquí una puesta en escena demasiado sencilla por lo que el resultado resultó deslucido, máxime cuando tenía a muchos ilustres precedentes.

Del resto de su copiosa filmografía destacamos sus siguientes trabajos.

Satiricosissimo (1970) de Mariano Laurenti, parodia de un célebre film de Fellini; *Cinco muñecas para la luna de agosto* (*Cinque bambole per la luna d'agosto*, 1971) de Mario Bava, extraña incursión de Edwige en un film fantástico; *Los amores de Don Juan* (*Le calde notti di Don Giovanni*, 1970) de Alfonso Brescia, gran destructor de peplums, y una versión erotizada del célebre mito; *La perversa señora Ward* (*Lo strano vizio della signora Ward*, 1971) de Sergio Martino, un "giallo" mareante al estilo Argento; *Vicios prohibidos* (*Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave*, 1971) de Sergio Martino; *La bella Antonia, primero monaca e poi dimonia* (1972) de Mariano Laurenti; *Quel gran pezzo dell'Ubalda, tutta nuda e tutta calda* (1972) de Mariano Laurenti; *Cuando las mujeres se llamaban madonnas* (*Quando le donne si chiamavano madone*, 1972) de Arnaldo Grimaldi; *Joven y bella*

deshonrada con honor (Giovannono Coscialunga, disonorata con onore, 1973) de Sergio Martino; Consolar a la viuda italiana (La vedova inconsolabile ringrazia quanti la consolarano, 1973) de Mariano Laurenti; Ana, ese particular placer (Anna, quel particolare piacere, 1973) de G. Carnimeo; La madrastra del seminarista (Innocenza e turbamento, 1973) de Massimo Dallamano, gran especialista de cine erótico de modesta producción; Póker de cama (La signora gioca bene a scopa?, 1974) de G. Camimeo; Nude per l'assassino (1974) de Andrea Bianchi; Vicio de familia (Il vizio de famiglia, 1975) de Mariano Laurenti; 40 grados a la sombra de una sábana (40 gradi sotto le lenzuola, 1975) de Sergio Martino; Bella, caliente y ¡buena! (La poliziotta fa carriera, 1975) de Michele Massimo Tarantini; Pecado venial (L'insegnante, 1975) de Nando Cicero; La esposa virgen (La moglie vergine, 1975) de F. Martinelli; La juez y su erótica hermana (La pretore, 1976) del sobrevalorado Lucio Fulci; ¿Quién se acuesta con mi mujer? (Cattivi pensieri, 1976) de Ugo Tognazzi; Virgo, Tauro y Capricornio (La vergine, il Toro e il Capricornio, 1976) de L. Martino; Taxi girl (Taxi girl, 1976) de Michele Massimo Tarantino; La doctora del regimiento (La dottoressa del distretto militare, 1976) de Nando Cicero; La doctora arma el lío (La soldatessa alla visita militare, 1977) de Nando Cicero; L'insegnante va in collegio (1977) de Mariano Laurenti; La gran batalla (Il grande attacco, 1977) de Umberto Lenzi; La profesora y el último de la clase (L'insegnante è l'ultimo della classe, 1978) de Mariano Laurenti; Mis maridos y yo (Amori miei, 1978) de Steno; L'inquilina della porta accanto (1978) de Michele Massimo Tarantini; Al doctor Jekyll le gustan calientes (Dottore Jekyll e gentile signora, 1978) de Steno; El buen ladrón (Il ladrone, 1979) de Pasquale Festa Campanile; La patata caliente (La patata bollente, 1979) de Steno (Stefano Vanzina); Sábado, domingo y viernes (1979) de Martino, Campanile, Castellano y Pipolo; Azúcar y miel (Zucchero, miele e peperoncino, 1980) de Sergio Martino; Mujer de vacaciones... amante en la ciudad (1980) de Sergio Martino, con Barbara Bouchet, su competidora en las pantallas eróticas; No juguéis con las tigresas (Non giocare con i tigri, 1981) de Sergio Martino; La amante bajo la cama (L'amante sotto il letto, 1981) de Sergio Martino...entre otros más que por numerosos he preferido abreviar.

Las películas a las que he hecho referencia gustan más o menos por el fí sico de la actriz. Como en el caso de Lina Romay, heroína de Jesús Franco cuyos engendros son tan infumables como la mayoría de subproductos en que intervino Edwige Fenech, generalmente mal realizados y de penoso gusto. Al fin y al cabo, tanto los italianos como los españoles pertenecemos a las mismas raíces culturales y tenemos las mismas cualidades y los mismos defectos. A partir de 1983, tras la Ley Miró, esos engendros desaparecieron de nuestras carteleras y nadie les añoró a excepción de sus fans. Eso sí, como mujer, Edwige Fenech, no tiene desperdicio.

Jesús Franco,
el "Generalísimo"
del bodrio

Si hay un personaje singular en toda la cinematografía española y mundial, éste es Jesús Franco, uno de los realizadores más denostados, más prolíficos y más discutidos. Algunos fans dicen que sus películas destilan poesía a visual, otros le odian y le desprecian porque es chapucero. Incluso hay quién se dedica a insultar creyendo que los films de Franco tienen que agradar por decreto.

Lo que más sorprende es que Franco tenga una filmografía tan larga en un país, como es España, donde cuesta una barbaridad tener una única oportunidad.

Franco es un cineasta de múltiples rostros: Franco Manera, Clifford Brown, James P. Johnson, Charlie Christian, Jess Frank, Robert Zinnermann, David Khunne, Farik Hollman, Toni Falt y David Tough son sus pseudónimos más célebres. "Tener en el mismo nombre a Cristo y al Caudillo es demasiado" comenta.

Su debut en el cine fue prometedor: Tenemos 18 años (1959), con Antonio Ozores. A pesar de su fracaso comercial Jesús Franco no se desanimó e inició su etapa más interesante de su larga carrera: Labios rojos (1960), La reina del tabaré (1960), Gritos en la noche (1961), Vampiresas 1930 (1962), La muerte silba un blues (1962), La mano de un hombre muerto (1963), Rififi en la ciudad (1964), El secreto del doctor Orloff (1964), Miss Muerte (1964), Cartas boca arriba (1966), Necronomicón (1967)...Su carrera posterior decrece espectacularmente en interés.

En aquella época realiza un tríptico con un dúo de detectives femeninas, Labios rojos, con el ya mencionado Labios rojos, El caso de las dos bellezas (1968) y Bésame monstruo (1968). En ellas no está ausente un cierto sentido del humor. En el primer título, las dos bellezas acuden a un cabaret en busca de trabajo, realizando una exhibición de baile que Franco nos escamotea y que vemos a través de la mirada estupefacta de los propietarios ante quienes realizan su numerito. En Bésame monstruo aparece un extraño sabio loco que fabrica monstruos rubios, muy bellos y estúpidos. Una vez deshecha la organización, las heroínas (Rossana Yanni y Janine Raynaud) escapan con la fórmula de fabricar bellos monstruitos y en vez de destruirla se la quedan para formar un harén de machos sumisos y cretinos. Ese cinismo, ese sentido del humor, es el Jesús Franco que añoramos en trabajos posteriores más descuidados.

En Gritos en la noche (1961) aparece el personaje del doctor Orloff (Howard Vernon), terrible sabio loco que busca rehacer el rostro desfigurado de su esposa a base de injertos de cadáveres primero y, posteriormente, de jóvenes asesinadas. En El secreto del doctor Orloff (1964), reaparece el mismo personaje encarnado esta vez por Marcelo Arroita-Jauregui, a la sazón crítico de Film Ideal y miembro de la comisión de Censura. Hugo Blanco era una especie de autómatas humano que ejecutaba sus crímenes. En Los ojos del doctor Orloff (1979) el temible científico reaparece de nuevo bajo el físcico de Howard Vernon.

Emparentado con Orloff, el profesor Zimmer (Antonio J. Escribano), en Miss Muerte (1965), busca los métodos científicos para convertir a los hombres en buenos o malos. Para ello recurre a la cirugía practicada en los centros nerviosos del cuerpo. Zimmer fallece y su hija Irma (Mabel Carr) jura vengarle y prosigue sus experimentos. Nadia (Estella Blain), una bailarina apodada Miss Muerte será utilizada para los planes siniestros de Irma ya que a las órdenes de ésta asesina a los médicos que dejaron morir a Zimmer. Marcelo Arroita-Jauregui y Howard Vernon (los dos Orloff) aparecen en pequeños papeles, al igual que el propio Jesús Franco.

Aquella frescura inicial se va difuminando en aras de una puesta en escena cada vez más tosca. Eso sí, siempre con escenas aisladas que sobresalen de un conjunto amorfo, ya que rodar El conde Drácula (1970) con la novela de Bram Stoker y el propio Christopher Lee de protagonista y fracasar es toda una proeza. Más aún que sea Renfield quien le robe la película al vampiro. Klaus Kinski, su intérprete, además de uno de sus mejores trabajos está muy superior a sus inútiles composiciones de Nosferatu donde hacía el más espantoso ridículo. ⁽²⁵⁾

Las vampiras (1970) es otro film de vampiros con Susana Korda (la fallecida Soledad Miranda), Dennis Price y entre otros el propio Jesús Franco. En el extranjero es conocida como Vampyr Lesbos por contener imágenes sáficas. Vagamente inspirada en Bram Stoker (?), este film trata de una americana llamada Lucy que sueña con una fascinante mujer. En un viaje a Asia Menor se encuentra cara a cara con ella: una bella condesa heredera de Drácula y, por lo tanto, una vampira.

La filmografía de Franco va adquiriendo tintes cada vez más eróticos. En Drácula contra Frankenstein (1971) aparece un extraño monstruo de Frankenstein interpretado por Fernando Bilbao (alias Fred Harris o Fred Harrison, a quién vimos repitiendo papel en Buenas noches, señor monstruo). Howard Vernon aparece como conde Drácula, Dennis Price es el doctor Frankenstein, Brit Nichols es Lady Drácula y Luis Barboo encarna a Morpho, el criado asesino que aparece en múltiples films de Franco. ¡Ah, me olvidaba! Aparece al final un hombre lobo encarnado por Brandy, un stunt man del cine español.

En La hija de Drácula (1972) aparecen algunos actores del precedente reparto como el conde Drácula (Howard Vernon), Lady Drácula (Brit Nichols), el propio Jesús Franco. Cofradía que repite, aunque en diferentes personajes, en La maldición de Frankenstein (1973), con una bella fotografía de Raul Artigot, siendo Jesús Franco quien encarna a Morpho. Sobresale la dulce mirada de Lina Romay en el papel de Esmeralda y, dentro de la anécdota, es de destacar una extraña escena sadomasoquista con Caronte (Luis Barboo) y Vera Frankenstein (Beatriz Savon) flagelados en pareja, atados desnudos, sobre una tabla de cuchillas afiladas. Su verdugo es el monstruo de Frankenstein (de nuevo Fernando Bilbao), quien les azota ante la mirada divertida de Cagliostro (Howard Vernon) y la extraña mujer pájaro (Anne Libert). La señora Orloff (Brit Nichols), el doctor Frankenstein (Dennis Price) y el doctor Seward (Alberto Dalbes) no podían faltar a la cita. En el mismo año, Jesús Franco, rueda en Francia dos nuevos golpes a la filmografía de Maciste. Ambas rodadas con los mismos actores y los mismos decorados: Maciste contre les reines des amazones (1973) y Les exploits erotiques de Maciste dans l'Atlantide (1973), con Val Davis en el papel del héroe en cuestión y la sensual Lina Romay.

Al igual que los casos de José María Elorrieta y León Klimovsky, Jesús Franco se convierte en stajanovista. Es decir, un realizador que trabaja a destajo.

La Franco Factory rueda a ritmo enloquecido, siempre en lucha contra la censura franquista y después, cuando vino la democracia camaleónica y los socialistas aburguesados fue, naturalmente, marginado por los comités de Valoración Técnica: Es como una censura, pero más perversa, declaró sobre la Ley de Cine promulgada por Pilar Miró.

Posteriormente, Jesús Franco ha ralentizado su producción de films, pero en otra época trabajaba sin cesar. La Franco Factory no daba abasto. Incluso se dio el caso de que una de sus actrices, Rosa María Almirall (alias Lina Romay, Lulú Laverne, alias Candy Coster), también montadora, se ha pasado a la dirección con películas de título explícito como Confesiones íntimas de una exhibicionista (1982). Uno de los extraños casos en que una actriz erótica dirige personalmente sus aventuras cinematográficas. Pero, claro, en la Franco Factory, todo era posible...

Para finalizar citemos de pasada algunos de sus títulos de su larguísima filmografía: 99 mujeres (1967), Justine (1968), Eugenie (1970), El muerto hace las maletas (1971), El diablo viene de Akasawa (1971), Los amantes de la isla del diablo (1972), Al otro lado del espejo (1973), La contesse noire (1973), La contesse perverse (1973), Lorna l'exorciste (1974), Exorcisme (1974), Dorian Gray (1975), Jack the Ripper (1977), Las hermanas diabólicas (1977), Cartas de amor a una monja portuguesa (1979), El sádico de Nôtre Dame (1979), El escarabajo de oro (1980), La reina de los canibales (1981), El canibal (1980), Eugenie (1980), Sadomaniá (1980), El lago de las

vírgenes (1981), Macumba Sexual (1981), El desierto de los zombies (1982), Aullidos de terror (1982), Mil sexos tiene la noche (1982), Historia sensual de "O" (1982), La mansión de los muertos vivientes (1982), El tesoro de la reina Blanca (1982), Sangre en mis zapatos (1983), Sola ante el terror (1983), Tundra (1983), Los asesinos de China Town (1984), Viaje a Bangkok, ataúd incluido (1984), La chica de los labios rojos (1984), Juego sucio en Casablanca (1984), Las últimas de Filipinas (1985), La esclava blanca (1985), La hija de Fu-Manchú (1986), Dark Mission (1987)...

En total son unos 175 films, la mayoría de calidad ínfima. En los últimos años, Jesús Franco ha intentado regresar a sus raíces, volviendo a ser el honesto artesano de serie B que fue en su primera época y abandonar los rodajes rápidos que le han caracterizado.

Después de Dark Mission, rodada en Madrid con Chris Mitchum y Christopher Lee, se vuelve más selectivo. Les predateurs de la nuit (1988) cuenta con un reparto interesante: Caroline Munro, Anton Diffring, Chris Mitchum, Telly Savallas, Helmut Berger, Brigitte Lahaie, Stéphane Audran y ¡sorpresa! la reaparición del perverso doctor Orloff (Howard Vernon).

La acción se inicia cuando una célebre modelo (Caroline Munro) desaparece y su padre (Telly Savallas) contrata a un detective (Chris Mitchum) para encontrarla. La clave es una clínica con un nazi (Anton Diffring) y el perverso doctor Orloff.

Posteriormente rueda en Sitges Bahía a Esmeralda (1988), con Fernando Rey, Robert Foster, Lina Romay, Silvia Tortosa. Se trata de un film de acción con traficantes de armas y, claro, escenas de sexo. Una canción para Berlín (1990) con Mark Hamill y Ramón Sheen le ha devuelto parte de su perdido prestigio y El abuelo, la condesa y Escarlata la traviesa (1992) es su regreso a la comedia, con su fiel Lina Romay al frente del reparto.

Tal vez el mejor trabajo de su carrera (aparte de recuperar Don Quijote de Orson Welles, 1992) fue su labor en la obra más insólita de Fernando Fernán Gómez, El extraño viaje (1964) film noir que contiene agudos tintes sombríos, y que narra una historia de asesinatos y aberraciones sexuales. Carlos Larrañaga se empareja con una extraña mujer (Tota Alba) que le obliga a ponerse sus vestidos y a la que asesina junto a los hermanos (Jesús Franco y Rafaela Aparicio) de ésta. Film maldito por excelencia, esperpento cruel, fue escrito en colaboración de Pedro Beltrán y Luis García Berlanga. Tardó ocho años en estrenarse y su carrera comercial fue triste, marginal, pero en cambio fue positivamente valorada por la crítica.

Nota: Más información sobre las películas porno de Jesús Franco en el apartado dedicado al cine español.

Bigas Luna:
el Eros sociata

Juan José Bigas Luna nació en Barcelona (1944) estudiando en la Facultad de Ciencias Económicas de Barcelona e Interiorismo en las Escuelas Elisaba y Eina. Se dedica al diseño durante muchos años hasta que se inicia en el cine con la adaptación de una novela de Manuel Vázquez Montalbán, protagonizada por el famoso detective Pepe Carvalho (Carlos Ballesteros), Tatuaje (1976) con Pilar Velázquez y el asesoramiento técnico de José Ulloa. Posteriormente rodó el cortometraje Mona y Temba (1977) y después unos pequeños films eróticos para su distribución en súper 8, más adelante distribuidos en una sola cinta de vídeo, Historias impúdicas (1977).

Bilbao (1978) fue su primer película personal, rodada en 16 mm y posteriormente hinchada en 35, cuya fuerte grano acentúa la sordidez de la trama. Historia morbosa de un voyeur atraído hacia la prostituta Bilbao (Isabel Pisano), manteniendo además unas extrañas relaciones con su tía (María Martín). El voyeur (Angel Jové, actor fetiche de Bigas Luna) finalmente rapta a la prostituta, la mata y hace el amor con su cadáver. La familia de tan perverso personaje decide tapar el crimen y se deshacen del cuerpo sin vida de Bilbao convirtiéndolo en salchichas en la carnicería de su propiedad. Salchichas que luego venderán en los mercados convirtiendo en antropófagos a la gente corriente. Obra de un clima angustioso, enfermizo, sórdido y delirante que nos son contados con unos medios casi amateurs pero que sorprenden por su enfoque cínico y perverso.

Ese mundillo alucinante vuelve en Caniche (1979) de idéntico corte. Dos hermanos (Angel Jové y Consol Tura) están arruinados completamente. Para no morir de hambre se alimentan de los infelices perros callejeros que se van encontrando en cualquier parte. Tiempo después heredan una fortuna pero en su nueva situación no pueden abandonar tan singular hábito. Por eso siguen alimentándose de perros callejeros hasta que contraen la rabia, enloqueciendo ambos y cometiendo actos tan salvajes como sodomizar a un perro vagabundo. Películas escándalo, películas pesadilla, películas malsanas, irritaron a la clase bienpensante, indignada por el contenido de aquellas alucinantes escenas. Caniche obtuvo en 1983 el Premio a la Mejor Realización del Festival de Cine Fantástico de Oporto (Fantasporto).

Reborn (1981) supuso para Bigas Luna un radical cambio de estilo y, en cierto modo, una gran decepción. Un crítico conservador, detractor de la anterior obra de Bigas, escribió al respecto: "¿Qué ha pasado con Bigas Luna, camino de Damasco?", haciendo un símil bíblico.

Una secta religiosa, la Harley's Soldiers, que difunde sus doctrinas mediante la televisión está en crisis por abandono de sus fieles. Tienen que buscar un medio de superar su situación, ¿cual?, ¿cómo?, en Italia encuentran una milagrera llamada Mari a (Antonella Murgí a).

Con un casting internacional, Bigas Luna pretende dar un paso de gigante hacia un cine exportable. Dennis Hopper, Michael Moriarty compiten con Angel Jové y Francisco Rabal. Pero el conjunto supuso una cierta decepción para los fans del personalí simo director barcelonés. Alguna escena aislada se salva del conjunto, como la copulación de Antonella Murgí a y Michael Moriarty, quienes se quedan enganchados y no pueden separarse. El resto es más bien tedioso.

También nos decepcionó la serie Kiu i els seus amics (1984) para TV3, compuesta de 13 episodios y que en cierto modo no era más que un refrito de E.T., pero afortunadamente Lola (1985) con Angela Molina supuso su recuperación.

Lola es una historia de amour fou entre un paranoico personaje (Feodor Atkine) y la bella Lola, más centrada en el aspecto erótico y salvaje de sus secuencias osadas. Por este camino y basado en la novela de Almudena Grandes rueda posteriormente Las edades de Lulú (1990), en un nivel inferior, donde lo mejor es la presencia de Francesca Neri tras la espantada de Angela Molina, quién dicho sea de paso nos hizo un favor a los espectadores masculinos.

El clima morboso de ambas cintas está conseguido, pero en ésta pierde los papeles en los últimos minutos del metraje, las secuencias de la sesión sado desentonan, son moralizantes, indignas de un producto supuestamente erótico.

Pero de esta última etapa, su obra más conseguida es precisamente Angustia (1986) y tal vez la mejor película de su filmografía.

Cine dentro del cine, película dentro de una película, Angustia supuso un triunfo a nivel internacional, reconociendo en todas partes la valí a del director barcelonés.

Buenos técnicos como Josep Maria Civit (director de fotografía), efectos especiales de Paco Teres y la maravilla del sonido Dolby que nos da la sensación de que los espectadores estamos metidos dentro de la película forman un conjunto inusual dentro de las estrechas coordenadas del cine ibérico.

Angustia es tal vez un film cult, como dirí an los americanos y con justicia. Desgraciadamente el fallecimiento de Pepón Corominas, productor de Angustia puso en peligro su continuidad, aceptando un trabajo de encargo para la Compañí a Iberoamericana de Televisión como fue Las edades de Lulú de muy inferior calidad.

En 1991 el equipo de Bigas Luna viajó a los Monegros para rodar Jamón, jamón (1991), con Stefania Sandrelli, Anna Galiena, Juan Diego, Penélope Cruz, Javier Bardem y Jordi Nolla. Su título hace referencia de un crimen que acontece en su metraje realizado con una pata de jamón, tal vez recordando aquel telefilm de Alfred Hitchcock con Barbara Bel Geddes, ⁽²⁶⁾ sin embargo el mundo de este realizador catalán sigue otros derroteros. Presentada en Cannes edición 1992 cosechó no poca expectación.

Javier Bardem, ya entrevistado en Las edades de Lulú es la revelación de esta sórdida historia de amor y pasión, con la exuberante Penélope Cruz, en el papel de Silvia, una muchacha que quiere abrirse camino en una sociedad de estrechos horizontes.

Huevos de oro (1993), otra vez con Javier Bardem, es la historia de un arribista devorado por su propia ambición. La teta y la luna (1994) es su nueva producción donde al parecer Bigas Luna reverdece sus laureles, retomando su aire experimental y provocador. Aquel plano de Mathilda May, lanzando desde su pecho un chorro de leche al muchacho enamorado de ella, es completamente impagable.

El cine de Bigas Luna lo podrí amos dividir en dos etapas. La primera (y mejor) es más virulenta, la que tiene más ambiente sórdido, morboso, y de caligrafí a dura. Tras el paréntesis de Angustia, nos encontramos con un autor más convencional como si El Cambio polí tico nacido a partir de 1982 le hubiera convertido en un autor mucho más conservador tanto estilí stica como ideológicamente. Siempre se ha distinguido por su apoyo al PSOE y al PSC (partido de los socialistas catalanes), representante de una pequeño burguesí a que antaño fue progresista pero que con el devenir de los tiempos se ha derechizado hasta extremos insultantes.

Alguien dijo: No se envejece por el paso del tiempo, sino porque se desertan de los ideales de la juventud. Echamos a faltar al Bigas Luna de sus primeros tiempos, al Bigas Luna más combativo, y menos autocomplaciente de sus últimos trabajos.

Russ Meyer
y sus hembras

Russ Meyer ha pasado a la historia del cine por sus mujeres. Mejor dicho por las proporciones anatómicas de sus protagonistas femeninas, profesionales del strip-tease en los casinos de Las Vegas que actuaban con verdadero entusiasmo para hacerse publicidad y también porque se divertí an con el rodaje. Más tarde, las chicas se recomendaban las unas a las otras y acudí an en tropel en busca de Russ Meyer que las atendí a encantado.

El perímetro torácico de las mujeres Meyer es tal vez su más evidente señal de identidad, sin embargo es su personalidad fuerte, descarada, lo que más les distingue. Sus Erica Gavin, Haji, Francesca "Kitten" Natividad, Tura Satana y Edy Williams son sus mejores ejemplos. Esta última célebre por sus cabalgadas, deja a la misma Sharon Stone convertida en una ursulina reprimida.

Russell Albion Meyer, es decir Russ Meyer, nació el 21 de marzo de 1922 en San Leandro (California). Participó en la Segunda Guerra Mundial como cámara de documentales de guerra y, al licenciarse, se convirtió en un fotógrafo especializado en retratar señoras exuberantes como Anita Ekberg, Jayne Mansfield y Mamie Van Doren para revistas estilo Play Boy y similares.

Amigo de Ernest Hemingway, Russ perdió su virginidad durante la guerra ya que el gran escritor le llevó a un burdel europeo para que le desvirgaran automáticamente, cosa que las fogosas profesionales hicieron sin contemplaciones.

Su debut profesional fue en *The French Peep Show* (1950) de la que no tengo referencias. Trabajó como fotofija y ayudante de dirección durante varios años hasta que por fin pudo dirigir un cortometraje, *This is My Body* (1950) y después un largo, *The Immoral Mr. Teas* (1959), que para entendernos fue la primera vez en que aparecieron sus señas de identidad. El esforzado cineasta no sólo dirige, sino que además produce, escribe, fotografiaba y montaba la película. El argumento giraba sobre un señor que podía ver a través de los objetos, viendo a la gente desnuda, tal como hizo Ray Milland en el posterior film de Roger Corman, *El hombre con rayos X en los ojos* (*X-The Man With the X-Ray Eyes*, 1963). De hecho esta anécdota sólo era un pretexto para ver gente desnuda, según mandaban los cánones del nudie californiano tan en boga en aquel tiempo. Rodada en 3 días, costó 24.000 dólares y recaudó un millón y medio (¡qué aprendan los cineastas españoles!).

El año 1960 fue un año paupérrimo para tan esforzado personaje, sólo un corto, *Naked Camera* (1960), pero al año siguiente dos largometrajes, *Eve and the Handyman* (1961) y *Erotica* (1961). El primero iba de un fontanero muy...éso...Se dedicaba a...Bueno, mejor dejarlo...La noche del estreno en Paris Theatre de Los Angeles, la productora repartió 10.000 desatascadores publicitarios entre los asistentes.

Siempre en la línea del rodaje súper rápido, Meyer continuó con su alocada producción: *The Immoral West-and How It Was Lost* (1962); *Steam Heat* (1963); *Europe in the Raw* (1963); *Heavenly Bodies* (1963); *Skyscrapers and Brassiers* (1963); *Lorna* (1964); *Fanny Hill: Memoirs of a Woman of Pleasure* (1964); *Rope of Flesh* (1965); *Motorpsycho* (1965); *Mudhoney* (1965); *Mondo Topless* (1966)...La mayoría de estos films, rodados en blanco y negro, se caracterizaban por estar ubicados en ambientes de tipo rural.

Faster, Pussycat, Kill, Kill (1966), ambientada en un desierto polvoriento, tres mujeres tetudas hacían de las suyas rebelándose contra el machismo local, tema caro a Meyer. Además son frecuentes las referencias a otros films, la parodia del cine americano más convencional, y en definitiva de la sociedad en que vive su autor. Así fue continuando su carrera con títulos cada vez más deliciosos: *Good Morning...and Goodbye* (1967), *How Much Loving Does a Normal Couple Need?* (1967) y *Common-Law-Caban* (1967).

El éxito obtenido en sus films permitieron que del blanco y negro pasaran al color. Así a partir de 1968 aparecieron los colores chillones Meyer, agudizando así el carácter esperpéntico y caricaturesco de su cine: *Finder Keepers, Love Weepers* (1968) y, sobre todo *Vixens* (1968) que, al decir de Pedro Calleja, "acentúa aún más el grado de sexualidad explícita y de comedia de las anteriores películas; se puede decir que es la primera muestra de softcore de la historia del cine, precursora del hard y de los alegatos antirracistas y comprometidos de los setenta".

Cherry, Harry & Raquel (1969) giraba sobre el intercambio de parejas, siempre ubicando la acción en lugares insólitos y con una caligrafía salvaje, torrida, que roza ya el más puro surrealismo.

Esas películas citadas son prácticamente desconocidas en España. En aquel tiempo, como es sabido, los españoles debíamos soportar con paciencia y resignación la horterada franquista. Así, el primer film de Meyer visto en España fue *Más allá del Valle de las Muñecas* (*Beyond the Valley of the Dolls*, 1970), con Dolly Read y Cynthia Myers, Michael Blodgett y la succulenta Edy Williams. Un trío de bellas señoritas intentan triunfar en un Hollywood alocado y extraño. Por vez primera, Meyer contó con un presupuesto importante, y una virulencia extraña que sólo pueden dar los cineastas independientes americanos, alejados de la aburguesa (pero nunca inicu) industria de la Fábrica de los Sueños. Algunos la han comparado con Almodóvar, no me hagan reír, Meyer tiene nervio, imaginación, contundencia, y el cineasta manchego es el niño mimado de unos partidos horteras que serán muy de izquierdas pero horteras al fin y al cabo.

Seven Minutes (1971) es una película seria donde Meyer ataca la hipocresía de la sociedad americana y de su aparato judicial. Al no ser un film típicamente Meyer pasó completamente desapercibido. *Blacksnake* (1972) es una visión de las plantaciones de algodón del siglo pasado, cuando los blancos esclavizaban a los negros y les sometían a toda clase de vejaciones sexuales.

Supervixens (*Supervixens*, 1975) es su título más célebre de su filmografía, ya que se ha distribuido en video en nuestra sacrosanta España. Así como *Megavixens* (*Up!*, 1976) y *Beneath the Valley of the Ultravixens* (1979), sus últimos títulos de los que yo tengo referencia. son películas majaras, muy divertidas, pero más blandas que sus

primeros films en blanco y negro. El mayor mérito de Meyer ha sido no integrarse en el cine convencional americano, sobrevivir a costa de convertirse en un francotirador. Posteriormente ha rodado cositas como algunas secuencias de *The Great Rock'n Roll Swindle* (1980) y un video clip para el grupo *Faster Pussycat* cantando el tema *Don't Change that Song* (1987) y nada más he vuelto a saber de él.

Ya que hemos hablado de Russ Meyer ¿por qué no de sus exuberantes y sabrosas mujeres? Por ejemplo, Tura Satana era hija de un cocinero japonés y de una india cherokee, trabajaba como bailarina exótica en los nightclubs y se hizo completamente famosa...y ganó mucho dinero, retirándose cuando las primeras arrugas surcaron su rostro. No era la única belleza exótica del clan Meyer, porque también había orientales como Su Ling y Tsai Chin.

Edy Williams, amante de Meyer (¡qué buen gusto tenía el bandido!), fue contratada al ser vista en espectáculos de strip-tease y demás cachondeces. Francesca "Kitten" Natividad también pasó por el catre de mister Meyer, apareciendo en sus últimos films. Luego pasó al cine más descaradamente porno como *Una noche en Nueva York* (1984) donde se dejaba masturbar por Ron Jeremy, hacía un lesbico y bailaba quitándose la ropa. Ya entradita en años continuó en el porno con cosas raras como *Fresh Tits of Red Air*, *Villa Vonnenhugel* y *Titillation 3* donde era enculada por Mark Wallace.

La mujer Meyer siempre se ha distinguido por un físico espectacular, ¡nada de silicona!, en una época en que se ha puesto de moda la niñaata escuálida que parece anémica. Para amantes de las hembras carnosas, apetitosas, succulentas...El cine de Russ Meyer es su género.

Jim y Artie Mitchell,
Los hermanos X

Los hermanos Mitchell pertenecen a esta generación de americanos que vivió la Guerra del Vietnam, con la cual nos castigan desde Hollywood años ha, pero también la contracultura de Herbert Marcuse (1898-1979), el autor de *Eros y civilización* y de *El final de la utopía*, cuya influencia se dejó sentir en la juventud norteamericana de entonces. La filosofía de Marcuse es esencial para comprender a cineastas como Gerard Damiano y los hermanos Mitchell, porque en oposición al ascético marxismo leninismo que nos llegó desde Moscú, ⁽²⁷⁾ dicho filósofo alemán afincado en la Universidad de Berkeley predicaba el amor libre, concebía el sexo como liberación del cuerpo humano frente a sus infinitas frustraciones.

Una líder feminista actual ha acusado recientemente a estas teorías de liberalización de provocar el SIDA. Nada más falso, este virus de origen desconocido no vino de los Estados Unidos sino desde África, y su aparición es tan extraña como misteriosa. Esta enfermedad que se contrae por vía sexual puede combatirse con las oportunas precauciones y no debemos dejarnos condicionar por su mortal amenaza.

Los movimientos feministas, a pesar de muchos puntos progresistas, tienen matices claramente reaccionarios por no decir fascistas. Valerie Solanas, por ejemplo, disparó contra Andy Warhol y predicó el exterminio del sexo masculino.

A principios de los setenta, los hermanos Mitchell comenzaron a rodar sus primeros cortometrajes, *Rampaging Nurses* (1971), *Easy Woman* (1971), *Flesh Factory* (1971), *Scrimshaw Woman* (1971) y *Wives* (1971).

Pero no fue hasta dos años después que consiguieron rodar la película por la cual han entrado por la puerta grande en el mundo del cine: *Tras la puerta verde* (*Behind the Green Door*, 1973) con la inimitable Marilyn Chambers de protagonista. Este insólito film costó 45.000 dólares, además de siete meses de rodaje, incluyendo un laborioso montaje pero recaudó 200.000 dólares de entonces al cabo de cinco meses de proyección. Este film pasó a Cannes y, cómo no, a los circuitos europeos convirtiéndose en un cult movie, en un clásico del género, lo cual es reconfortante en un género que apenas tiene clásicos.

Según los entendidos pornógrafos, los actuales títulos de este subgénero, son mucho más osados, pero siempre más superfluos porque *Tras la puerta verde* tenía tras de sí un sólido argumento, una filosofía marcusiana y, sobre todo mucha imaginación.

En el mismo año, Artie Mitchell codirigió con Jon Fontana, *La resurrección de Eva* (*Resurrection of Eve*, 1973), de nuevo con Marilyn Chambers, es otro porno underground del mismo estilo pero menor contenido mítico.

CB Mamas (1976), con Leslie Bovee y Joey Silvers, e *Inside Marilyn Chambers* (1976) son los siguientes títulos de tan fogosos hermanos. *Memorias de una pulga* (*The Autobiography of a Flea*, 1976) de Sharon McNight fue producida por los hermanos. Se trata de un relato ambientado en 1810 con monjes, cortesanos y demás malas yerbas con Jean Jennings, John Holmes, Paul Thomas, Annette Heaven y John Leslie. Hay que destacar que Sharon McNight es una de las raras realizadoras de cine porno, pero cuya existencia contradicen la acusación de machista que hasta ahora ha ido padeciendo el género.

Sodom and Gomorrah (1977) es otro film atípico de los hermanos Mitchell. Se trata, como su título indica, de las legendarias ciudades bíblicas con inclusión de innumerables secuencias pornográficas.

Tras Never a Tender Moment (1979), *Beyond de Sade* (1979) y *Desires for Men* (1981), la pareja se dedicó más

a la producción de obras ajenas. Sin embargo, aún tuvieron tiempo de dejarnos una última película, esta vez codirigida con Sharon McNight, *Tras la Puerta Verde 2* (*Behind Green Door, the Sequel*, 1986). Sharon McNight, además canta una canción y hace una pequeña aparición como actriz. Spain Rodríguez, dibujante de comics underground de los setenta, es el director artístico de tan insólita secuela que se inicia en un avión donde conocemos toda clase de pintorescos personajes. Missy, la azafata, intenta seducir al piloto sin éxito. Referencias cinéfilas a otros films hacen su aparición, como por ejemplo *Aterrizaje como puedas* (*Airplane*, 1980) de Jim Abrahams y los hermanos David & Jerry Zucker, y, cómo no, *Tras la Puerta Verde*, que la azafata se pasa en su video casero para calentarse. Toda clase de fantasías harán su aparición durante el resto del metraje, enanos y lascivas lesbianas. La azafata será penetrada por el mismísimo diablo. En un cine porno el público se entregará a una orgía, pero todo será un sueño de la azafata que antes de acabar la película tendrá tiempo para otro coito real.

Esta secuela es un film completamente atípico que, en cierto modo, se ha convertido en el testamento cinematográfico de los dos hermanos, cuyas relaciones personales se iban deteriorando. Artie era dado a la cocaína y al alcohol, Jim parecía que quería a dejarle de lado en el negocio. En 1991, Jim disparó contra su propio hermano causándole la muerte, poniendo un trágico final a esta filmografía tan extravagante como insólita.

Las ninfómanas

Alguien dijo que una mujer ninfómana es aquella que tiene el mismo apetito sexual de un hombre. Puede que sea así. La sociedad patriarcal siempre ha marginado la sexualidad femenina, considerándola una perversión. Pero afortunadamente la mujer moderna ya está curada de espantos y exige actualmente aquello a lo que tiene legítimo derecho, el orgasmo.

En una producción australiana *Del amor y del deseo* (*The Good Wife*, 1986) de Ken Cameron, con Rachel Ward y Sam Neill, trata de un joven matrimonio que recibe la visita del hermano menor del marido, quien se sentirá atraído por su cuñada. El sentimiento será recíproco, pero ante la sorpresa de la mujer el marido dará el visto bueno a la relación. Aún así, con dos hombres a la vez, la esposa no se sentirá satisfecha hasta que un tercer hombre, un experimentado donjuán, entrará en acción. Claro ejemplo de reivindicación femenina, aunque no feminista porque el feminismo actual ha ido degenerando en un machismo invertido.

La ninfomanía ha dado a la literatura universal dos heroínas célebres: *Madame Bovary* y *Lady Chatterley*, dos mujeres que no se resignaron al papel pasivo que les había otorgado la sociedad patriarcal, viviendo apasionados amores más allá de lo permitido.

Madame Bovary (*Madame Bovary*, 1991) de Claude Chabrol, con Isabelle Huppert, es una adaptación naturalista de la novela de Gustave Flaubert sobre la hija de un campesino, educada en un convento y casada con un médico.

Esta novela romántica del siglo XIX y sus versiones cinematográficas describen los amores de esta mujer por cuyo lecho pasará, además de su marido, su amante Rodolphe, un hidalgo que la abandonará, y el pasante de un notario. Sus ilusiones irán desvaneciéndose en la nada porque todos esos viriles machos no podrán apagar su pasión amorosa.

Otras versiones de este tema son: *Madame Bovary* (1934) de Jean Renoir; *Madame Bovary* (1947) de Carlos Schlieper; *Madame Bovary* (1949) de Vincente Minnelli, con Jennifer Jones; *Madame Bovary* (*Die nackte Bovary*, 1969) de John Scott, con Edwige Fenech, ya en versión descaradamente erótica, e incluso una versión rodada en la nueva Rusia *Madame Bovary* (1991) de Alexandre Sokurov.

L'amant de Lady Chatterley (1959) de Marc Allegret, está basada en la novela de D. H. Lawrence, sobre una noble propietaria rural (*Daniëlle Darrieux*) que se enamora de un rudo guardabosque (*Erno Crisa*) teniendo un apasionado romance. Dicho clásico de la literatura erótica ha tenido también diferentes adaptaciones como *Los pecados de Lady Chatterley* (*Young Lady Chatterley*, 1977) de Alan Roberts, con Harlee McBride, sobre la juventud de tan célebre personaje, donde se incluyen secuencias sáficas, que reapareció después en *Lady Chatterley* (*Lady Chatterley*, 1987) de Lawrence Webber, con Malu, una mujer de gran belleza casada esta vez con un granjero inválido e impotente, por lo que buscará consuelo en el joven capataz. La versión más famosa fue, sin duda, *El amante de Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1981) de Just Jaeckin, con Sylvia Kristel, mucho más explícita visualmente aunque sea de menor calidad que la adaptación de Allegret mucho más sutil y elegante. Los japoneses también nos obsequiaron con *Lady Chatterley* en Tokio, de Katsuhiko Fujii, con Mio Kano, estrenada en España hacia 1977, aunque al desconocer el film no sabemos si la relación es motivada por un títilo español oportunista o porque sus autores hayan decidido abordar este tema trasplantado a su país.

Desde Italia, *Juegos prohibidos de una dama* (*La Partita*, 1991) de Carlo Vanzina. También ambientada en el siglo XVIII, Faye Dunaway es una gran señora que juega a las cartas y vence a Matthew Modine, quien había apostado sus, digamos, prestaciones sexuales. Al perder éste, la dama le perseguirá hasta dar con él. El desafortunado en el juego tendrá asimismo un romance con Jennifer Beals, tal vez para aliviar el mal trago por el que

está pasando. Claro está que si el mal trago es acostarse con Faye Dunaway dicho mal trago nos sabrá a gloria ¿No?

El nudismo

El nudismo no es nuevo, ni la ha traído la actual democracia descafeinada que padecemos actualmente, ya ha existido desde las antiguas sociedades más primarias y jamás ha sido piedra de escándalo hasta la llegada de la religión cristiana que ha importado indirectamente los prejuicios del pueblo judío, caracterizado por una serie de inhibiciones y prejuicios hacia todo lo que suponga genitalidad.

Más que un asunto moral, el nudismo ha sido incomprendido por una cuestión cultural. Nuestras sociedades cristianas apoyadas en la reproducción mimética de costumbres heredadas del pasado, es decir la tradición, conservan aunque con tonos aparentemente más liberales todos los prejuicios y preconceptos del pasado.

Es una forma de manifestar la propia inseguridad personal el mantener juicios, pensamientos, ideas, apoyados exclusivamente en la costumbre ancestral repitiendo siempre a lo largo de los siglos unos esquemas jamás puestos en cuestión.

En Japón, por ejemplo, es una costumbre que hombres y mujeres compartan desnudos los baños tanto en lugares públicos como en privados. Decí a Marlon Brando, en una imposible caracterización de un japonés, en *La casa de té en la luna de agosto* (*The Teahouse of the August Moon*, 1956) de Daniel Mann: En Oriente es correcto ver a una mujer desnuda en la bañera pero no retratada en un cuadro colgado en la pared, pero en Occidente no es correcto ver desnuda a una mujer en el baño pero sí retratada en un cuadro. De ahí se deduce que pornografía es cuestión de geografía.

En *Los puentes de Toko-Ri* (*The Bridges of Toko-Ri*, 1954) de Mark Robson, William Holden se bañaba en familia con su mujer y sus dos hijas, completamente desnudos, en una piscina japonesa, quedándose perplejos cuando otra familia nativa también se desnudaban ante sus atónitos ojos para compartir con ellos el baño, que en Japón adquiere matices de rito religioso como quedó especificado en *Los indomables* (*The Hawaiians*, 1970) de Tom Gries, dando oportunidad a Charlton Heston de enseñar una vez más su apolíneo físico. Jerry Lewis en *Tú, Kimi y yo* (*The Geisha Boy*, 1958) de Frank Tashlin, ambientada en Japón, se llevó un buen susto al encontrarse con una piscina repleta de japonesas desnudas escandalizando su puritanismo tan americano.

Herschell Gordon Lewis, prestigioso cineasta independiente americano, muy alejado de los estereotipos de Hollywood, inició con *Daughter of the Sun* (1962) una serie de nudies, películas con desnudos al estilo americano, protagonizada por la escultural Rusty Allen. Rodada en Sparetan, un jardín tropical de Miami, Florida, toda la acción transcurre en una colonia nudista donde los personajes se conocen, aman, se divierten y viven en paz y armonía.

Aprovechando los decorados, Gordon Lewis rodó otro título, *Nature's Playmates* (1962) con argumento distinto. El detective privado Russell Harper (Scott Osborne) y su secretaria Diana (Vickie Miles) son contratados por Sandra Elliot (Teri Stevens) para que encuentre a su marido desaparecido (Peter Lathrop). La investigación les llevará a un campo nudista, donde darán por fin con el enojado esposo que había abandonado el hogar marital porque su esposa era antinudista. Los detectives convencerán a Sandra de que se quite las ropas, supere sus complejos, y vaya al encuentro de su media naranja en Florida donde iniciará una nueva vida... desnudos.

Por tercera vez, el prolífico realizador vuelve a la carga, esta vez con *Boin-n-g* (1963). Esta vez son dos cineastas (Thomas Sweetwood y Bill Johnson) quienes acudirán al mismo campo para rodar una película sobre el nudismo. El cuarto eslabón de esta serie fue *Goldilocks and Three Bares* (1963), un cantante (Rex Marlow) y un cómico (Thomas Sweetwood), que trabajan en un cabaret, intiman con dos muchachas (Vickie Miles y Judy Parsons), descubriendo naturalmente que ambas gustan de pasearse por Sparetan en traje de Eva. Finalmente las muchachas invitarán a los dos amigos a unirse con ellas en la colonia para exhibir todos sus cuerpos al sol en traje de Adán. La serie finalizó con *Bell, Bare and Beautiful* (1963), con Virginia Bell y el ya inevitable Thomas Sweetwood, en el papel de un millonario que busca a la mujer de sus sueños. La encontrará en un show burlesco de noche y en un campo nudista de día.

La carrera posterior de Herschell Gordon Lewis transcurrió por otros derroteros, *Blood Feast* (1963) y *Two Thousand Maniacs* (1964) le convirtieron en el pionero por excelencia del gore, género que no entra en mi competencia tratar aquí.

En cambio, sí entra en mi competencia tratar un título de Arnold Schwarzenegger, gran especialista en cine de acción trepidante, quien rodó un interesante thriller a las órdenes de Walter Hill, *Danko: color rojo* (*Red Heat*, 1988) donde destaca la espectacular secuencia en una monumental sauna pública, compartida por hombres y mujeres, donde se inicia una espectacular refriega.

¿Violación bajo el sol? (*Il sole nella pelle*, 1971) de Giorgio Stegani, es una comedia sexual al uso con la siempre grata presencia de la italiana Ornella Muti. El argumento está centrado en un campo nudista de la Polinesia.

Un film francés *Y de la ternura ¿qué?* (*Et la tendresse*, bordel, 1979) de Patrick Schulmann mostró una piscina

nudista en una secuencia, escenario que también aparecerá en un film argentino rodado tras la caída de la dictadura del general Videla, me refiero a *La búsqueda* (1985) de Juan Carlos Desanzo.

Tratamiento de choque (*Traitement de shock*, 1973) de Alain Jessua, con Alain Delon y Annie Girardot, fue un intento de cine político denunciando el racismo de la sociedad francesa que, bajo la apariencia de una democracia, adoptaba actitudes reaccionarias. Así, en una clínica de rejuvenecimiento, se extraía la energía a unos inmigrantes portugueses para dársela a los ricachones franceses que, además practicaban el nudismo en la playa y en la sauna para demostrarse a sí mismos que eran muy liberales.

En la misma línea, *Plan diabólico* (*Seconds*, 1966) de John Frankenheimer, un anciano es operado y se convierte en Rock Hudson, adoptando una nueva identidad. Pretenderá recuperar el tiempo perdido, podrá por fin experimentar aquellas sensaciones que le fueron negadas en su larga vida. Conocerá una comunidad de personas que, entre otras diversiones, gustan de meterse todos desnudos en una gran cuba para pisar uvas. Pero no todo es felicidad en esta segunda existencia...

Paul Newman era un premio Nobel envuelto en una trama policial en *El premio* (*The prize*, 1963) de Mark Robson. Una de sus vicisitudes le llevará a un congreso de nudistas. Su coprotagonista femenina, Elke Sommer, también se encontrará un año después en situación similar al convertirse en María Gambarelli, la amante del inspector Clouseau en (*Peter Sellers*) en *El nuevo caso del inspector Clouseau* (*A Shot in the Dark*, 1964) de Blake Edwards. Una pista llevará al inepto detective a una colonia nudista, donde hallará a la mujer de sus sueños. Un inoportuno crimen en la colonia atraerá a la policía y les hará huir a los dos desnudos, escondidos en el coche del desastrado inspector, siendo descubiertos en una calle parisina ante el escándalo general y posterior detención. El hijo de Clouseau y Gambarelli (Roberto Begnini) protagonizará años después *El hijo de la pantera rosa* (*Son of Pink Panther*, 1992), también de Edwards, continuación de la célebre serie interrumpida por la muerte del cómico británico.

Louis de Funes, tras una larga carrera de secundario, se convirtió en el gran cómico francés con *El gendarme de Saint-Tropez* (*Le gendarme de Saint-Tropez*, 1964) de Jean Girault. No muy amado por la crítica, ¡faltaría a más!, sí lo fue por el público que es quien a la postre mantiene con su dinero la industria del cine pagando las entradas. El simpático gendarme Crouzot, al ser trasladado a dicha villa turística se encontró con un gran problema, un grupo nudista le hacía a la vida imposible al vestir trajes de Adán y Eva en lugares prohibidos.

En *Seis gendarmes en fuga* (*Le gendarme en balade*, 1970), también de Girault, el célebre gendarme ha sido retirado de servicio por el Ministerio del Interior para sustituirlo por miembros más jóvenes y dinámicos de las Fuerzas de Seguridad del Estado. Uno de sus ex compañeros (Jean Lefèvre), también jubilado a la fuerza, padece amnesia y el resto de la antigua compañía le llevará de nuevo a la playa nudista para refrescarle la memoria.

Otra forma de hacer nudismo es irse a una isla desierta. Por ejemplo, *Liza* (*La Cagna*, 1972) de Marco Ferreri, adonde llegará Marcello Mastroianni, huyendo de la civilización pero su paz quedará turbada por una mujer (Catherine Deneuve) que se ha escapado de un barco.

Afrodita, la diosa del amor (1982) de Robert Fuest, con Horst Bucholz y Valerie Kaprisky, trata de la búsqueda de la libertad sexual. Un grupo de gente viaja en yate hacia junio de 1914 en busca de una isla paradisíaca para vivir al margen de la moral y de las leyes, pero al estallar la guerra se terminará la juerga, siendo víctimas de unos espías infiltrados entre tan despreocupados personajes.

El discurso de esta película es evidente, la libertad es sólo un espejismo, hay que integrarse en un partido político tanto si se quiere como si no. La militancia no es un derecho, es una obligación. Eso parecen decirnos, ¿pero no será que la libertad es considerada una utopía porque es un mal negocio para las clases dirigentes?

Las pornodivas

Puede que a más de un lector le desilusione lo que voy a decir, pero lo diré de todas maneras. No me interesa nada el cine pornográfico. Y si no me interesa no es por una cuestión moral ya que el puritanismo no va conmigo, sino porque me interesa el cine como espectáculo, como vehículo de ideas, de sensaciones y por regla general este tipo de subcine es vacío o inútil. En ciertas revistas cinematográficas, con redactores que siempre presumen de su istomanía (socialismo, comunismo, estructuralismo, etc.), al derrumbarse estrepitosamente los quiméricos cimientos de su torpeza ideológica, es lógico que actualmente se agarren como tabla de salvación intelectual a este subcine. Pero éste no es mi caso, no me gustan los istmos, sí la libertad y en consecuencia no malgasto mi tiempo leyendo ciertas plumas que no añaden nada positivo a mis vivencias.

Pero el lector querrá conocer a las divas de esos bodrios, que como actrices poco valen, esa es la verdad. Sin embargo, físicamente, no negaré ninguno de sus atractivos porque, digan lo que digan, para mi gusto la mujer es el ser más maravilloso que ha pisado la tierra.

Chesty Morgan, de verdadero nombre Doris Whisman, vedette de los nudies de los sesenta que en su inocencia llegaban a ser simpáticos. *Nature Camp Confidencial*, *Blaze Starr Goes Nudist* hasta que cayó como una bomba en

Bad Girls Go to Hell. Fue a partir de aquí que Doris cambió su nombre de guerra por el de Chesty Morgan con títulos de los primeros setenta como Deadly Weapons y Double Agent 73 hasta que decidió cambiarse al otro lado de la cámara con cositas como The Amazing Transplant, un extraño producto en la que un pobre timorato se hace transplantar el enorme pene de un amigo muerto para poder hacer, bueno, éso... Tras A Night to Dismember, rodada en 1983, ya no supimos nada más de ella.

En aquella década aparecieron las pioneras en provocar los ardores de nuestros papaitos, como por ejemplo Jennie Lee, Tempest Storm, Honey Bee, Evelyn West, Virginia Bell, que aparecían en los nudies antes mencionados.

Eran los años de Jayne Mansfield, Anita Ekberg, la sueca Christina Lindberg, Candy Samples o Christa Free. Russ Meyer divirtió al personal, pero eso ya es motivo de comentario aparte.

No nos olvidemos de Linda Marciano, más conocida como Linda Lovelace, protagonista de Garganta profunda (Deep Throat, 1973) de Damiano, toda una leyenda que finalmente quiso rehacer su vida dedicándose al feminismo radical y a la horterada institucionalizada. También rodó una secuela de este éxito, Deep Throat 2 (1973) de un tal Joe Sarno, luego calentó al personal con Confesiones of Linda Lovelace (1974) donde se cepilló a Harry Reems; Candidata a Presidente (Linda Lovelace for President, 1974) de Claudio Guzmán, donde se dedicaba a la política para llegar a la Casa Blanca; luego hizo una cosa llamada Come and Judge (1975) de Stu Segall, un director muy conocido en su casa, y también me han llegado referencias de Exotic French Fantasies de John Herbert y Michael McDermont, donde también salió a John Holmes que la tenía a muy larga. ¿Larga? ¿el qué? pues éso...

Otra de las "históricas" del porno es Georgina Spelvin, ya mencionada en varias ocasiones a lo largo de este libro por su El diablo en la señorita Jones (The Devil in Miss Jones, 1972) de Damiano, su secuela The Devil in Miss Jones, Part Two (1983) de Henri Pachard y una guarrería a costa de Tarzán: Tarzan, Jane, Boy and Cheeta (1976) de Itsa Fine.

La catalana Lina Romay tampoco puede ser olvidada aunque, por desgracia, haya dado con sus huesos en la temible filmografía de Jesús Franco, también conocida como Lulú Laverne o Candy Coster, aunque su verdadero nombre sea Rosa Marí a Almirall: "Sí, yo era Lulú Laverne, pero cuando iba de pelirroja, cuidado. Cuando era rubia era Candy Coster, aunque algunas veces también era Lina Romay..."

Marilyn Chambers es conocida por protagonizar uno de los primeros films de David Cronenberg, La rabia (Rabid, 1976), vista en el Festival de Sitges de 1976, pero en realidad es una de las más célebres figuras de las películas pornos americanas, protagonista de la ya mítica Tras la puerta verde (Behind the Green Door, 1973) de Jim y Artie Mitchell, La resurrección de Eva, Inside Marilyn Chambers, Furor insaciable I y II, unos cortos recopilados bajo el título Las fantasías Privadas de Marilyn Chambers. Al llegar los años ochenta se retiró.

Eran los años de Serena y de Vanessa Del Río, una tal Svetlana que llegó a realizadora en cositas como Ultraflesh (1980). Serena se retiró tras Tine Marie: Star 84 para convertirse en productora. Firestorm (1984) de Cecil Howard pasa por ser el último gran film porno rodado en 35 mm. y que obtuvo gran prestigio en esos medios. A partir de esta fecha apareció la sofisticación, el video con imagen de tarjeta postal, niñas rubias oxigenadas, cuerpos con pechos de silicona esculpidos en gimnasios. Como la malograda Shauna Grant que en marzo de 1984 se suicidó cuando sólo tenía 20 años y una veintena de títulos hard a sus espaldas: Personal Touch (1982), Private School Girls (1983), The Young Like it Hot (1983), Sex Games (1983), Suzie Superstar (1983), Summer Camo Girls (1983), Virginia (1983), All American Girls in Heat (1984), Shauna Grant Superstar (1984), All American Girls in Heat 2 (1984), Shauna, Every Man's Fantasy (1985), Bad Girls IV (1986) y Personal Touch 2 (1986), entre otras.

Amber Lynn fue amante suya en varias cintas, también en la vida real, aparecida en el género a partir de 1984 con Amber Aroused, Color Me Amber, Amber and Contretemps y, como protagonista de la serie Jane Bond, agente 0069, serie que continuó después con Stacey Donovan.

También en 1984 apareció en soporte video Surrender in Paradise de la veterana Svetlana con Ginger Lynn, iniciadora de la saga de actrices con el mismo apellido: Rebecca Lynn, Porsche Lynn, Debra Lynn, Renaud Lynn y Christy Lynn, después llamada Christy Canyon.

Ginger, la original, colaboró en videos como Ginger and Spice, Blame It on Ginger, Gentlemen Prefer Ginger, Ginger is in the Stairs... En escasos años de reinado, llegó a rodar dúos lésbicos con la mencionada Christy Canyon (Night of Loving Dancerously) y su más directa rival Traci Lords (Lust in the Fastlane). La Canyon y la Lords también rodaron otro lésbico en Harlequin Affair (1985).

Traci Lords es otro mito importante ya que pertenece a la nueva generación de chicas que, al contrario de sus antecesoras de expresión adusta, tienen rostros añiñados, son como frágiles muñequitas de porcelana que parecen infantiles, ingenuas, pero que de repente se desbordan como un volcán en erupción.

En Sister Dearest (1984) de Jonathan Ross, hizo sus pinitos, y a partir de su aquí su carrera se disparó espectacularmente: Perfect Fit de Kurt Nelson; Lust in the Fast Lane; Traci Casting de Paul Thomas; Black Throat de Dark Bross; New Wave Hookers de Dark Bross; Sweet Little Things de Ron Jeremy; G. Spot de los hermanos Mitchell; Le sexe sauvage de Alex de Renzy; Traci en Tokyo de Stephen Carter...

En junio 1986 cuando intentó montar su propia compañía, el FBI la descubrió. Traci era entonces menor de edad y en consecuencia era ilegal que pudiera rodar todos esos videos mencionados, por lo que un juez dictó orden de que fueran incautados. A partir de entonces, dada su popularidad, se dedicó al cine comercial, es decir, al cine normal, con títulos como Demasiado peligrosa (Intent to Kill, 1992) de Charles T. Kanganis. Pero generalmente, los actores y actrices, que proceden de este campo no pueden adaptarse a una carrera industrial porque dentro de la profesión, tanto el cine estrictamente erótico (es decir el soft) como sobre todo el porno, supone un descrédito profesional importante. Por este motivo, cuando un actor está parado prefiere morirse de hambre antes de trabajar en un porno porque hacerlo supondría a su muerte artística.

El mayor mérito de Tracy Lords ha sido precisamente el tener la oportunidad de abandonar el porno para convertirse en actriz de series B. No creemos que pueda aspirar a más, ya que su pasado pesa como una losa.

Pero volviendo a nuestro terreno, debemos recordar a chicas como Tracey Adams, Shanna McCullough, Kascha, Tess Ferre, Nikki Randall, Annette Heaven, Kristara Barrington, Jamie Summers, Barbara Dare, Danielle Rogers, Rachel Ryan, Sandra Scream, Tabatha Cash, Kelly Nichols y un largo etcétera. Recordemos también a las italianas como Ilona Stander "Cicciolina", célebre por su carrera política y por su bodrio Bananas al chocolate, Gabrielle D'Amico, Desirée Becker, Marina Lotar, Karin Schubert, Paola Senatore, Moana Pozzi, Olinka Hardiman y Lily Karati.

Antes de cerrar esta columna sólo nos queda rendir un cálido homenaje a todos los seminales que las han gozado en la pantalla (y a veces fuera de ella) como son el legendario John Holmes (ya fallecido), Rocco Siffredi, Jamie Gillis, John Leslie, Peter North, Tom Byron, Stacey Donovan, Paul Thomas, Richard Pacheco, Ron Jeremy, Mark Wallice, Roberto Malone, Mario De Sica, Christian Borromeo, Christopher Clark, Gabriel Pontello, Guy Roger, Paul Schneider, Pierre Armand, Patrick Bruno, Ricahard Alann, Michael Jacot, Hugo Metsers, Bill Van Dijk, Gerard Cox y otros machos tan bravíos como ellos porque reconozco que para rodar este tipo de cine se necesita mucho valor. También quisiera recordar que no es lo mismo ver cómo Paul Thomas se cepilla a Tori Welles que cepillarse a la susodicha Tori Welles personalmente. Por eso no me gusta la pornografía, porque nos reduce al papel de espectadores y de mirones. Eso no creo que nos libere sino todo lo contrario. La vida no es para mirarla, es para vivirla, y, al menos para mí, es mucho más divertido ser actor que espectador.

El sexo del diablo

En cine, tanto Lucifer como el culto a Satanás han tenido siempre un aspecto folclórico. Las apariciones del Infierno siempre suelen ser un tanto grotescas, carnavalescas y divertidas. El doceavo film del mago Georges Méliès, Un diablillo (Un bon petit diable, 1896), y nos mostró un súcubo (diablo femenino, que se distingue del incubo, diablo masculino) interpretado por Georgette Méliès, hija del realizador. En su debut en la pantalla, el demonio es presentado como un ser juguetón y travieso. En su larga producción Méliès reincidió muchas veces en este tema. En El diablo en el convento (Le diable au convent, 1899), Satanás y la cohorte infernal acuden a un convento para realizar gamberradas, perseguir al cura y danzar en la iglesia hasta que los espectros de las monjas difuntas les espantarán, huyendo despavoridos.

El tema de Fausto también lo tratará en varias ocasiones: Fausto y Margarita (Faust et Marguerite, 1897); La condenación de Fausto (La damnation de Faust, 1898), otra versión de mismo título que data de 1903, pero mucho más elaborada; Fausto (Faust, 1904), etc. siempre en su personal estilo mágico.

El Infierno (L'Inferno, 1911) de Francesco Bertolini y Adolfo Padovan era una de las primeras adaptaciones conocidas de La Divina Comedia de Dante Alighieri, un espectáculo de lujo italiano, donde las imágenes del Averno siguiendo las tradiciones estaban repletos de figurantes desnudos. Diana Miller, una de las pioneras del nudismo, apareció como Beatriz ataviada con unas mallas color carne en Dante's Inferno (1924) de Henry Otto, basado también en el mencionado poema de Dante. Maciste en el Infierno (Maciste all'inferno, 1926) de Guido Brignone, siguiendo la célebre serie del musculoso héroe encarnado por Bartolomé Pagano, contaba con los excelentes trucajes de Segundo de Chomón y un Averno muy descocado. Actrices de la época como Elena Sangro y Lucia Zanuschi exhibían su desnudez encarnando a sinuosas diablesas que provocaron la ira de los censores de antaño.

Richard Burton como actor y director, adaptó Doctor Fausto (Dr. Faustus, 1967), basado en la obra de Christopher Marlowe, que pecó de cierta pedantería pero mostraba finalmente un Infierno que más bien parecía a un lujurioso burdel. El fracaso tanto artístico como económico de este teatral film motivó que Burton jamás volviera a la dirección cinematográfica, conformándose con su excelente carrera de actor. Nunca podemos olvidarnos, entre otras versiones, la más importante, la de Friedrich Wilhelm Murnau, Fausto (Faust, 1926) con Emil Jannings y Camilla Horn, de superior calidad cinematográfica per

En El diablo enamorado (L'arcidiavolo, 1966) de Ettore Scola, Vittorio Gassman fue Belfagor y Mickey Rooney era un diablo menor. Tras una serie de vicisitudes Belfagor se enamorará de Magdalena (Claudie Auger), siendo expulsado de los avernos. El mismo Rooney codirigió con Albert Zugsmith y también protagonizó la comedia The

Privates Lives of Adam and Eve (1960), siendo el diablo que tentaba a Eva (la escultural Mamie Van Doren) y a Adán (Marty Milner), título pionero en el campo del nudie después célebre en los USA y resto del mundo.

El mejicano Juan López Moctezuma realizó un insólito film, Alucarda (1976) donde abundaban las secuencias sáficas entre Tina Romero (Alucarda) y Susana Kamini (Justine, la heroína de Sade). Alucarda es una hija de Lucifer en la tierra, posee poderes mágicos y está refugiada en un convento escandalizando a las monjas porque mantiene relaciones lésbicas con su compañera Justine, de quién se ha enamorado.

Mucho mejor que la mayoría de las películas mejicanas de tema fantástico, Alucarda es un título completamente apasionante por su desmadre visual, el barroquismo de su decoración y la belleza de las dos actrices protagonistas, con diversos papeles secundarios para Claudio Brook, protagonista de Simón del desierto (1965) de Luis Buñuel donde se enfrentaba a una seductora diablesa encarnada por Silvia Pinal. Lamentablemente nunca más se supo de su realizador, tras dirigir durante una temporada la sucursal de Televisa (la televisión mejicana) en Madrid perdió su pista definitivamente.

El señor Jacinto Molina nos castigó con dos diabólicas producciones: Inquisición (1976), basado la persecución del satanismo y aparición del gran Satán en persona, misas negras muy cachondas y demás desaguisados filímicos y El caminante (1978), donde encarnó a un diablo en plena Edad Media al que le gustaba mucho el himeneo con mujeres de todas las especies.

El inquisidor (1975) de Bernardo Arias era una coproducción entre Argentina y Perú vista en el Festival de Cine Fantástico de Sitges, protagonizada por la rubia Marí a Aurelia Bisutti como una bella adoradora de Satanás.

Bendición mortal (Deadly Blessing, 1981) de Wes Craven, trata de una granja de campesinos hititas, secta religiosa de rigida religiosidad que rechazan todos los adelantos del siglo XX, viviendo casi en la Edad media. Aparecen una serie de extraños crímenes, al Maligno acecha. Maren Jensen será la víctima propiciatoria, siendo atacada por una serpiente fálica en la bañera...

Vista también en Sitges, Simon, King of the Witches, 1971) de Bruce Kessler, con Andrew Prine, era una producción realmente mediocre, sin ningún interés, que volvió a mezclar sin ningún salero el satanismo y el nudismo mostrando, eso sí, bellas señoritas como Brenda Scott en traje de Eva. Satan's Skin (1971) de Pierre Haggard, con Lynda Hayden, es un film más correcto con una joven que decide convertirse al culto de Satanás.

Basado en una excelente novela de Ira Levin, Roman Polanski realizó La semilla del diablo (The Rosemary's Baby, 1968) con John Cassavettes, Mia Farrow, Ruth Gordon y Maurice Evans. Un joven matrimonio intentará abrirse camino en la vida, pero tendrán muchas dificultades. Al no estar situados económicamente no pueden tener hijos, pero una mala noche, Rosemary (Mia Farrow), la esposa tiene una extraña pesadilla. Sueña que está desnuda delante de todos sus vecinos, se le aparece el mismísimo Satanás que la montará, y al despertar descubre que su cuerpo tiene múltiples arañazos. Su marido le dice que al poseerla le ha arañado accidentalmente. A partir de entonces todo les funcionará mejor, pero Rosemary sospecha que a su alrededor se mueven cosas extrañas. Finalmente descubre que está embarazada de Lucifer, Emperador de las Tinieblas, quien desea engendrar un hijo que gobierne el planeta. Horrorizada querrá huir, pero ya es demasiado tarde...

Buen film, pero excesivamente mitificado, Polanski sabe crear una atmósfera extraña, sordida, alrededor de la ingenua Rosemary que se verá involucrada en la trama sin proponérselo. La inevitable secuela se hizo rogar: Look What's Happened to Rosemary's Baby? (1976), dirigida por el oscuro Sam O'Steen, con Stephen McHattie en el papel de la célebre criatura al convertirse en adulto. Patty Duke Astin sucederá a Mira Farrow, pero aunque sea una excelente actriz no tendrá ese encanto ni esa fragilidad que tenía la hija de Maureen O'Sullivan.

A veces la palabra "diablo" está utilizado de forma metafórica. En Le diable au corps (1946) de Claude Autant-Lara, según la novela de Raymond Radoguet, no aparece Lucifer, pero sí la pasión descontrolada de un joven estudiante (Gérard Philipe) hacia Micheline Presle, en el film una mujer casada, mostrando la relación con inusual osadía en su tiempo. Cuatro décadas después se rodó un remake más explícito, El diablo en el cuerpo (Il diavolo in corpo, 1985) de Marco Bellocchio, con Maruschka Delmers, actriz que realizó la primera felación no fingida en un film no pornográfico. El afortunado mortal era Federico Pitzali.

El anticristo (L' anticristo, 1974) de Alberto de Martino, contenía más secuencias eróticas que terroríficas. En realidad no era más que un refrito de El exorcista (The Exorcist, 1973) de William Friedkin que creó tan larga secuela de engendros que son mejor olvidarlos.

El cineasta underground Kenneth Anger, buscando el Misticismo del Mal, también rodó dos films diabólicos: Lucifer Rising (1967) e Invocation of My Demon Brother (1971), donde cuenta con todo lujo de detalles la realización de una misa negra, con un sacerdote bailarín.

Clive Barker es autor de una novela basada en unos seres, los zenobitas, muy semejantes a los diablos en Hellraiser, los que traen el Infierno (Hellraiser, 1987), dirigida por el propio autor, cuyo éxito motivó su continuación Hellraiser II, el horror continúa (Hellbound: Hellraiser II, 1988) de Tony Randell. Los apuntes eróticos no podían faltar.

De Alemania nos llegó Magdalena poseída por la bestia (Magdalena von teufel besessen, 1974) de Michael

Walter, con Dagmar Hedrich, Werner Brunhs y Rudolf Schundler. El argumento gira sobre una chiquita, Magdalena (Dagmar Hedrich) poseída por Satanás, provocando un fuerte ardor sexual, agrediendo a todo macho que se le ponga por delante. Naturalmente intervendrán los exorcistas de turno que pretenderán arrebatarle tan calenturientas aficiones, no sé para qué...

Argumento muy semejante es el de *La monja poseída* (*To the Devil...a Daughter*, 1976) de Peter Sykes que supuso el acta de defunción de la célebre productora Hammer que durante dos décadas dominó la producción de cine fantástico en el mundo. Christopher Lee era su protagonista, esta vez en el papel de un sacerdote excomulgado que rinde culto a Satanás, a la inversa de su excelente aparición en *La novia del diablo* (*The Devils Rides Out*, 1968) de Terence Fisher, donde fue el "bueno" de la función.

Basados ambos títulos en sendas novelas de Dennis Whetley, son cara y cruz del estilo Hammer. La obra maestra de Fisher frente al mediocre Sykes, quien esta vez para añadir más interés a su torpe film añadió escenas de sexo, como las misas negras que degeneran en orgías en las que participa el propio Lee. Richard Widmark, en otro tiempo glorioso villano del cine negro, es aquí el héroe y añade profesionalidad a esta producción modesta, crepuscular y decadente. Es el fin de una leyenda cinematográfica, el fin de la Hammer, pero asimismo es el inicio de una prometedora carrera de una actriz muy interesante, bella, sensual, fascinante. Me refiero a Nastassja Kinski (o Nastassja, como escriben en algunos medios), hija de Klaus, cuya penetrante mirada y sus labios carnosos nos sedujeron completamente y nos hace olvidar la incompetencia de su realizador.

Lejos de la poesía, cayendo en la más absoluta torpeza, Jean Rollin con *Les démoniaques* (1973) rueda una serie de violaciones, misas negras, y toda clase de desatinos que terminarán con la subida de la marea en el mar, ahogando a casi todos los personajes de este estúpido film. Rollin, considerado el Jesús Franco francés por su nulidad cinematográfica, solía presentarse cada año a Sitges con uno de sus inaguantables rollos. Por esta razón, en esta villa marinera fue apodado por el público más habitual al certamen suburense "Jean Rollón", ya que se tomaban sus bodrios a cuchufleta.

No podemos olvidar antes de cerrar, las dos obras maestras indiscutibles del género demoníaco, junto al ya mencionado film de Fisher, me refiero a *Páginas del diario de Satán* (*Blade of Satans Bog*, 1920) de Carl T. Dreyer y *La brujería a través de los tiempos* (*Haxan*, 1921) de Benjamin Christensen, autores ambos de lo más granado del cine danés del mudo, cuyo erotismo sutil ha traspasado la barrera del tiempo.

Su Majestad el vampiro

El éxito de *Dracula* (*The Bram Stoker's Dracula*, 1991) de Francis Ford Coppola, ha motivado un cierto resurgir del tema vampírico. El mito es tan antiguo como el propio hombre: Lilitú de la antigua Babilonia o los vampiros chinos del siglo VI a. de J. C. por no hablar de Lilith, la primera mujer nacida antes de Eva según la Sagrada Biblia (Levítico, XVII, 10-14), quien por las noches se dedicaba a beber la sangre de los infantes.

En mi novela *Estruch* (1991), basada en una leyenda catalana del siglo XII, leyenda que existió realmente y que pertenece a una tradición popular arraigada en nuestra tierra, saqué del olvido al terrible conde Estruch, un vampiro que no sólo chupaba la sangre de sus víctimas, sino que además abusaba sexualmente de ellas, quienes al cabo de nueve meses engendraban monstruosos bebés que morían no más nacer. Era llamado asimismo "Estruga", palabra derivada de la griega "estriga" (un ser mitológico precursor del vampiro), vocablo utilizado en aquel tiempo para designar a los no muertos y que fue sustituido por la palabra vampiro, de origen alemán, en el siglo XVIII.

Stoker desconoció a la leyenda de Estruch, pero oyó hablar de Vlad IV Tepes, protagonista de la novela de *Drácula* (1480) del escritor ruso Ivan Kouritsine, y le convirtió en protagonista de su célebre novela *Drácula* (1897), porque vivía en un ambiente lejano, misterioso y extraño para el lector inglés del siglo XIX como era la Transilvania rural, rica en estas leyendas, aunque muchas de ellas existieran muchos siglos antes en la Península Ibérica.

La primera adaptación del mito fue en un oscuro film húngaro, *Drakula* (1921) de Karol Lajthay, completamente desconocido pero descubierto por Hungarofilm hacia 1980. Más célebre fue su segunda adaptación, completamente apócrifa, *Nosferatu*, el vampiro (*Nosferatu, eine symphonies des grauens*, 1922 de Friedrich Wilhelm Murnau, con Max Schreck en el papel del vampiro donde destacaba ya el romanticismo presente en casi toda la largometraje).

Sin embargo fue la adaptación de la obra teatral de Hamilton Deane y John Bardonstone, que Bela Lugosi representó con éxito en Broadway, la que nos ha dado la imagen más clásica del personaje: *Drácula* (*Dracula*, 1931) de Tod Browning, con el propio Bela Lugosi de protagonista que también tenía un extraño atractivo seductor ausente en la versión española rodada con actores hispanos, *Drácula* (1931) de George Melford, con el cordobés Carlos Villarias en el papel de vampiro. La misma obra conoció una tercera versión *Drácula* (*Dracula*, 1979) de John Badham, con Frank Langella, más que digna y aún mucho más romántica que las anteriores.

Bela Lugosi triunfó clamorosamente y paseó su capa en dos títulos más, un cortometraje de la serie Hollywood

on Parade (1933) de Louis Lewyn, y la parodia Contra los fantasmas (Abbott and Costello meet Frankenstein, 1948) de Charles T. Barton, que conoció también una versión televisiva de la serie The Colgate Comedy Hours (1950) de nuevo con Lugosi y el resto del equipo.

Se creó la inevitable secuela La hija de Drácula (Dracula's Daughter, 1936) de Lambert Hyller, con una vampira (Gloria Holden) hija del héroe de Stoker que como novedad temática tenía tendencias lesbianas.

Tras un largo silencio apareció una versión turca de la novela con la curiosidad de que para espantar al vampiro Van Helsing utilizaba El Corán: Dracula Istanbulda (1953) de Mehmet Muhtar, con Atif Kaptan. Años después tan universal mito apareció en una insólita adaptación coreana, Ahkea Khots (1962) de Yongmin Lee, y dos japonesas, Lake of Dracula / Chi o suu mi (1971) de Michi Yamamoto, con Mori Kishida, y Chi o Suu Bara / The Evil of Dracula de Michio Yamamoto.

Cuando se intenta decidir cuál es la mejor adaptación de tan maravilloso material literario, la división de opiniones está servida. Por mi parte, está clara que es la versión del británico Terence Fisher la mejor porque es la más rigurosa en la puesta en escena y porque la descripción del vampiro es la más cercana a la que dio Stoker. Encarnado por un actor no muy simpático, antes todo lo contrario, como es Christopher Lee, no obstante hay que señalar que dio una imagen soberbia de su personaje.

Drácula (Horror of Dracula, 1953) de Terence Fisher fue el título donde quedó más patente la erotización del personaje, con las hembras esperando impacientes su llegada y ese atractivo animal, salvaje, fiero que sin duda tenía a Lee, el mejor Drácula de todos los tiempos, y esas vampiras de generosos escotes y mirada lasciva que nos seducían e inquietaban al mismo tiempo. Fisher, perfecto codificador del género, supo prescindir del lastre teatral y regresar a las fuentes literarias, es decir a Stoker, creando una obra perfecta, redonda.

Drácula, príncipe de las tinieblas (Dracula, Prince of Darkness, 1965) también del maestro Terence Fisher, de nuevo con el concurso de Christopher Lee, fue una continuación brillante que presentaba no pocos hallazgos y el atractivo adicional de la bestialidad de la excelente Barbara Shelley quien, tras encarnar con propiedad a una dama puritana, se transformaba en una de las vampiras más sensuales de la historia del cine.

Un desdichado accidente provocó que Fisher no pudiera rodar la tercera parte: Drácula vuelve de la tumba (Dracula has Risen from the Grave, 1968) del correcto pero frío Freddie Francis, que supuso la tercera aparición de Christopher Lee en su vampírica caracterización,⁽²⁸⁾ que tenía buenos momentos aunque en un tono más apagado. Es memorable la secuencia en que la rubia Veronica Carlson, al ser mordida por Drácula, arroja la muñeca de la cama, signo inequívoco de que ha adquirido su madurez como mujer.

Tras la lamentable El conde Drácula (1970) de Jesús Franco, una mancha en la filmografía de Lee, de su participación en Vampir-cua de cuc (1970) de Pere Portabella, un documental rodado al mismo tiempo que el título anterior, y de su breve aparición en One More Time (1970) de Jerry Lewis, Christopher Lee reincide en la Hammer con el cuarto capítulo de la serie con El poder de la sangre de Drácula (Taste of the Blood of Dracula, 1970) de Peter Sasdy, que tiene aún mayores defectos que el precedente film y que demuestra ya el declive de la gloriosa productora.

Las cicatrices de Drácula (Scars of Dracula, 1970) de Roy Ward Baker, con abundantes desnudos y escenas de sexo, suponen a una cierta recuperación pero algunas incoherencias de guión perjudicaban el resultado final.

Fuera de la Hammer Pa jakt efter Dracula / In Search of Dracula (1971) de Calvin Floyd y Tony Forsberg, era un documental narrado por Lee sobre el vampirismo, Drácula y Vlad IV, quien asimismo apareció en ambas caracterizaciones en algunas secuencias de este interesante film, visto ¡cómo no! en Sitges.

Lee regresó finalmente con la productora que le hizo célebre con las últimas y peores entregas de tan vampírico serial, Drácula 73 (Dracula D. M. 72, 1972) y Los ritos satánicos de Drácula (The Satanic Rites of Dracula, 1973), ambas de Alain Gibson, que fueron su canto de cisne en el personaje que le encumbró, aunque apareciera una vez más en un título ajeno a la Hammer, Drácula, padre e hijo (Dracula, pere et fils, 1976) de Edouard Molinaro, un film humorístico que sin embargo era muy superior a las últimas entregas citadas.

A partir de esta fecha Christopher Lee decidió apartarse del conde Drácula y del género fantástico, yo creo que con toda la razón del mundo, porque ningún actor que se precie de serlo debe encadenarse a un sólo personaje y si cada entrega de la serie es inferior a la anterior, lo único que hará a serlo a hacerse cómplice de su degradación.

Mientras tanto, varios realizadores sin escrúpulos rodaron películas eróticas utilizando a Drácula y a otros mitos del fantástico en subproductos cada vez más cretinoides, algunos de ellos ya mencionados anteriormente: el nudie House on Bare Mountain (1962) de R. L. Frost, con Jeffrey Smithers; Sexy proibitissimo (1964) de Marcello Martinelli; Dracula, the Dirty Old Man (1969) de William Edwards, con Vince Kelly; Dracula's Lustern (Sex) Vampire (1970) de Mario d'Alcala; Muérdame, señor conde (Il cav. Costante Nicosia demoniaco ovvero Dracula in Brianza, 1975) de Lucio Fulci, con Rossano Brazzi; Lady Dracula (1976) de F. J. Gottlieb, con Stephen Boyd, y la aparición impagable de Evelyne Kraft; la ramplona Drácula chupa (Suck Dracula, 1979) de Philip Mapsack, con Jamie Gillis y John Holmes, dos mitos del cine porno yanqui; la comedietta tontorrón Amor a primer mordisco (Love at First Bite, 1978) de Stan Dragoti, con George Hamilton, títulos rastreros que han ido degradando al personaje de

Bram Stoker que son preferible olvidar.

La Hammer reincidió por última vez en una extraña coproducción con Hong Kong, Kung-fú contra los siete vampiros de oro (*Legende of the Seven Golden Vampires*, 1974) de Roy Ward Baker, con John Forbes Robertson como pálido remedo de Lee. Lo más interesante es la postrera aparición de Peter Cushing como el profesor Van Helsing, personaje que encarnó por quinta vez, y algunos desnudos orientales.

Aparecieron también films presuntamente desmitificadores, erotizantes, para halagar a los críticos estructuralistas de siempre, *Blood of Dracula* (1974) de Paul Morrissey, con Udo Kier, que es perfectamente olvidable. Como también son olvidables el sobrevalorado *Nosferatu*, el vampiro de la noche (*Nosferatu - Phantom der nacht*, 1978) de Werner Herzog, con Klaus Kinski, y su nefasta secuela *Nosferatu, príncipe de las tinieblas* (*Vampires in Venice*, 1987) de Augusto Caminito, de nuevo con el propio Kinski.

La versión escrita por Richard Matheson, autor de una novela Soy una leyenda espléndida sobre el tema, fue más que digna pero no extraordinaria: *Dracula* (1972) de Dan Curtis, con Jack Palance que realizó no obstante una buena labor interpretativa.

Parece profético, pero *Dracula's Widow* (1987) de Chris Coppola, sobrino de Francis Ford Coppola, con Sylvia Kristel en un rol tan seductor como vampírico pareció a presagiar el final del mito.

Efectivamente cuando comenzó a rodarse el proyecto *Dracula* (*The Bram Stoker's Dracula*, 1991) de Francis Ford Coppola, con Gary Oldman, mucha gente se echó a reír. ¡Rodar una versión de *Dracula* en los años noventa! ¡Qué disparate! ¡Eso es cosa de otros tiempos! Sin embargo esta nueva adaptación de un tema que muchos consideraban pasado de moda ha obtenido un éxito en taquilla superior a las anteriores versiones, lo cual no quiere decir que sea una obra perfecta ni mucho menos.

La versión de Coppola ha sido discutida y es discutible porque presenta varias infidelidades a la novela original. En primer lugar, el personaje de Lucy (Sadie Frost) es presentado como una muchacha ligera de cascos cuando en el original era una joven muy puritana, la gracia del relato estaba precisamente en este contraste porque al ser vampirizada por *Dracula*, su carácter se transformaba en un ser diabólico.

En cambio el vampiro (Gary Oldman) aparece en extremo dulcificado y con un maquillaje equivocado, le falta la elegancia de Lugosi y la fiera de Lee, pero en cambio Oldman es un actor profundo, inteligente, de amplio registro al que sólo le falta un *Dracula* más diabólico para ser perfecto.

Oldman está mucho mejor en las escenas en que aparece viejo que en las de joven, por culpa de su torpe chistera y de su ridículo bigote, pero en las secuencias en su castillo brilla a gran altura lamentando que no mantenga ese nivel durante el resto del metraje.

En cambio Winona Ryder es, tal vez, la mejor Mina de todos los tiempos. Una joven desvaída, poquita cosa, romántica y dulce que sólo con su tierna mirada consigue transmitir sus deseos de amor.

A pesar de ciertos excesos visuales, sobretudo en la secuencia del viaje del Demeter, la llegada de *Dracula* a Inglaterra por ejemplo, quedan excelentes momentos, sobretudo el arranque del film y todas las secuencias que transcurren en Transilvania.

Quedan para el recuerdo el ataque de las tres vampiras (Monica Bellucci, Michaela Bercu y Florina Kendrick) a Jonathan Harker (Keanu Reeves), la secuencia más aterradora y a la vez más sensual de toda la película donde lo sublime se alterna con lo grotesco, lo espléndido con lo fatuo.

Aparte de los films basados en el personaje de Bram Stoker tenemos títulos como el rumano *The true life of Dracula* (1979) de Doru Nastase, con Stefan Sileanu como Vlad IV, que fue una aproximación al *Dracula* histórico. Film largo, algo pesado, tenía una excelente ambientación.

Dracula y las mellizas (*Twins of Evil*, 1971) de John Hough, con Damien Thomas, es otro film Hammer, protagonizado como el anterior por Peter Cushing, con abundantes escenas de sexo y ciertas reminiscencias a Sheridan Le Fanu. Las hermanas Mary y Madeleine Collinson, las mellizas del título, exhiben generosamente sus cuerpos. Estas estrillas efímeras del cine soft británico estaban a la altura de las circunstancias.

En cambio sí es interesante *La condesa Drácula* (*Countess Dracula*, 1970) de Peter Sasdy, un buen film Hammer con Ingrid Pitt en el papel de la condesa Erzsebet Bathory de Nadasdy (1560-1614), la llamada condesa sangrienta que vivió en un castillo de los Cárpatos, quien para conservar su juventud se bañaba desnuda en la sangre de jóvenes doncellas previamente degolladas. Se calcula que seiscientos muchachos vírgenes fueron sus desafortunadas víctimas.

Jorge Grau con *Ceremonia sangrienta* (1972) reincide con el tema, aunque su proyecto sea muy anterior, y esta vez Lucía Bosé volverá a bañarse con la sangre de mujeres vírgenes. Labios rojos (*Lèvres rouges*, 1970) de Harry Kumel, ambientado ya en época moderna, la condesa Bathory (Delphine Seyrig) se reencaarna para sembrar el mal en nuestra época. Kumel acentúa el carácter lésbico del personaje, como hiciera Walerian Borowczyk en *Cuentos inmorales* (*Contes inmoraux*, 1973) con Paloma Picasso en el papel de tan sanguinaria condesa.

Hagamos un inciso para hablar de Jean Rollin, parisino, quien tras el corto y el meritoriaje debuta en films como *Les pays loins* (1965), *Le viol du vampire* (1967), *La vampire nue* (1969), *Le frissons des vampires* (1970), *Le culte*

du vampire (1971), Requiem por un vampire (1972) y Lè vres de sang (1975), su último film vampí rico, decayendo posteriormente en tí tulos cada vez más horribles.

En esta época, la única de intereses, el sadomasoquismo, el nudismo y el lesbianismo hacían aparición en forma constante. son películas de rodaje rápido, arrítmicos, pero con una extraña atmósfera surrealista. Mujeres que llevaban cuchillas en los pezones que asesinan cuando abrazan a sus víctimas, bellos cuerpos femeninos exhibiéndose constantemente sin pudor.

Su degeneración alcanzó límites inconcebibles, convirtiéndose por derecho propio en el Jesús Franco francés, como el británico Pete Walter, y otros de nefasta memoria.

Una de mis novelas favoritas, junto al Drácula de Bram Stoker, es Carmilla de Sheridan Le Fanu. Su característica eminentemente sexual viene determinado por el lesbianismo de sus personajes principales, una de sus primeras adaptaciones, Et mourir de plaisir (1960) de Roger Vadim presentaba ya las relaciones entre Carmilla von Karnstein (Annette Stroyberg) y su objeto del deseo (Elsa Martinelli). La atmósfera tenía una gran sensualidad y su estilo poético, aunque Vadim nunca haya sido ningún genio del cine. Sólo Elsa Martinelli se salvaba del naufragio.

La Hammer puso en cantera una célebre trilogía, Los amantes vampiros (Vampire Lovers, 1970) de Roy Ward Baker, fue la mejor adaptación de Carmilla, encarnada aquí por la singular Ingrid Pitt, enamorada de Emma (Madeleine Smith), y uno de los mejores films de vampiros de la célebre productora que ha supuesto el punto más alto del género fantástico en toda su historia.

Lust for a Vampire (1971) de Jimmy Sangster, también con guión de Tudor Gates, autor de la anterior y posterior versión, en una honesta y eficaz realización, aunque inferior a la anterior, con Yutte Stensgaard haciendo de las suyas en un internado de señoritas.

Del resto de la vampírica filmografía destacamos los siguientes títulos: Mary, Mary, Bloody Mary (1974) del mejicano Juan López Moctezuma, una joven (Cristina Ferrare) hereda de su padre (John Carradine) un mal que le obligará a chupar la sangre del prójimo. Helena Rojo interpreta a una lesbiana que intentará seducir a la joven pero terminará asesinada por ésta.

Ya que hemos hablado de Bram Stoker ¿por qué no cerramos con otras de sus adaptaciones? La guarida del gusano blanco (The Lair of the White Worm, 1988) de Ken Russell, algo menos mareante que de costumbre, donde conocemos Temple House, un siniestro lugar donde Lady Sylvia Marsh (la estupenda Amanda Donohue) practica el culto a antiguos dioses paganos, sus desnudos portando una especie de falo puntiagudo son inolvidables. Lástima que el realizador carezca de rigor y se pierda en gratuitos fuegos de artificio.

Mae West,
la reina del sexo

Mae West nació el 17 de agosto de 1892 en Brooklyn, Nueva York, y falleció el 22 de noviembre de 1980 en Hollywood. Al igual que Sharon Stone o Brigitte Bardot, más que una actriz, fue un personaje en sí misma, y sus méritos dramáticos son más que discutibles.

No obstante, no podemos dudar de su fuerte personalidad que traspasaba la pantalla, de su vulgaridad nada encubierta, y de su desparpajo que provocó las iras de las ligas puritanas americanas que motivaron su rápida desaparición de las pantallas.

Se la llamó "la reina del sexo" y, a pesar de su tardía incorporación a la industria cinematográfica, fue un completo sex-symbol caracterizada por sus diálogos picantes, sus frases de doble sentido y de su supuesta perversión moral.

"Nací liberada -decía la actriz-. En mis películas, mis comedias y mis libros hacía a todo lo posible para mostrar que una mujer debe tener los mismos derechos que un hombre. Pero de ahí a cambiar mis vestidos por un mono azul y los diamantes por una pala..."

Hija de un boxeador, Battling Jack, y de una modelo alemana, Matilda, su talento cómico era innato. A los cinco años intervinó en representaciones de obras parroquiales de su barrio, y a los siete debutó como cantante y bailarina en un concurso para artistas noveles del Royal Theatre con el nombre de Baby Mae.

A los nueve, Baby Mae, intervino en diversos espectáculos musicales y a los quince, tras perder su virginidad en brazos de su profesor de piano, era ya una figura en las variedades. En 1926 debutó en Broadway como autora teatral con Sex, pero las autoridades de Nueva York la sacaron de cartel al cabo de 385 representaciones, escandalizados por su contenido calificado de "inmoral". Incluso la diva fue arrestada y encarcelada por "corromper a la juventud". Pero, Mae West, en aquel tiempo ya era la estrella del teatro con obras tan corrosivas como Flag y Diamond Lil.

Al llegar el cine sonoro y hundirse la carrera de diversas estrellas del mudo, los productores de Hollywood llamaron a las estrellas de Broadway para que rodaran películas en la soleada California. Muchos fracasaron en el cambio de medio, no así Mae West, ya cuarentona, que en Noche tras noche (Night After Night, 1932) de Archie Mayo, donde tenía un papel secundario, con el que se comió literalmente al resto del reparto, sobretodo al galán

George Raft, quien dijo de ella "Mae West robó en esa película todo menos las cámaras".

La Paramount enseguida se dio cuenta del éxito de la actriz pese a la barrera de la edad y de su peculiar físico, aunque en realidad yo creo que fueron precisamente estas circunstancias las que contribuyeron al triunfo de Mae West. Que una joven de dieciocho años, digamos como ejemplo, se dedicase a perseguir a los hombres con total descaro tal vez no causaría tanta extrañeza que la motivada por una mujer ya madura, entrada en carnes, y que, según la lógica patriarcal, debería permanecer con la pata quebrada en su hogar cuidando a su marido y escuchando los estúpidos seriales radiofónicos.

Así, Mae West convertida en estrella de cine de la noche a la mañana, llegó a protagonista con su segundo título, *Lady Lou / Nacida para pecar* (*She Done Him Wrong*, 1933) de Lowell Sherman, con un principiante Cary Grant como pareja. No soy ningún ángel (*I'm No Angel*, 1933) de Wesley Ruggley, aún obtuvo mayores recaudaciones de taquilla. Mae West reescribió el guión adaptándolo a su sentido del espectáculo que tan buen juego le había dado en Broadway, diálogos corrosivos, punzantes. Mae era consciente de las limitaciones de la edad, ya no podía mostrar su cuerpo, no era Josephine Baker, bailarina negra que bailaba desnuda en los escenarios, pero aún así sabía a sacar provecho de sus características con gran inteligencia.

Su erotismo consiguió imponerse por encima de los censores locales, de las ligas puritanas americanas y de la mojigatería a generalizada. En aquel tiempo apareció el tristemente célebre Código Hays, una guía para salvaguardar las buenas costumbres cinematográficas, y Mae West fue uno de sus objetivos favoritos.

Ya en su siguiente título, *No es pecado* (*Belle of the Nineties*, 1934) de Leo McCarey, los censores prácticamente crucificaron a Mae, y al aumentar las presiones, los diálogos se fueron suavizando hasta perder toda su personalidad.

Con *Ahora soy una señora* (*Going to Town*, 1935) de Alexander Hall, Mae no se rindió y trató de burlar la censura como pudo, pero en *Klondike Annie* (1936) de Raoul Walsh, la película fue masacrada para evitar dañar la moral americana.

Por otra parte, el nefasto William Randolph Hearst (emperador de la prensa amarilla) y su esposa la actriz Marion Davies, caricaturizados por Orson Welles en su *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), que ya destruyeron anteriormente la carrera de Roscoe Arbuckle "Fatty", no paraban de atacar a Mae West desde su cadena de periódicos, emponzoñando su nombre hasta lo indecible.

Aún así, Mae siguió adelante con *Go West, Young Man* (1936) de Henry Hathaway, calificada por los cruzados de la moral "destructora de las normas éticas, un poco desmoralizadora y totalmente falta de encanto". *Every Day's a Holiday* (1938) de A. Edward Sutherland, en cambio, fue considerada "una bofetada a la moral de la policía".

Al fracasar en taquilla este último film, la Paramount aprovechó que el contrato había caducado para deshacerse de tan molesta estrella y lo rescindió, pasando Mae West a la Universal. Con el apogeo del Código Hays, con el puritanismo recalcitrante de la sociedad americana de los ochenta (por no hablar del que se había instalado en España a partir de la Guerra Civil, causa de que la mayoría de esos films sean inéditos en nuestras sacrosantas pantallas), la reina del sexo vio declinar su suerte, pero no su popularidad, así los nuevos estudios pretendieron emparejarla con un cómico genial, W. C. Fields, en *My Little Chickadee* (1940) de Edward Cline pero la tensión entre ambos personajes era insoportable. Fields era célebre por sus borracheras, y Mae consiguió que la Universal le prohibiera beber durante el rodaje. Al no congeniar ambos cómicos, la película se resintió, pero conserva excelentes momentos como su noche de bodas en las que Mae, para vengarse de su consorte, le mete en la cama una cabra, Fields, somnoliento, al notar aquel cuerpo junto al suyo pregunta "¿Has cambiado de perfume, querida?".

El siguiente film de West fue otro fracaso, *The Heat's On* (1943) de Gregory Ratoff. La actriz, desmoralizada, abandonó el cine para regresar a los escenarios con una comedia sobre Catalina la Grande, la zarina de Rusia conocida como "la emperatriz del sexo", de la que ya hemos hablado en otro lugar, y que era un personaje hecho a la medida de nuestra cómica.

Pasaron muchos años para que la rubia explosiva volviera a colocarse ante las cámaras, fue con Myra Breckinridge (*Myra Breckinridge*, 1970) de Michael Sarno, al lado de Raquel Welch, el cuerpo, que como su apodo indicaba tenía más cualidades anatómicas que artísticas y que además carecía de la ironía que hizo célebre a Mae, entonces en su declive físico y que ya se había convertido en un espectro de sí misma. *Sextette* (*Sextette*, 1978) de Ken Hughes, obtuvo aún peores resultados.

El 22 de noviembre de 1980, Mae West falleció en Hollywood. Su lugar en el mundo de la provocación artística ha sido ocupado por la actriz-cantante Madonna que, sin embargo, pese a su capacidad para conseguir escandalizar a la América bienpensante y a los pacatos de todo el orbe carece del sarcasmo, el sentido del humor y del ingenio de su precedente.

Ann Jillian fue la actriz que encarnó a "la reina del sexo" en una película biográfica, *Mae West* (*Mae West*, 1982) de Lee Philips, con guión de Arthur Kean, centrada en los conflictos de la estrella con aquella puritana América estableciéndose un paralelismo con la actualidad del país, donde las fuerzas contrarias a la libertad sexual

han renacido con peculiar violencia y, a veces, con inusitada irracionalidad ya que en algunos Estados de la Unión, se han dictado leyes que prohíben ciertas prácticas sexuales incluso dentro del matrimonio.

No entendemos cómo un juez podrá probar que tal o cual pareja practica sexualidades prohibidas como, por ejemplo, el sexo oral o la sodomía a menos de que instalen cámaras de televisión en todos los dormitorios, como si viviéramos una pesadilla digna de la novela de George Orwell 1984.

Pero si reflexionamos sobre el mundo que nos ha tocado vivir al final del siglo XX llegaremos a la conclusión de que estamos viviendo tiempos orwellianos, sobretudo en España, que nos recuerda la frase final de *Rebelión en la granja*, cuando regresa el antiguo granjero y los animales comparan su rostro con el del cerdo Napoleón, el nuevo amo de la granja, descubriendo que ambos tienen la misma cara.

Conclusión

En resumidas cuentas, vemos cómo Woody Allen tenía razón al sentir desesperación por el devenir de nuestra sociedad, tal como decía al principio del libro.

Su célebre enunciado “sólo creo en el sexo y en la muerte” está más que justificado.

Los Estados Unidos se han vuelto puritanos hasta extremos grotescos, el comunismo soviético y el maoísmo han fracasado, los socialismos democráticos han entrado en una profunda crisis, renace el racismo y la xenofobia en Europa, Zhirinovskiy arrasa en Rusia y su parlamento sueña con el viejo Imperio, los chiitas asesinan, en Bosnia mueren centenares de inocentes mientras las fábricas de armamentos hacen su agosto...

Nuestra sociedad tan cínica como materialista parece dormirse ante tan adversa coyuntura, pero tal como decía con toda la razón del mundo, Bertolt Brecht “la crisis se produce cuando lo viejo no acaba de morir y lo nuevo no acaba de nacer”. En otras palabras que lo que está en crisis es la vieja sociedad cuyos dogmas se están resquebrajando y, esperemos, desaparezcan de una vez.

La vieja sociedad no me interesa, sí la que renazca de sus cenizas y queremos creer que será mucho mejor que la que encontró Woody Allen en El dormilón.

Tal vez sea la hora de creer en el sexo y en la muerte, pero también en nuevos valores tan profundos y nobles. Puede que entonces, el pesimismo de todos los Woody Allen del mundo carezca de sentido.

Salvador Sainz
(Reus, 28/09/2007)

¹ Se trata de una novela conocida como El fin de la Iliada también llamada Posthomérica u Homeri Paralipomena. Son catorce cantos el primero de los cuales cuenta la epopeya de la reina Penthesilea. En casi todas las enciclopedias y libros de texto atribuyen erróneamente este episodio a La Iliada de Homero, donde sólo se la cita en tres ocasiones.

² Este es un film inglés titulado Penthesilea, Queen of the Amazons (1975) de Laura Mulvey y Peter Wollen. No es un film de ficción, sino un reportaje feminista que reflexiona sobre la condición de la mujer. Se hace una vaga referencia a la leyenda aludida.

³ Es curioso, pero tanto en el film de Francisci como en el de Sala, las Amazonas principales están representadas por las mismas actrices: Gianna Maria Canale, reina indiscutible del peplum, y Daniella Rocca.

⁴ Michael Curtiz, antes de emigrar a Hollywood firmaba sus films con su verdadero nombre: Mihály Kertész.

⁵ La rubia platino Thelma Todd, famosa por sus papeles cómicos y su innato sentido del humor, era propietaria de un célebre restaurante de Hollywood. Por dicho motivo sufrió la extorsión del gangster Lucky Luciano que trató de obligarla a abrir una sala de juegos clandestina encima de su local. Al negarse a entrar en negocios sucios, un matón la asesinó estrangulándola, tras golpearla salvajemente, el día 14 de diciembre de 1935. Con su muerte se malogró una carrera tan brillante como honesta. Thelma Todd protagonizó una serie de cortos cómicos emparejada con Zasu Pitts, réplica femenina de Laurel y Hardy. Su muerte frustró tan interesante proyecto.

⁶ Las versiones de Ben-Hur realizadas en 1907 por Sidney Olcott y en 1959 por William Wyler son más recatadas en este sentido.

⁷ Los ateos furibundos, sobretudo los de origen nazi, al negar la existencia de Dios y dada la imposibilidad de que José, por su avanzada edad, fuera padre de Jesucristo sacaron la teoría de que éste fuera hijo de un legionario romano, apodado El Tigre, cuya relación sentimental fue silenciada por María para evitar las represalias de los zelotes.

⁸ Quiero dejar constancia de que toda mención que realicé sobre la moral judeocristiana no deben interpretarse como ataques a las religiones judía y cristiana, sino mostrar mi discrepancia con su exagerado puritanismo que muchas veces ha caído en lo grotesco y lo irracional.

⁹ Rosemary Forsythe apareció después en una comedia con Dick Van Dyke, Some Kind of a Nut (1969) de Garson Kanin, donde ambos actores daban una imagen muy distinta de la habitual. A pesar de su divertida escena de amor en Hyde Park de Nueva York, de ser una comedia muy apreciable y de que la actriz demostró tener gran sentido del humor, nunca se estrenó en España, ni siquiera en video, a pesar de estar reforzados por la presencia de Angie Dickinson. El estilo de Kanin fue considerado anticuado por nuestros distribuidores.

¹⁰ Otros directores de esta legendaria cinta fueron George Cukor, Sam Wood y William Cameron Menzies.

¹¹ Imágenes de combates de boxeo, danzas del vientre (que provocaban gran escándalo), un salón de peluquería, etc. en cintas de 17 metros cada una a una velocidad de 46 imágenes por segundo.

¹² Napoleón era el pseudónimo del fotógrafo Fernando Fernández, una leyenda de la Barcelona del pasado siglo, quién con su enorme levita, sus largas barbas blancas y una cinta roja en la solapa retrataba a los barceloneses y foráneos de aquel tiempo. Sus hijos Antoni y Emili continuaron el negocio paterno y presentaron el cinematógrafo en Cataluña.

¹³ La Linterna Mágica eran unas proyecciones de transparencias ante la cual actuaban actores o mimos con temas urbanos cotidianos.

¹⁴ Un invento de W. G. Horner que consiste en una especie de timbal giratorio donde están dibujadas figuras en las diferentes fases del movimiento. Giran sobre una especie de espejo cilíndrico donde las imágenes reflejadas comienzan a moverse. Yo tuve un juguete parecido en mi infancia consistente en un disco normal pero de 78 revoluciones por minuto sobre cuya etiqueta aparecían los dibujos, reflejados en un espejo poligonal que se situaba en el centro. Al girar, mientras oíamos la canción veíamos imágenes en movimiento continuos.

¹⁵ El coloreado a mano se hacía fotograma a fotograma en cada copia de la película, labor para la cual era necesaria una infinita paciencia y una extrema minuciosidad.

¹⁶ Samson et Dalida, Boléro espagnol, Danse cosmopolite, Quadrille en robe, Alí-Baba et les quarante voleurs y La Fée Printemps fueron el inicio de la colaboración de Segundo de Chomón para la Pathé en su función de coloración de películas.

¹⁷ Para ello es necesario una cámara con gran profundidad de campo porque si un objeto está, por ejemplo, a dos metros y otro a veinte, uno de los dos aparecerá desenfocado. Pero hay cámaras que pueden conseguir la nitidez simultánea de ambos objetos en el mismo plano.

¹⁸ Quienes posteriormente fundaron la firma Hispano Films.

¹⁹ Léase el artículo El sexo de los abuelos de Javier Olivares, publicado en Cambio 16 N° 1.846 (fecha 9-12-91), página 125.

²⁰ Paralelamente se rodó en castellano otra versión de El café de la Marina con Rafael Rivelles y Rosita de Cabo.

²¹ Léase, por ejemplo, Estruch (1991), novela del autor de este libro basada en una leyenda catalana del siglo XII. En el antiguo condado de Empúries, un caballero del rey se convierte en vampiro sembrando el terror en la llamada Catalunya Vella.

²² Declaración hecha en el I Festival de la Costa Brava, celebrado en Playa de Aro (Gerona).

²³ Entreacte es una revista editada por L'Associació d' Actors i Directors professionals de Catalunya.

²⁴ No tenemos constancia que esta Emmanuelle Arsan sea la misma que escribió los libros sobre Emmanuelle. Ver más abajo.

²⁵ Nosferatu, el vampiro de la noche (Nosferatu, Phantom der Nacht, 1978) de Werner Herzog y Nosferatu, príncipe de las tinieblas (Nosferatu in Venice, 1986) de Augusto Caminito.

²⁶ Se trata de Lamb to the Slaughter (1958) en la que una esposa asesina a su marido infiel con una pierna de cordero congelada. Cuando los policías vienen a investigar, asa la pierna y se las da de comer.

²⁷ Pero aún más desde Pekín, cuyo marxismo más conocido como maoísmo era y es de tan nefasto recuerdo.

²⁸ Aunque de hecho exista una parodia, Agárrame este vampiro (Tempi duri per i vampiri, 1959) de Steno, con Christopher Lee encarnado un vampiro semejante a Drácula pero con otro nombre.