

Italia ha sido desde siempre una de las plazas fuertes para el cine. Con la participación de actores como Laura Antonelli o Lando Buzzanca, las películas italianas de los setenta contribuyeron, en gran manera, al erotismo en el cine. He aquí, pues, un texto dedicado a la picaresca italiana.

Giancarlo Cappello

BELLAS, GUAPOS Y CORNUDOS: la picaresca italiana de los años setenta



Avere vent'anni. ◀

Lo mejor del Plan Marshall para los italianos fue ese aire renovador que sopló a fines de los sesenta y que, a lo Marilyn Monroe en *La comezón del séptimo año*, hizo que las faldas alborotaran la pantalla. Se trata de una picaresca que bajo el rótulo de “comedia erótica italiana” se hizo popular en Francia, España y hasta en el Japón, donde actores insignia como Lando Buzzanca y Laura Antonelli se convirtieron en estrellas casi nacionales.

El tránsito de país agrícola a pivote industrial trajo consigo un cambio en los modos y costumbres que estuvo azuzado por el juego de poderes entre una burguesía conservadora y una clase obrera cada

vez más pragmática. Estamos ante un cine juguetero, de provocaciones, que exponía una sexualidad libre y dispuesta a abrirse paso en los predios de la estricta moral católica. Sus historias son delirantes, bufas, empeñadas en parodiar las asepsias sociales y religiosas. Tal es el caso de *Homo eroticus* –*Supermacho*, en algunas traducciones–, el éxito de 1971 de Marco Vicario, donde Buzzanca interpreta a Michele, un siciliano que llega a Bérgamo para trabajar en casa de un hombre adinerado cuya esposa se obsesiona con él al enterarse de que tiene triforquismo, es decir, tres testículos que hacen que su miembro viril sea enorme. Memorable la escena en la fábrica de tejidos, donde Carla pone

a mil la línea de producción mientras tiene sexo con Michele, ya que por un micrófono se cuelan frases del tipo ¡más rápido!, ¡más fuerte!, ¡no pares!, que son asumidas como órdenes por los operarios que acaban exhaustos y con sobrestock.

Siguiendo la pauta de la comedia fundada por Age & Scarpelli, las historias de este corte reproducen una Italia provinciana pese al aparente desarrollo, donde los pecados de la burguesía se mantienen en secreto mientras exhiben sus mejores modos y afeites, y donde la sátira roza el paroxismo. De esta época se ha dicho que el “aggiornamento” del Concilio Vaticano II de 1965 –que tuvo entre sus ejes la renova-



El mirlo macho. 4

ción moral de la vida cristiana— operó como una ascesis imprescindible, pero lo cierto es que fue un elemento de contexto más, ya que las historias de este cuño resultan concomitantes con la caótica vida política, la corrupción institucional, la violencia callejera y la lucha armada de grupos extremistas que marcaron la Italia de ese entonces.

Quizá por estar envuelta en los paños de la picaresca, de este cine no se ha ponderado su crítica honesta y brutal. Piénsese, por ejemplo, en otro referente del género como *Il merlo maschio* (*El mirlo macho*), de

Pasquale Festa Campanile (1971). Niccoló Vivaldi —otra vez Buzzanca— es un mediocrísimo violoncelista de la Arena de Verona, ignorado hasta por sus compañeros de orquesta que nunca recuerdan su nombre. Un día descubre que su esposa es una mujer deseada por todos y se valdrá de su belleza para ser alguien y escapar de su frustración. El sexo en estas historias opera siempre como reflejo de los deseos de un país que estaba sufriendo cambios profundos.

Si tiramos del hilo de la madeja, probablemente coincidiremos en que *Grazie zia* (*Maliciosamente tuyo*), de

En la segunda mitad de los setenta, ya entronizada Laura Antonelli como bomba sexy, carnal y terrena, muy distinta de otras bellezas como la Loren o la Lollobrigida, las historias se tornan más voyeuristas, marcadas por el diálogo picante, las jergas prostibularias y el doble sentido.

Salvatore Samperi, y *Bruca ragazzo, brucia* (*iArde, muchacho!*), de Di Leo, ambas de 1968, son las películas que abren los fuegos del erotismo al presentarlo como algo que existe,

EL EROTISMO SEGÚN TINTO BRASS

José Carlos Cabrejo

Muchos recuerdan a Tinto Brass (1933) como el director de *Calígula* (1979), aquella cinta con un Malcolm McDowell que interpretaba al perverso emperador romano. Sin el consentimiento del director, la película fue objeto de insertos pornográficos. Pero el realizador italiano es poseedor de una obra entregada al erotismo que trasciende aquel filme.

Varias de sus películas más famosas se alojan en las fronteras entre el *softcore* y el *hardcore*, muestras de falos y vaginas en planos de detalle, por medio de roces casi pornográficos. Lindan con lo explícito. A la vez, están dotadas de una composición erotizante, con encuadres que realzan pechos y traseros con vitalidad celebratoria. Pocos cineastas como él han logrado mostrar las curvas femeninas con tal encanto lascivo. No obs-

tante, muchas de las mujeres de su obra, a diferencia de lo que ocurre con varias del cine XXX, no son puros objetos colocados a merced de embestidas masculinas. Son chicas que viven su sexualidad con una libertad hasta perversa. Ahí está la carnosa Deborah Caprioglio de *Los burdeles de Paprika* (1991), que disfruta hasta con humor el sexo con amantes pasajeros o con los clientes que tiene como prostituta; la sugerente y blonda Katarina Vasilisa de *El hombre que mira* (1994) —adaptación de la obra homónima de Alberto Moravia— que mientras tiene



que ocurre y forma parte del drama de la vida. Luego, el gran suceso de Pasolini y su *Decamerón* contagiaron a la movida de la mejor tradición licenciosa de Aretino, con ribetes moralizantes que atemperaban su exhibición. Pero en la segunda mitad de los setenta, ya entronizada Laura Antonelli como bomba sexy, carnal y terrena, muy distinta de otras bellezas como la Loren o la Lollobrigida, las historias se tornan más voyeristas, marcadas por el diálogo picante, las humoradas subidas de tono, las jergas prostibularias y el doble sentido. Piénsese en *Il vizio di famiglia* (*El vicio de familia*), de Mariano Laurenti (1975), que narra la historia de Giacomo, un joven ambicioso y pobretón que se hace pasar por empleado afeminado para satisfacer los deseos de una condesa.

Pese a lo que pueda sugerir este elenco de características, la *commediaccia* jamás perdió la dignidad ni tocó los fondos de la vulgaridad. Le hubiera resultado imposible, ya que más allá de los desnudos y las ropas ligeras fue en esencia el esfuerzo casi naif de una Italia que pugnaba por superar el provincianismo que siempre criticó. La mejor prueba de ello es que este cine pícaro sucumbió abatido por el ascenso avasallante del porno, cada vez mejor instalado en cines, en cadenas privadas de te-

levisión y en videotape. Muchos de sus actores, actrices y directores supieron también dar la talla en roles y proyectos de carácter, como Lino Banfi, Bombolo y las espléndidas Edwige Fenech, Lilli Carati (que junto a Gloria Guida interpretó en 1978 *Avere vent'anni*, una película que es casi *Thelma & Louise*) y la propia Antonelli, que siempre competirá con Rita Hayworth al momento de deshacerse de una prenda femenina.

El canto de cisne ocurrió a inicios de los años ochenta, cuando Taroni y Laurenti, dos de los más destacados directores, ofrecieron *La poliziotta della squadra del buon*

costume y *La ripetente fa l'occhietto al preside*, respectivamente, dos películas que compendian los personajes, los escenarios, los códigos lingüísticos, las expectativas de género y los tratamientos estilísticos propios de estas historias. Luego vendría otro tipo de erotismo y sensualidad, difícil de precisar, cercano y distante a la vez de los excesos y las escenas explícitas, una vertiente polémica que tiene como mayor exponente a Tinto Brass, que después de su famoso *Calígula* de fines de los setenta es tenido como machista, sexópata, erotómano y director de culto a la vez. Pero esa es otra historia. ◻



▶ *Decamerón.*

relaciones sexuales con su esposo recuerda cuando fue penetrada sorpresivamente, el día de su boda religiosa, por su suegro, poseedor de un inmenso miembro viril; o la calurosa y espigada Yuliya Mayarchuk de *Trasgredire* (2000), que alterna su vida lúbricamente entre relaciones con su pareja masculina y con otras féminas.

Por ello, muchos de los hombres del cine de Brass aparecen sometidos ante un poder femenino candente y juguetón. Ramón Freixas resume muy bien en su libro *El sexo en el cine y el cine de sexo* el estilo visual del director de *Salón Kitty* (1976):

En un modo cuasimodernista, Tinto Brass es un apasionado de las líneas curvas, y no nos referimos (únicamente) a las muy generosas de sus actrices, pues también en los muebles, en las formas, hasta en los encuadres, los óvalos y las concavidades –y hasta convexidades– imponen su dictado. Una doctrina que impulsa sus más constitucionales artículos en el canto a la mujer libre. Y a su culo, mimado con cariño y

a veces exhibido con la gallardía del tremolar de una bandera. Como ya hemos expresado en otro lugar, 'la figura arquitectónica dominante del filme (extrapolable a todo su cine a partir de *La llave secreta* prácticamente sin excepciones) es la línea curva, abominador Brass de las líneas rectas: senos redondeados, traseros abovedados, imágenes de la luna, ventanales ovoides que reflejan los cuerpos desnudos'. Para Tinto Brass el cuerpo femenino no deja de ser un cofre por abrir, un secreto por desvelar, y esa revelación de la privacidad que nos enseña película tras película una glorificación del estatuto del observador ante la magnitud de lo exhibido gracias a su privilegiado punto de mira (Bassa y Freixas 2000: 76).

Esperemos a ver qué nos depara la próxima película de este maestro del erotismo, llamada *Chi ha ucciso Calígola?*

Bibliografía

Bassa, J. y R. Freixas (2000). *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós.