

La venganza del sexo: EL EXTRAÑO CASO de EMILIO VIEYRA

Director de más de cuarenta películas de géneros diversos, Emilio Vieyra realizó en su ciclo fantástico una de las primeras incursiones en el cine de explotación en Latinoamérica. En esas películas apreciamos la cultura juvenil como un seductor estilo de vida, pero también como una representación de lo monstruoso, de la drogadicción y de la sexualidad que desembocan en violencia y muerte.

★ AGUSTÍN BAELLA ARSENTALES



El cine de explotación en Argentina empieza a ser identificado en los años cincuenta con las películas del director Armando Bó junto con la actriz Isabel Sarli en el rol protagónico. Poco después, el prolífico director Emilio Vieyra incursiona en una serie de películas fantásticas con un alto contenido erótico para los estándares de la época, tramas exageradas, personajes lascivos, bajo presupuesto y una resistencia a las normas estéticas y narrativas imperantes en el momento. De esta manera, se podría decir que Vieyra es uno de los que sentó las bases de lo que Ruétalo & Tierney (2009) llamaron *latsploitation*, término acuñado para referirse al cine de explotación realizado en Latinoamérica con el fin de diferenciarlo del estadounidense en términos organizacionales e históricos ante contextos socioeconómicos distintos (pp. 2-3). A propósito, ambas autoras señalan que la historia del cine de explotación latinoamericano está marcada, al igual que el continente, por el desarrollo económico desigual, la penetración neoimperialista y la lucha por la reconciliación con la modernidad (p. 3). Entonces estamos hablando de un cine doblemente marginal porque pertenece al "tercer mundo" y, si ya el cine de explotación tenía de por sí ese carácter, ahora estamos hablando de un cine que está en la periferia de la periferia (p. 6).

En este contexto se desarrolla *La venganza del sexo* (1969), película que forma parte de una pentalogía de género fantástico realizada por Vieyra de mediados a finales de los años sesenta. La trama inicia con una serie de desapariciones y, ante la incapacidad de la policía para detener la ola de secuestros, el periodista Horacio Funes (Ricardo Bauleo) encuentra similitudes con un caso que investigó años atrás. Es así que da con el paradero del doctor Zoide

(Aldo Barbero), un científico loco que busca mantenerse eternamente joven a partir de una experimentación que involucra el acto sexual de las parejas que secuestra. Controla a una serie de autómatas, principalmente a un monstruo que cumple sus órdenes. Además, cuenta con la ayuda de una enfermera (Susana Beltrán) que se involucra sexualmente con Horacio y termina ayudándolo. Finalmente, el periodista logra comunicarse con la policía para que encuentren la mansión desconocida y desbaraten los planes de su adversario.

El científico loco y la rebelión contra la vida

Existe una vasta tradición literaria y cinematográfica donde se representa la figura del *mad doctor* o científico loco como un arquetipo de razón y locura en un solo personaje que, a su vez, es recurrente en el género fantástico. Los ejemplos son muchos, quizá el más emblemático sea el de *Frankenstein* (James Whale, 1931), una de las adaptaciones cinematográficas más reconocidas de la novela de Mary Shelley. Se trata de un hombre de ciencia que, en su afán inventivo, transgrede no solo las leyes de la naturaleza, sino también la moral. Dotado de una gran inteligencia, la emplea con fines malévolos que benefician sus propios intereses. Aunque también, si en principio pudo tener un fin humanitario, durante el proceso de la experiencia científica se irá consumiendo en su propia megalomanía y se convierte él mismo en un monstruo psicológico. Así, por creerse o acercarse lo más posible a dios, solo encuentra destrucción, una que generalmente viene de su propia creación.

En *La venganza del sexo*, el doctor Zoide es el personaje central que se adapta a esta categoría del *mad doctor* (las connotaciones sexuales también están presentes en el



Fuente: IMDb

nombre del científico ya que su apellido es una apócope de *espermatozoide*). En su deseo por asegurar la eterna juventud ha logrado preservar su vida durante 200 años a costa de las parejas que ha secuestrado de la mano de su creación: un autómata que obedece sus órdenes, comparado con el personaje de Caligari (Werner Krauss) en *El*



gabinete del Dr. Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) que utiliza como verdugo a un sujeto hipnotizado (Conrad Veidt). A su vez, sigue las instrucciones de un cerebro parlante —aparentemente de una de sus primeras víctimas— conservado en un frasco y que actúa como una suerte de oráculo. Una vez que captura a sus prisioneros, les

extrae la sangre, cual tradición vampírica, pero mediante el empleo de la ciencia, lo que produce un deterioro mental y físico en las jóvenes víctimas que terminan deambulando como zombis si es que no son cremadas. Además, las hace tener relaciones sexuales para absorberles los fluidos libidinales secretados luego de la actividad sexual para que

Foto:
La venganza del sexo

sean parte del brebaje que está fabricando.

Cuando deja de obtener la mezcla de estas sustancias en su cuerpo, se descompone y empieza un proceso inverso que termina acabando con él. Tal como sucede con Dorian Grey, que depende de otros factores para conservar su juventud o del doctor Jekyll que

también necesita de una poción para evitar su transformación y no ceder del todo al Hyde que lleva consigo, una vez que se vuelve incontrolable y amenazante contra su vida. De este modo, como menciona Riambau (2015), su objetivo es la inmortalidad y, para alcanzarla, reivindica la superioridad de su obra científica sobre las limitaciones biológicas de la especie humana (p. 104). Aparece, así, una constante en este ciclo de películas: la dependencia —a pesar de su inteligencia, en el caso del doctor Zoide— del consumo de una sustancia, de una dosis de drogas, de la que el ser humano no puede desprenderse en su vida.

La bella y el autómeta

El doctor Zoide tiene a su disposición una serie de sirvientes enmascarados — antes víctimas— que han sido deshumanizados a causa de sus procedimientos científicos. En especial, cuenta con una monstruosa criatura, un autómeta —como lo llaman en la película— aparentemente sin emociones, provisto de una máscara deforme con una luz parpadeante en la frente que se enciende cuando recibe las órdenes de su creador, y quien se encarga de llevar a cabo las diversas tareas que se le asignan: desde ir a la farmacia a comprar afrodisíacos hasta secuestrar a las jóvenes parejas, no sin antes proyectar su sombra contra la superficie más cercana como aviso de peligro, con las manos tensadas como garras a punto de cazar a su presa al estilo del conde Orlok (Max Schreck) en *Nosferatu (Nosferatu, eine symphonie des grauens, 1922)*.

No obstante, el autómeta se termina enamorando de Raquel (Gloria Prat), la *stripper* que deslumbraba con sus bailes eróticos y que secuestran en el bar nocturno. Del autómeta ya se nos había permitido ver pequeñas muestras de un carácter sensible, en el

que aún quedaban vestigios de humanidad: en uno de los planos más recurrentes del filme, entretiene a los otros sirvientes del doctor Zoide y los secuestrados rasgueando las cuerdas de una suerte de laúd moderno mientras deambulan por el jardín de la mansión. Esos lánguidos acordes del instrumento atraen a Raquel, que va a su encuentro. En otro momento hasta le lleva una flor cuando va a verla. Lenne (1974) menciona que “el fin de la Bestia siempre estriba en conquistar a la Bella (joven/virgen) y del héroe en salvar a ésta tras matar a aquélla” (p. 80). Mientras que para el historiador del cine Román Gubern (1973), el amor entre la

bella y la bestia: “... cristaliza el eterno tema de Edipo, de modo que el héroe, que mata a la Bestia para rescatar a la Bella, sería la imagen del hijo matando al padre feroz y autoritario para desposar a la madre cautiva y deseada”. (p. 8)

Así, como es propio de la mayoría de los relatos de un amor entre dos personas físicamente opuestas, como en *La bella y la bestia (La belle et la bête, 1946)* de Jean Cocteau, por citar un ejemplo entre muchos otros, una termina muriendo por la otra.

En el caso de *La venganza del sexo*, el interés amoroso del monstruo hace que finalmente

Foto:
La venganza del sexo



Fuente: IMDb

se rebelde contra su creador. Por ello intenta escapar secuestrando a Raquel, a quien lleva en brazos, como sucede en *King Kong* (1933) cuando el gorila gigante se lleva consigo a Ann (Fay Wray). En ambos casos terminan por ser acribillados por las fuerzas del orden y caen: Kong desde un rascacielos y el autómatas a un estanque mientras clama, en un intento desesperado por ayuda —o para que le correspondan su amor—, con un gesto de piedad con los brazos extendidos. Incluso su monstruoso rostro cambia ligeramente de semblante en ese momento, dando a entender que, quizá, lo que vemos no sea tanto una



EXTRAÑA INVASIÓN ES UNA PELÍCULA QUE ABORDA LA TEMÁTICA DE LA DOMINACIÓN MENTAL A PARTIR DE DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS, MÁS ESPECÍFICAMENTE A TRAVÉS DE LAS PANTALLAS, QUE VERÍAMOS LUEGO EN PELÍCULAS COMO *VIDEODROME* DE DAVID CRONENBERG O *HALLOWEEN III* DE TOMMY LEE WALLACE.

máscara sino el resultado de tantas intervenciones científicas sobre él.

Entretanto, mira cómo la bella se abraza con el héroe, Horacio Funes, el periodista que finalmente resolvió el caso, mientras la bestia se hunde, llevándose esa última imagen consigo. La escena también recuerda a *El monstruo de la laguna negra* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954) de Jack Arnold, cuando el anfibio humanoide intenta raptar al personaje interpretado por Julie Adams y recibe el castigo humano, como si el precio por querer estar con ella se tuviese que pagar con la vida.

Pentalogía fantástica

Además de *La venganza del sexo*, las otras películas que conforman este grupo comparten una serie de características que las enlazan en este ciclo de terror y ciencia ficción: actores recurrentes como Aldo Barbero, Gloria Prat, Ricardo Bauleo, Susana Beltrán, entre otros; ejes temáticos propios del fantástico y del cine de explotación; la adicción y el consumo de drogas, sobre todo en la juventud, que reaparece en cada una de estas películas; el bajo presupuesto y el tiempo apremiante con el que se

filmaron. Todas estas películas las realizó Vieyra en compañía de Orestes Trucco, quien produjo cada una de ellas, junto con la colaboración frecuente de Víctor Buchino, encargado de la composición musical, y de Aníbal González Paz en la dirección de fotografía.

La primera película, que abre cronológicamente esta serie, es *Extraña invasión* (1965), una producción estadounidense realizada en Argentina con un elenco en su mayoría argentino a excepción de Richard Conte, el protagonista del filme. Con ella, Vieyra marcó también el inicio de una relación con el mercado norteamericano, donde la película se llamó *Stay Tuned for Terror*. De las cinco, es la que menos carga erótica presenta, pero es la que mejor desarrolla el aspecto de la ciencia ficción —de hecho, es considerada la primera película argentina de este género— y presta más atención a la historia, la acción y la atmósfera. Con el fin de abaratar costos, fue rodada en El Palomar, provincia de Buenos Aires. La idea era simular la ciudad ficticia de Clearview al sur de Estados Unidos, de acuerdo a la indicación que aparece al inicio de la película.



Fuente: IMDb

La trama gira alrededor de un extraño fenómeno que se da a partir de una distorsión en la señal televisiva, invadida por cables catódicos que actúan como una amenaza a la sociedad, primero a nivel local con el riesgo de extenderse de manera global. Los primeros en caer bajo su hipnosis son los niños y los ancianos, propensos a pasar mayor tiempo frente al televisor. Entran como en un trance mientras miran las pantallas y los van convirtiendo en seres que no responden ante ningún estímulo, pero que se vuelven violentos cuando se intenta apagar la televisión. La resolución del problema desencadena un síndrome de abstinencia y requiere la intervención militar para frenar dos bandos: por un lado, el de los padres enfurecidos ante la ineficacia de sus autoridades frente a lo que consideran una epidemia; por el otro, el de los niños zombi que se desplazan peligrosamente por la ciudad en busca de un televisor para seguir viendo las señales que irradia, que tienen un efecto

similar al de una poderosa droga que no pueden dejar de consumir. Una película que aborda la temática de la dominación mental a partir de dispositivos tecnológicos, más específicamente a través de las pantallas, que veríamos luego en películas como *Cuerpos invadidos (Videodrome, 1983)* de David Cronenberg y *Halloween III: El día de la bruja (Halloween III: Season of the Witch, Tommy Lee Wallace, 1982)*.

En Punta Ballena, Uruguay, se filmó la siguiente película de la pentalogía, *Placer sangriento (1967)*, conocida en el mercado anglosajón como *The Deadly Organ* o *Feast of Flesh*. A pesar de los recursos limitados, el resultado fue un atractivo híbrido de elementos del policial, *thriller*, erotismo y terror —un aviso de lo que vendría poco después—. El asesinato de una joven mujer, cuyo cuerpo fue tirado cerca de la playa con una jeringa incrustada en el pecho, hace que se inicien investigaciones sobre el caso. Su autopsia revela que sus

Foto:
La venganza del sexo

venas están llenas de heroína y no tardarán en aparecer nuevos casos de homicidio y comportamientos extraños. Es una suerte de cuento con moraleja en el que la lujuria adolescente es castigada con la muerte a manos de un asesino enmascarado que hipnotiza con la música de su órgano y suministra heroína en dosis letales a sus víctimas —principalmente a jóvenes féminas que encandilan por su belleza y que frecuentan clubes nocturnos poblados por personajes de dudosa reputación— para luego intentar abusar sexualmente de ellas. El uso de las drogas es visto como arma homicida contra quienes tienen una conducta moralmente licenciosa.

Se podría considerar también a *Placer sangriento* como una aproximación al *giallo* en Latinoamérica a partir de algunos rasgos en los que incide: la identidad del criminal se descubre al final, luego de una serie de pistas falsas que buscan desorientar al espectador en el juego de

reconocer al asesino entre posibles candidatos; este, a su vez, encuentra asidero en su comportamiento por un trauma del pasado que lo sigue atormentando hasta terminar por desquiciarlo; aunque no usa los clásicos guantes de cuero negro, están presentes unos guantes con pelos y garras que, junto con la máscara, le otorgan una anatomía monstruosa; el objeto punzocortante no será el cuchillo en esta ocasión, pero la jeringa que usa el asesino sigue siendo un instrumento aplicado como un arma blanca con el que da la estocada final a sus víctimas.

El tercer largometraje fue *La bestia desnuda* (1967), estrenada recién en 1971 en

Foto:
Esta película
presenta puntos
en común con el
giallo

Argentina por las estrictas leyes de censura establecidas por la dictadura militar de la época. Aquí, el inspector Héctor Ibáñez (Aldo Barbero) tiene que encontrar al asesino de una de las integrantes del elenco de un teatro de revistas. La investigación lo conduce a sospechar de casi todos los trabajadores del lugar, que a la vez esconden secretos particulares. Mientras tanto, las muertes se van sumando, principalmente de más coristas jóvenes que participan en el espectáculo. La representación escénica que se está llevando a cabo parece corresponder a *El fantasma de la ópera*, principalmente por uno de sus protagonistas: el monstruo. Es precisamente su disfraz

el que roba el asesino para perpetrar sus crímenes. Uno de los comentarios que tiene una de las coristas cuando ve el disfraz ilustra muy bien su esencia ("tiene una expresión de ternura y terror a la vez"); genera temor al mismo tiempo que atrae. Hay unos planos de detalle de sus ojos que recuerdan a los de Cesare en *El gabinete del Dr. Caligari*, tan elocuentes que llegan a intimidar con su cercanía.

Sin decir quién resultó ser el asesino, se revela que actuó bajo los efectos de una droga que se inyectaba con jeringas; quizá esa sea una de las razones por las que sus ojos eran de un rojizo tan marcado. Otra referencia a



EL INICIO DE SANGRE DE VÍRGENES ES
FRENÉTICO Y MUESTRA NUEVAMENTE UNA
JUVENTUD DESBORDADA EN VICIOS. ADEMÁS,
RESULTA CASI COMO UNA PROPAGANDA
TURÍSTICA DE BARILOCHE, CERCA DE LOS
ANDES DONDE SE FILMÓ LA PELÍCULA, UNA
EMULACIÓN LOCAL DE LOS CÁRPATOS DEL
CASTILLO DEL CONDE DRÁCULA

personajes monstruosos es a Quasimodo (Lon Chaney), el protagonista de *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923). Es el mismo nombre con que es apodado Carlos (Norberto Aroldi), el avisador del teatro, precisamente por su protuberante joroba, pero también por el trato que le dan: es llamado “animal” y lo tratan como tal, salvo por Sonia (Gloria Prat), la novia del detective que investiga el caso y el único personaje de la película que lo considera como ser humano.

La película con la que se cierra la pentalogía fantástica es *Sangre de vírgenes* (1967), estrenada en Estados Unidos como *Blood of the Virgins* o *Red Horror*. El inicio es frenético y muestra nuevamente una juventud desbordada en vicios. Además, resulta casi como una propaganda turística de Bariloche, cerca de los Andes donde se filmó la película, una emulación local de los Cárpatos donde se sitúa el castillo del conde Drácula en la novela de Bram Stoker. Su falta de presupuesto se ve evidenciada en tomas como aquella en la que vemos unas gaviotas surcando el cielo con un filtro rojizo que tiene la clara intención de sustituir con ellas a los murciélagos que representan a los vampiros que protagonizan el filme. Con una mayor carga erótica que las anteriores, también presenta una serie de convenciones

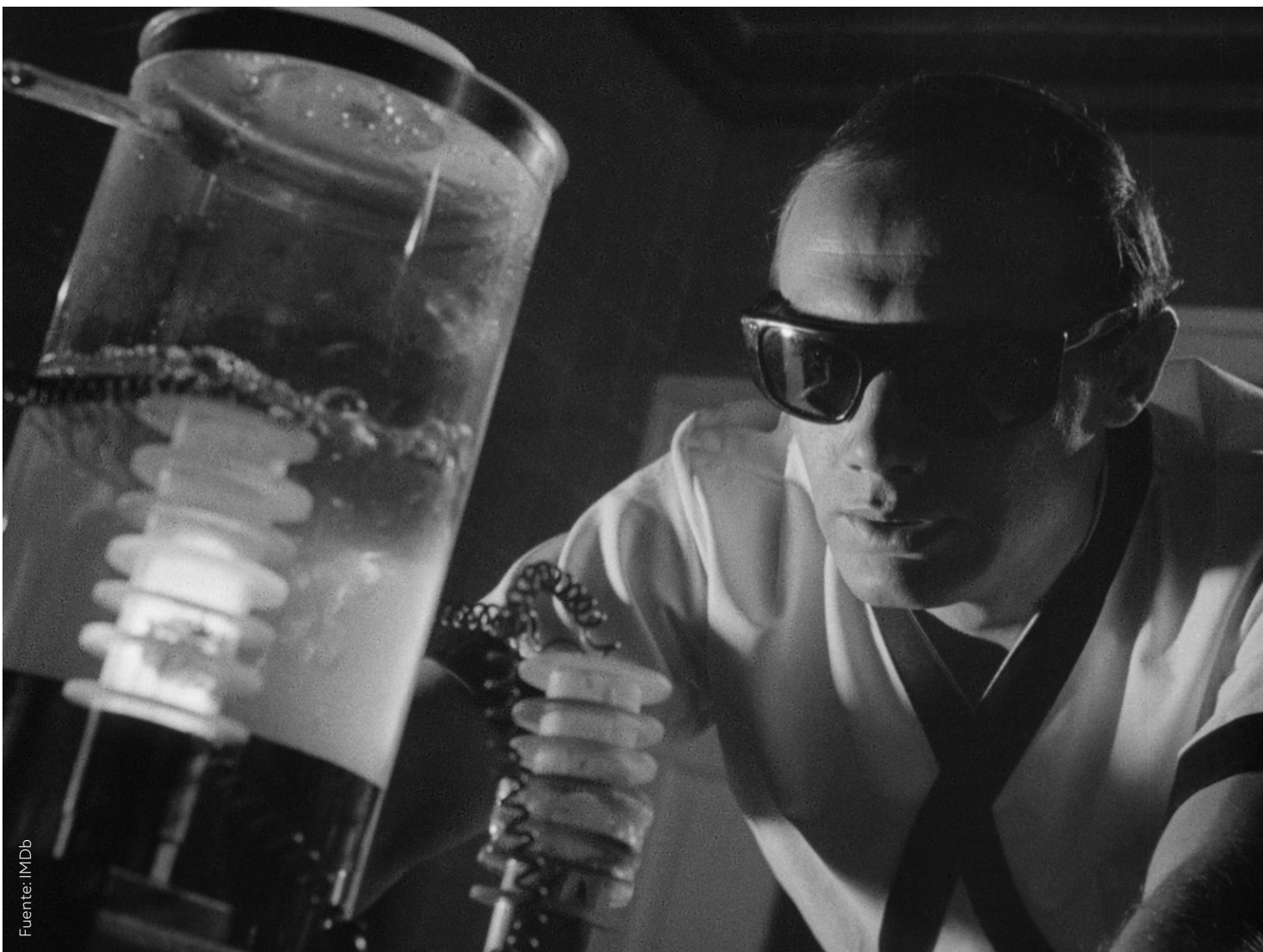
que caracterizan al género de terror: una casa abandonada con un pasado siniestro a la que llega un grupo de parejas jóvenes cuyo vehículo se averió en medio de la noche y no tienen dónde quedarse; pasadizos que conectan a otra dimensión, como un tránsito de la normalidad a la anormalidad; objetos como espejos que reflejan y desmienten al mismo tiempo tanto la mirada de la realidad como la de la irrealidad, o una pintura de Ofelia (Susana Beltrán), la vampira condenada a vivir eternamente como tal y que solo puede encontrar una breve salida a su condición a través de encuentros sexuales con los hombres a los que seduce.

The Curious Dr. Humpp

La venganza del sexo cobra mayor relación con el *sexploitation* a partir de su versión en inglés, *The Curious Dr. Humpp*, más explícita en lo sexual que la original, no solo en las imágenes sino también en los diálogos. Hay una razón comercial en la traducción del título para usar el adjetivo *curious* (curioso), que tiene que ver con la película de culto *I Am Curious - Yellow* (*Jag är nyfiken - en film i gult*, 1967) de Vilgot Sjöman. Temáticamente no tienen nada que ver —más allá de compartir escenas de sexo—, pero debido a la controvertida popularidad de la película sueca, del mismo año del estreno de la de Vieyra en Estados Unidos, aprovecharon

las circunstancias para rentabilizar la oportunidad de su fama al emparentar los títulos por medio de esa palabra. Adicionalmente, la exhibición en Estados Unidos de la película de Sjöman fue permitida, a diferencia de en otros países, por considerarla una película de educación sexual y, con el símil en el título, *The Curious Dr. Humpp* también se buscaba evadir la censura.

Se trata de una versión para el mercado norteamericano con insertos que se entretajan con la película de Vieyra y que estuvieron a cargo de Jerald Intrator, director, distribuidor y productor de películas de *sexploitation* como *Satan in High Heels* (1962), *The Orgy at Lil's Place* (1963), o *The Sexperts: Touched by Temptation* (1965). Una vez que compró los derechos de la película para Norteamérica, Intrator creía que se vendería mejor como una de explotación que como una de terror. Los insertos son de una duración aproximada de diecisiete minutos que se grabaron aparte, en Nueva York, y que fueron editados y situados posteriormente en diferentes partes de la versión original, bien conectados con la trama a través del montaje. Son escenas de lesbianismo, masturbación y orgías que se acoplan a los estándares del *softcore porn*, con protagonistas que parecen ser los mismos: un grupo de hippies que consumen drogas y que aparecen solo en esos momentos. No es casualidad la elección de este grupo ya que, con su imaginería sexual agresiva y su representación degradante de los hippies, la impresión de Intrator realza los elementos de explotación en el corte original de Vieyra. Por esta razón, la representación de estilos de vida contraculturales y la articulación de la otredad en *The Curious Dr. Humpp* son mucho menos ambiguas (Dapena, 2009, p. 96).



Fuente: IMDb

La reputación del director argentino como cineasta de culto se fortalece con la popularidad de la copia de Intrator en mercados especializados. Llegó al formato doméstico en 1993 en VHS con el cuarto volumen de la serie *Frank Henenlotter's Sexy Shockers From The Vaults* producido por Something Weird Video, una compañía distribuidora que saca al mercado películas extrañas y de explotación. Otras películas de Vieyra que también salieron a la luz fueron una reedición de *The Deadly Organ* en DVD y, por su parte, Mondo Macabro, otro sello independiente, hizo lo mismo con *Blood of*

the Virgins. La más reciente publicación se dio en el año 2021 con la edición restaurada en blu-ray de *La venganza del sexo*, gracias a la colaboración entre American Genre Film Archive (AGFA), archivo audiovisual que se encarga de preservar el legado de las películas de género, y Something Weird Video. Entre el contenido extra, el disco cuenta con una pista de audio con los comentarios de Frank Henenlotter, el director de *Basket Case* (1982), amante confeso de las películas de Vieyra. Como se aprecia, estos esfuerzos independientes han resucitado el interés en la carrera de Vieyra y hacen que su cine persista en la memoria. ◻

Foto:
La venganza del sexo

Referencias

- Dapena, G. (2009). Emilio Vieyra: Argentina's Transnational Master of Horror. En V. Ruétalo & D. Tierney (Eds.), *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America* (pp. 87-101). Routledge.
- Gubern, R. (1974). *Homenaje a King Kong*. Tusquets Editores.
- Lenne, G. (1974). *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Editorial Anagrama.
- Riambau, E. (2015). *La venganza del sexo: The curious mutation from horror fantasy into sexploitation film*. En A. Lema-Hincapié & D. A. Castillo (Eds.), *Despite all adversities. Spanish-American queer cinema* (pp. 99-110). State University of New York Press.
- Ruétalo, V. y Tierney, D. (2009). Introduction: Reinventing the frame: Exploitation and Latin America. En V. Ruétalo & D. Tierney (Eds.), *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America* (pp. 1-12). Routledge.