

AMANECEER ★



Exploitation movies:

los placeres (no culposos) del desenfreno

En los márgenes de la historia del cine se desarrollan los denominados filmes de explotación o *exploitation movies*, como son conocidos en inglés. Al tratar de entender cómo fueron apareciendo este tipo de cintas, se presenta, a modo de introducción, un recorrido contextual e histórico de este cine tan singular en sus formas y matices.

★ ISAAC LEÓN FRÍAS

Precisiones iniciales: el término y sus orígenes en el cine

El vocablo inglés *exploitation* se viene utilizando para ciertas franjas de películas desde hace ya varios lustros. *Exploitation* corresponde a *explotación* en español y este sustantivo de origen latino tiene entre sus significados en las dos lenguas el de beneficio comercial, aprovechamiento y obtención de ganancias. Aunque en un comienzo, y al amparo de la preferencia por hacer uso de nombres en inglés que suenan bien, el vocablo original en esa lengua se impuso en la jerga de los cineadictos, luego la expresión castellana “cine de explotación” ha venido circulando con mayor amplitud. Aquí haremos uso de las dos.

¿Qué es el *exploitation* en el universo cinematográfico? Es un término que alude a esas vetas de películas que apelan a estímulos sensoriales asociados a la violencia, la crueldad, la sangre, el erotismo, el humor, en un rango “excesivo” o grotesco y que se configuran como parte de un conjunto con rasgos comunes. No se trata de un género ni de un mosaico de géneros, ya que las películas que conforman cada “capítulo” de esta amplia franja pertenecen a ciertas grandes matrices genéricas como son el criminal, el horror, el western o el, llamémoslo así tentativamente, cine erótico, entre otros. Es decir, no configuran géneros en sí mismos, sino que son modalidades o variantes de esas configuraciones genéricas que las abarcan y que, como líneas distintas, las preceden y las acompañan en el tiempo. Adelantemos los ejemplos: el *spaghetti western* o el *giallo* son considerados como parte del universo *exploitation*, tienen una identidad propia y, por tanto, diferenciada, y sin embargo no son géneros en sí mismos; son subgéneros del western y de la combinación del *thriller* criminal y el del terror, respectivamente. El western fue por mucho tiempo un

género nacional norteamericano (el género nacional por excelencia), pero traspasó las fronteras estadounidenses cuando aparecieron corrientes en otras partes, notoriamente en la Italia (y otros países europeos) de los años sesenta, pero también en México. El *giallo* procede de la literatura *pulp* italiana, una vertiente tremendista comparable con el relato *hard boiled* norteamericano, que constituye una de las fuentes del criminal *noir* hollywoodense de los años cuarenta y cincuenta. La literatura *pulp*, que se desarrolla en Estados Unidos, Italia y otros países, hacía uso de la pulpa de papel, de color un tanto amarillento, en revistas y publicaciones más bien rústicas y de gran tirada. La vertiente *hard boiled*, por su parte, que es también *pulp*, es la versión extrema del relato criminal norteamericano, con un nivel de agresividad y erotismo superior al de las novelas de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, dos clásicos de la literatura *noir*. Mientras que la de Hammett o Chandler no era literatura de explotación, sí lo era la vertiente *hard boiled*. Aunque la corriente del cine policial negro se nutrió de ambas vertientes, predominó sin duda la savia de las novelas, digamos, más distinguidas. De ese modo, la corriente *noir*, esa que va, grosso modo, de *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) hasta *Sombras del mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958), no pertenece al cine de explotación.

Foto:
Mom
and Dad



Fuente: From The Front Row



Foto:
*Seis mujeres
 para un
 asesino, giallo*
 dirigido por
 Mario Bava

¿Cuándo aparece el cine *exploitation*? Se discute mucho el origen de estas modalidades genéricas y hay quienes las refieren a los tiempos del cine silente o, con más frecuencia, a ciertas corrientes hollywoodense asociadas a un cine de “higiene sexual”, no llamado así directamente, pero con esa función, en el curso de los años treinta y cuarenta, en lo que puede leerse como un desfogue frente al implacable código Hays. Un título como *Mom and Dad* (1945) del prolífico (no en esta vertiente) William Beaudine es representativo de esas películas “con mensaje” que solían prevenir o alertar de los posibles “excesos” amorios, de los riesgos de las enfermedades venéreas, del consumo de drogas y otros males. Bien vistos, esos títulos no eran propiamente explotación, aunque gatillaran la curiosidad y las expectativas de un público ávido por atravesar las cortinas de lo que se exponía y visibilizaba en las pantallas y, por cierto, muy poco gratificado por las propuestas moralistas dominantes que se veían.

La irrupción

En realidad, estamos aquí en un avatar, entendido como un acontecimiento o una vicisitud que altera un orden

determinado, en la historia del cine. Ese avatar se manifiesta en el curso de los años sesenta (con algunos precedentes cercanos) y se asocia a la apertura de las fronteras censoras y el progresivo dismantelamiento del código Hays y otras regulaciones similares de diversos países. Es en el curso de los años sesenta en que prosperan fenómenos de transformación de aquello que se podía representar y ver en las pantallas. La pornografía, por ejemplo, era hasta ese entonces un coto cerrado destinado a ser visto en privado (con proyección de 8, Super 8 o 16 mm) o en pequeños grupos, nunca en pantallas de cine y menos en la televisión pública. La pornografía se fabricaba de manera más o menos clandestina y en los bordes de la ilegalidad, cuando no estaba expresamente proscrita como práctica. En los años sesenta se dan los primeros pasos para la legitimación de la pornografía, aun cuando no sea aún una industria boyante, ni alcance los volúmenes de producción que va a lograr más adelante. La vertiente del *softcore* (“sexo en seco”, sin penetraciones ni falos erectos), con frecuencia dentro de relatos humorísticos o semihumorísticos, es la primera modalidad del erotismo *exploitation*, antes de que la pornografía *hardcore* se imponga, en general fuera de las coordenadas del humor.

Conviene precisar que el filón de la pornografía comparte rasgos del *exploitation*, pero tiende a una cierta uniformidad y rutina que no es propia de las modalidades que comentamos, más bien propensas al exceso y al desborde narrativo y visual. Se dirá que en



la pornografía hay excesos copulatorios, pero los hay de una manera casi quirúrgica y usualmente sin la menor inventiva.

En rigor, la difusión del material pornográfico se ve facilitada, en parte, por esos precursores de la apertura sexual tipo Russ Mayer, Doris Wishman o Roberta y Michael Findlay, en la exposición creciente de cuerpos desnudos o semidesnudos, sobre todo femeninos, las escenas “de cama”, por más que no fuesen muy explícitas en una primera etapa, las referencias verbales más desembozadas al sexo, el rescate del *foul language*, antes también prohibido, y el desarrollo de historias con motivos temáticos de mayor audacia, en los que se incluían el adulterio, las relaciones prematrimoniales, la homosexualidad y la libertad sexual en un sentido amplio. Eso que corresponde a la llamada “revolución sexual” en curso en la década de 1960 y se amplía en la década siguiente, fuera del filón *exploitation*, en filmes de distinta naturaleza, “comerciales” o “de arte”.

En este último rubro, películas como *Último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) de Bertolucci y *El Decamerón* (*Il Decameron*, 1971) de Pasolini dieron lugar, sin pretenderlo, a toda una pléyade de remedos y variaciones que sí pertenecían a la categoría que estamos examinando. Por su parte, la pornografía pura y dura sigue su propio camino como una línea aparte.

Otro bastión que se abre paso está en la exposición de la violencia y de la

Foto: *The Sex Perils of Paulette*, película dirigida por Doris Wishman

profanación corporal. En esta red de estímulos se suman varios géneros: el cine de acción (bélico, criminal, de espionaje), el de misterio, el de terror, en especial las variantes *gore* o porno-tortura, como algunos la llaman. Recordemos esos títulos desafiantes para la tradición establecida por el código Hays en materia de estímulos violentos que fueron, ya en la segunda mitad de los años sesenta, *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*. Arthur Penn, 1967), *La pandilla salvaje* (*The Wild Bunch*. Sam Peckinpah, 1969), *Bullitt* (Peter Yates, 1968), *A quemarropa* (*Point Blank*. John Boorman, 1967), *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*. Robert Aldrich, 1967)... Es cierto que hubo precedentes, tanto en la producción *mainstream* como sobre todo en las de clase B, significativos por lo que iban acumulando en términos de apertura un tanto marginal, pero no suficientemente influyentes por sí mismos. Entonces, el fenómeno *explotación* se explica dentro del marco de un proceso gradual de desbloqueo que trasciende, ciertamente, el terreno exclusivo del universo fílmico y se desarrolla en distintos niveles de la realidad social.

A pesar de ser en su mayoría producciones de bajo presupuesto, no todas califican propiamente como producciones de clase B y tienen orígenes distintos y condiciones de difusión también diferentes. Las cintas de clase B surgen a comienzos de los años treinta, en plena época de la Depresión, como una modalidad de programación de dos filmes en la misma función, en su mayor parte con intérpretes poco conocidos o con algunos protagonistas de cierto reconocimiento, pero afincados en esas producciones baratas; por ejemplo, Roy Rogers o William Boyd en los wésterns rutinarios. La serie B es fuerte entre los años 1930 y 1960. La irrupción de los filmes de explotación se encuentra en la década del sesenta, pero no es una simple actualización del bloque anterior, pues aparece en un contexto distinto y con propuestas narrativas y audiovisuales muy diferentes,

aunque participe de la austeridad de los recursos disponibles.

Los bastiones

Como suele ocurrir, primero son los hechos y después vienen las explicaciones y las denominaciones. Si bien hemos hecho principalmente referencias a Estados Unidos y a Italia, no es que esos países o su producción cinematográfica ostenten la exclusividad, ni mucho menos, de la producción *exploitation*, pero sin duda son dos de los que aportan en mayor medida a su existencia y difusión. En el caso de Norteamérica, cabe destacar el trabajo de algunos pioneros ubicados en el espacio de una cierta marginalidad de la producción estándar, como los mencionados Russ Meyer y Doris Wishman (una directora inusual en esos tiempos), en el cine erótico, y Herschell Gordon Lewis, en el de terror, exponentes asimismo de una práctica independiente de los grandes estudios y representantes de un cine de culto que no deja de tener adeptos. Justamente, el *exploitation* se asocia con la línea independiente y, más a menudo, con el cine de culto, dos temas sobre los que se han publicado volúmenes monográficos en esta revista. No obstante, conviene ser cuidadosos: ni todo el cine de explotación es independiente ni es tampoco sinónimo de cine de culto. Por más vínculos que se pueda establecer, hay que delimitar bien el alcance de los términos. Y, como adelantamos ya, y a pesar de que buena parte se hace en rodajes de bajo presupuesto, hay películas que no califican necesariamente como producciones de clase B porque esta estuvo asociada a productoras estables

y asentadas (al menos, relativamente) y hay películas *exploitation* de carácter independiente o marginal.

Tampoco es que todo el cine de explotación pertenezca al orbe de la llamada posmodernidad, donde el artificio se une a una cierta ostentación estética. Sí ingresaría en esa categoría posmoderna un autor como Dario Argento, pero es más que discutible situar en ellas a un Lucio Fulci o un Sergio Martino. Por lo general, las variantes eróticas muy poco tienen que ver con la posmodernidad, a no ser en casos excepcionales como en algunas porciones del cine erótico no pornográfico que ofrecen reflejos y resonancias posmodernas en el derroche visual, en la rítmica de la acción, en la acentuación de los estímulos sensoriales y en la parafernalia musical y sonora. Por último, no todo el cine de explotación es *bizarro*, entendido como extravagante, raro, insólito o chocante; suele serlo en los subgéneros del terror, criminal, de ciencia ficción y, eventualmente, otros, y es uno de los rasgos que predominan, pero sin que esté presente necesariamente en todas sus manifestaciones. Algunos autores ajenos en rigor al *exploitation*,

Foto:

A prueba de muerte, película de Tarantino influenciada por el cine de explotación



y también asimilados (por discutible que eso sea) a la posmodernidad, se asocian parcialmente a las estéticas del *exploitation movie* en algunos de los rasgos *bizarros*, sobre todo en sus primeras películas: Alejandro Jodorowsky, John Waters, David Cronenberg, George Romero, David Lynch, entre ellos, y en su versión desprolija y desgarrada también lo hace Edward Wood Jr., más conocido como Ed Wood.

Una de las modalidades más sintomáticas de una época de cambios es la que corresponde a las cintas dirigidas y protagonizadas por actores negros, las que constituyen lo que luego se ha llamado *blaxploitation*. Como una respuesta a una tradición que había relegado la figura de los afroamericanos a los roles secundarios o, hasta cierto punto, los había “blaqueado”, como en el caso de Sidney Poitier, estas películas, que tienen en *Shaft* (Gordon Parks, 1971) uno de sus títulos más emblemáticos, hicieron de la anatomía, la fuerza y el heroísmo de intérpretes de color su atractivo central, unido a una dinámica narrativa heredada de los cortes y las visualizaciones ostentosas de los *clips* y con amplitud de piezas de soul, funky y de otros ritmos. La afirmación del orgullo negro, proclamado por figuras como Malcolm X, Stokely Carmichael o Cassius Clay (Muhammad Ali), entre otros, encontró un espacio de propagación antes inédito.

Como hemos anticipado, otra industria (sí, producción industrial de gran calado) en la que prospera el *exploitation* es la italiana. El *péplum* (las películas con héroes de la antigüedad grecorromana) sería un primer paso por lo que supone como exposición de cuerpos (sobre todo, masculinos y musculosos en este caso) y las vicisitudes que estos cuerpos sufren. Pero otras modalidades van a definir luego de modo más rotundo la prevalencia de la veta *exploitation* en la producción peninsular: el *spaghetti western*, desde luego, y también el *giallo*, y el terror en su sentido más amplio; igualmente el *poliziotteschi* (subgénero criminal de acentuada violencia) y la comedia, aunque en este último género no entra todo, porque la *commedia all'italiana* admite una categoría no *exploitation*, un nivel de rasgos autorales, como el que encontramos en las comedias de Dino Risi, Mario Monicelli o Alberto Lattuada. *Exploitation* es, por ejemplo, lo que usualmente protagonizaron Lando Buzzanca, Edwige Fenech o la pareja Franchi-Ingrassia.

Es necesario separar la paja del trigo, pero también aclarar que el *exploitation* no excluye la autoría ni mucho menos, aunque con grados y matices. Allí están las películas eróticas de Tinto Brass, caracterizadas por el *leitmotiv* eufórico de traseros femeninos; los wésterns de los tres Sergio italianos, Leone, Corbucci y Sollima; los *giallos* de Mario Bava, Dario Argento o Lucio Fulci; los *poliziotteschi* de Sergio Martino (pero también se podrían contar, por supuesto, sus *giallos*) y Fernando Di Leo, como, igualmente, las películas de Meyer o H. G. Lewis en Estados Unidos. O la producción de la Hammer británica a cargo de Terence Fisher, Freddie Francis, Roy Ward Baker o John Gilling, que en el curso de los sesenta se instala como una de las vetas más prolíficas del terror *exploitation*. Algunos de ellos, por cierto, tienen personalidades creativas más acusadas, como es el caso

de Leone, Bava, Argento, Di Leo, Fisher o los mismos Meyer o Lewis. En otros casos, predomina el buen artesano con toques autorales. Pero, en general, se trata de realizadores que sobresalen en el conjunto, sin que la relación de nombres sea exhaustiva ni mucho menos.

También la producción industrial mexicana tuvo sus filones, sobre todo en la serie del Santo y de los héroes de la lucha libre, en una mescolanza genérica que admitía el terror, la comedia o el melodrama. Pero también en las historias de ficheras (cabareteras), las comedias eróticas, los filmes criminales asociados al narcotráfico y la frontera, en su mayoría ajenos a cualquier noción de autoría. España tuvo en sus filas a uno de los mayores cultores del *exploitation* a nivel mundial, el hiperprolífico Jess Franco, especialmente productivo en el terror y en la comedia erótica. En Brasil, la comedia lúbrica, principalmente carioca, conocida como la *pornochanchada*. En Hong Kong prospera una de las industrias más abocadas al territorio que oteamos en este volumen: la de las artes marciales, de enorme capacidad de convocatoria y, por tanto, difusión internacional, consagrada, es verdad, por la figura de Bruce Lee y con expresiones diversas y, por tanto, menos monolíticas de lo que se puede suponer si se ha visto algo de ese subgénero. En esta producción no se puede incluir, en rigor, la obra de un King Hu, el director de *Un toque de zen* (*Xia nü*, 1971), a su modo cercano en el universo de las artes marciales a las geometrías visuales de un Sergio Leone en el wéstern.

La actualidad

¿Dónde se fabrica el cine de explotación en estos tiempos de *streaming*? Pareciera que esa veta hubiese vivido ya su edad dorada, principalmente los años sesenta y setenta del siglo pasado, y que se hubiese mudado en el nuevo siglo al olimpo de los *blockbusters* que se van haciendo de manera ya casi serial y que concentran la atención creciente de espectadores de todo el mundo. Lo que antes era lo excepcional ahora es casi lo rutinario, eso sí, con presupuestos gigantes y campañas publicitarias de gran calado. Es el *exploitation* de las grandes ligas o de los torneos internacionales, si usamos una metáfora deportiva. No obstante, en sus modos menos pretenciosos u ostentosos pervive en diversas industrias: en varios filones del cine de acción, la comedia, el erotismo o el terror (muy activo), participando de ese impulso las cinematografías asiáticas.

Fuente: IMDb



Varias películas de los japoneses Takashi Miike, Sion Sono o Yoshihiro Nishimura, del hongkonés Johnny To y los relatos coreanos de zombis convocan notoriamente dispositivos de expresión propios del *exploitation*. Por ahí hay una clara asimilación de esas fuentes.

La herencia del *exploitation* se advierte asimismo en el cine de autor más conspicuo y ninguno como Quentin Tarantino para demostrar que se puede

Foto:
Shaft

hacer arte mayor reprocesando componentes del anime, los *shambara* y los *yakuza* japoneses, las artes marciales hongkonesas, el criminal de serie B norteamericano, el *spaghetti western* o incluso la *blaxpoitation*, como hizo en *Jackie Brown* (1997). En el largometraje *Grindhouse* (2007), Tarantino y su compadre Robert Rodríguez filmaron sendas partes que luego se exhibieron de manera separada —*A prueba de muerte* (*Death Proof*, 2007) y *Planeta del terror* (*Planet Terror*, 2007)— que constituían todo un homenaje a esa veta que ahora es, con frecuencia, la materia prima y, al menos, un arsenal de insumos prestos a ser utilizados o aplicados. ◻