

★ VOICE-OVER

De Nana a



Foto: *Vivir su vida* / Fuente: FilmAffinity



Dusty Cole: la prostitución según GODARD y MILLIGAN

Si para muchos Jean-Luc Godard es uno de los grandes cineastas de la historia, para otros Andy Milligan es uno de los peores. No obstante, un clásico del director francosuizo y una *sexploitation* del realizador norteamericano, apreciada en su momento por la crítica, dialogan de manera fascinante sobre el mundo de la prostitución: *Vivir su vida* y *Fleshpot on 42nd Street*.

★ JOSÉ CARLOS CABREJO

“Il faut se prêter aux autres et se donner à soi-même”

(frase de Michel de Montaigne que aparece en los primeros minutos de *Vivir su vida*).

Hay obras cinematográficas que son vistas como planetas de galaxias distantes. Jean-Luc Godard, para Michael Temple (2019, prefacio, párrafo 1), fue la fuerza creativa estelar del cine moderno mundial de los años sesenta. En cambio, el cineasta *exploitation* Andy Milligan, según cuentan Manuel Valencia y Eduardo Guillot (1996, p. 25), fue referido por parte de la crítica como el peor director de todos los tiempos, hasta por debajo del mismísimo Edward D. Wood Jr., una afirmación hecha en tiempos lejanos de figuras como Tommy Wiseau, creador de *The Room* (2003), considerada un clásico contemporáneo de las películas “malas”.

Mientras que Godard, a partir de los años sesenta, renovó las formas de comprender y hacer cine, con películas que han dejado hondas marcas tanto en el nuevo Hollywood como en autores contemporáneos como Leos Carax o Quentin Tarantino, Milligan se fue convirtiendo en objeto de un culto casi clandestino gracias a películas de serie Z, de presupuestos exiguos que podían ser menores a los diez mil dólares, realizadas entre fines de los años sesenta y setenta, usualmente ligadas a terror *gore*, que llevaban al extremo las truculentas imágenes de sangre y mutilaciones del cine de Herschell Gordon Lewis. La mala fama de Milligan se refleja en comentarios como el de Stephen King sobre *The Ghastly Ones* (1968): “The work of morons with cameras” (como se cita en Thrower, 2021, p. 5).

Entonces, ¿qué podría haber en común entre Godard y Milligan? Hurgando en la extensa filmografía de Andy Milligan, si hubiera que escoger los mejores títulos, a pesar de la fama que lo ha acompañado, uno de ellos es, sin lugar a duda, un filme que se aleja del género del terror y que, más bien, se encuentra en la frontera entre el *sexploitation* y el porno. Su nombre es *Fleshpot on 42nd Street*, cinta de 1973 que cuenta la historia de Dusty Cole, personaje interpretado por Laura Cannon (aunque aparece acreditada como Diane Lewis), quien, como la Nana que encarna Anna Karina, interpreta a una prostituta que es perseguida y señalada por hombres, tal como lo hacen los inquisidores que rodean a Maria Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), el clásico de Carl Theodor Dreyer que ve el personaje de Godard en una de las escenas más conocidas de su filme y de toda su obra.

Si bien *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962) es la película más emblemática de Godard en cuanto a la prostitución, dicho tema, como bien lo señaló

Roud, a propósito de películas que Godard hizo en los sesenta, suele estar presente tanto en un sentido personal como social (2019, capítulo 1, *The Outsider*, párrafo 14). Es un mundo que, tal como lo indica dicho autor, se aprecia de forma explícita en *2 o 3 cosas que yo sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), pero también de forma más sutil en *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963). En esta película, el guionista, interpretado por Michel Piccoli, de alguna manera se “vende” como guionista a un productor norteamericano (Jack Palance) para mejorar su estatus más allá de sus anhelos como escritor. A la vez, usa sutilmente a su pareja, interpretada por Brigitte Bardot, como un enganche sexual para el personaje de Palance, con el propósito de lograr lo que sea que desee. En *Una mujer casada* (*Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964*, 1964), la visión godardiana de la prostitución, como bien lo indica el mismo Roud, alcanza al matrimonio y, de una manera más compleja, al enfocar a su heroína como un objeto:

An object for her husband, an object to take care of their child, to keep the house going, to have sex with. Hence a view of marriage as a kind of legalised prostitution, or as Kant put it, as a contract assuring the signatories the exclusive use of each other's sexual organs. (2019, capítulo 1, *The Outsider*, párrafo 20)

El asunto de la prostitución en el cine de Milligan también aparece en *The Man with Two Heads* (1971), con un Dr. Jekyll encarnado de modo inquietante por Denis DeMarne, quien violenta a prostitutas hasta el punto de reducir las a la condición de animales, pidiéndole a una de ellas que ladre. Aquí aparece la prostitución como un fenómeno que abre paso a la agresión contra las mujeres con un sadismo que irrumpe bajo la mirada de otros cristales rotos en *Torture Dungeon* (1970), con un duque (Gerry Jacuzzo) que obliga a su esposa a hacer un trío con un jorobado (le responde a ella con una de las frases más célebres del cine de Milligan: “I'm not a homosexual, I'm not a heterosexual, I'm not asexual... I'm trisexual... I'll try anything... for pleasure” — como se cita en McDonough, 2001, p. 196). Hay una misoginia en el mundo claramente autoral de Milligan que, también, se visibiliza en personajes femeninos históricos y perversos, como el de la matriarca que interpreta Maggie Rogers en la *sexploitation* llamada *Seeds* (1968) o en el personaje de Julie Shaw, inmerso en una relación de amor tormentoso, pero filmada con la granulada belleza en blanco y negro de la fotografía, y a través de bruscos movimientos de cámara, en

Nightbirds (1970), quizá la mejor cinta que pudo realizar el director norteamericano.

Los caminos del cine

Más allá de las diferencias en las miradas de la prostitución, *Vivir su vida* y *Fleshpot on 42nd Street* están hermanadas en otros detalles aparte de los ya expresados. Ambas películas llevan a sus personajes por recorridos en territorios cinematográficos. No solo se trata de la búsqueda del personaje de Anna Karina por convertirse en actriz, sino también en esos movimientos de cámara godardianos de inspiración documental, de *travellings* laterales que no solo registran calles parisinas con prostitutas, sino también un cine que anuncia la proyección de *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, 1962) de François Truffaut. La sala aparece justo minutos antes de que Nana fallezca, de que su sueño de hacer una carrera como artista desaparezca para siempre. El inicio de *Fleshpot*, en ese estilo, con un trabajo de cámara trémulo y *verité* (Thrower, 2021, p. 58), muestra las trayectorias por calles de *peep shows* y cines que proyectan desde una cinta de explotación como *Blood and Lace* (Philip S. Gilbert, 1971), de violencia gráfica y mujeres de vínculos tortuosos con personajes masculinos, hasta *Amores de vampiros* (*The Vampire Lovers*, 1970),

el clásico de la productora Hammer, dirigido por Roy Ward Baker, de erotismo lésbico.

El espacio cinematográfico que recorre la cámara de Godard remite a un futuro de estrellato inalcanzable para su heroína, mientras que en el caso de Milligan hay una afinidad entre los contenidos lúbricos y violentos de aquellas películas y el presente de Dusty Cole, visto en la necesidad de usar su cuerpo como objeto, a la manera de un medio a través del cual pueda conseguir dinero para subsistir. Si Nana se desplaza hacia el ahora desaparecido cine parisino, Studio Parnasse, para ver el clásico mudo de Dreyer, Dusty Cole tiene la posibilidad de ir a un cine con Cherry (Neil Flanagan), su colega travesti, quien dice “take I that double horror bill at the Lyric... *Torture Dungeon and Bloodthirsty Butchers*” (McDonough, 2001, p. 235).

Ambas películas referidas por Cherry son dirigidas por Milligan y son emblemáticas de su visión del cuerpo como objeto, como entidad deshumanizada, disponible ante algún cruel personaje para ser decapitado, encadenado, perforado, mutilado, cogido, husmeado en lo íntimo. En ese aspecto, el personaje de Laura Cannon evoca a la heroína de Dreyer. La película que ve Nana, en conmovidos primeros

Foto:
Vivir su vida



Fuente: IMDb



Foto:
*Fleshpot on
42nd Street*

planos, muestra a los hombres inquisidores, en jerárquicos contrapicados, afirmando que preparan la muerte de Juana de Arco en la hoguera. Son esos mismos contrapicados que definen la relación de Dusty Cole con algunos clientes, como aquel que, parafraseando a Cherry, le gustan las “cosas raras” y es mostrado con la cámara visualizándolo hacia arriba, mientras azota a la protagonista, a pesar de que ella le pidió tener relaciones como dos “animales civilizados”.

Ante los hombres

Las relaciones de Dusty Cole con los hombres tiende a ser como la de Nana con los criminales inspirados en los de esa serie B a la que el realizador francés dedica *Vivir su vida*. El personaje de Anna Karina termina perseguido y sujeto vitalmente a tipos del bajo mundo. El cliente de Milligan o el proxeneta de Godard someten o hasta condenan a las heroínas. Y si en algo más se aproximan las protagonistas de ambos filmes al martirio plasmado por Dreyer en *La pasión de Juana de Arco* es en el uso del primer plano.

Los famosos primeros planos de Nana viendo la película del cineasta danés nos intiman con los sentimientos que marcarán al personaje de

Godard, quien se identifica con un personaje que vive bajo sometimiento. Aunque, esa distancia entre la cámara y el rostro que impuso el director de la *nouvelle vague* con Anna Karina, fiel a su relación cinematográfica con la actriz, divaga hacia la mirada de la musa, quien inspira, como la modelo al pintor o al fotógrafo, a crear imágenes para exaltar su belleza. Ello se aprecia en el famoso encuadre de la intérprete fumando un cigarrillo, con los ojos casi cerrados, mientras es abrazada por un cliente. Encontramos otros primeros planos similares en la obra de Godard, como aquel en que su rostro se ve a través de distintos filtros de color en *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1961) o en el que la actriz sacude su cabello en *El soldadito* (*Le Petit Soldat*, 1963).

Pero en el mundo cinematográfico de Andy Milligan no hay musas y, más bien, aparece o una homosexualidad reprimida, proyectada en fragmentos de cuerpos masculinos atados y nebulosos en una secuencia de aire onírico en *The Man with Two Heads*, o una abierta, en las conversaciones entre los hombres de una sauna de su corto *Vapors* (1963). Las mujeres en el cine de Milligan son vulneradas o son maléficas. Sin embargo, Dusty Cole es una excepción. El cineasta norteamericano muestra cierta

compenetración con el personaje de Laura Cannon y lo hace, también como Dreyer, en una exploración emotiva de las posibilidades del primer plano. Es un recurso que concentra la versatilidad de la actriz: el gesto pícaro cuando aprovecha para robar algún objeto de valor, el llanto de hondo dolor ante la pérdida o la mirada baja ante el abrazo de Bob (Harry Reems), mientras en frágil entonación le pide que no la mire en lo más profundo.

A través de Dusty Cole, y como suele pasar en otros pasajes del cine de Milligan, aparece esa mirada despectiva de la figura materna, como en la escena del viaje del taxi. En ella, vemos a la protagonista a contraluz, engullida visualmente por su silueta, diciéndole a Bob que no quiere recordar a su madre, que la odiaba. Así, aparece la fantasía de encontrar en el personaje de Reems una figura protectora. Después de que van enamorándose, ella llega a referirse a él como *daddy*.

No obstante, tanto Dusty Cole como Nana son personajes condenados a sentirse objetos. En la casa de Bob, el personaje de Cannon encuentra una estatua y afirma que tiene un lindo rostro. Él afirma que la cara de ella es más bonita. El personaje de Cannon responde casi sonriendo que apuesta a que le dice eso a todas las estatuas. Lo que Milligan expresa en los labios de su heroína, Godard lo plasma en aquella secuencia en que Nana, caminando por los pasillos de un edificio, ve tras puertas a medio abrir cuerpos femeninos espléndidos y desnudos, casi congelados como obras plásticas, puestos ante su mirada o la de algún cliente, de frente o de espaldas, al interior de alguna habitación. Como apunta Bergala con relación a *Vivir su vida*, “la desnudez de las prostitutas se reducía a algunos cuadros vivientes de chicas inmóviles, esculpidas por la luz, marmóreas, ya desnudas siempre” (2003, p. 156).

La idea del cuerpo que se prostituye y que deviene en mero objeto es elocuente en la secuencia en que Raoul (Saddy Rebot), el proxeneta, explica a Nana la dinámica de la prostitución leyendo en *off* pasajes del libro *Où en est la prostitution* (1959) de Marcel Sacotte, aunque integrados como parte espontánea del diálogo que tienen ambos. Mientras escuchamos la voz de aquel hombre, vemos encuadres de objetos o de cuerpos humanos reducidos visualmente a lo mínimo, en *close-up* o plano de detalle: puertas de ascensor, manos que dan y reciben dinero, una radio, un gancho de ropa, un saco que se lo pone un hombre, Nana pintándose los labios. En *Vivir su vida*, en efecto, la cámara se aproxima al rostro de la heroína, pero en ese acercamiento al proceso de cosificación que implica el meretricio se encuadra en otras escenas a Anna Karina o incluso a otros personajes por detrás, en

travellings que los rodean y “niegan” sus rostros. Es un acto metonímico que los convierte en seres colectivos que representan el gradual fenómeno deshumanizador de la prostitución.

Pero Godard trasciende el “cuerpo estatua” de la prostitución, porque es un medio para reflexionar sobre la manera en que “pinta” a Anna Karina, la forma en que la convierte en modelo de su propio lienzo cinematográfico. Ello se aprecia en la secuencia en que el hombre rubio que Nana conoció en un bistró le lee, en una habitación, fragmentos del cuento *El retrato oval* de Edgar Allan Poe, traducido por Charles Baudelaire. Lo singular es que, cuando lo escuchamos, su voz es la del propio Godard. En el relato literario, el personaje pintor, como el cineasta francosuizo, busca capturar la vida misma en su obra, a partir de la imagen de su amada, quien fallece después de horas de posar para él. Esos primeros planos de Anna Karina sonriendo mientras escuchamos la voz del realizador sintetizan el espíritu del cuento de Poe; en particular, cuando esa voz le dice a Nana que esa historia literaria es “su” historia, la de ambos. El maestro de la *nouvelle vague* rompe los límites de la ficción para ingresar en esa frontera en que el personaje es Nana y, a la vez, Anna Karina.

Aquí Godard compara la objetualización del cuerpo en la prostitución con la que sufre en el arte, sea en los trazos de una pintura o en la filmación de un largometraje. Posteriormente, el cineasta haría una comparación similar entre las imágenes de mujeres en revistas o publicidades y la representación visual que hace de su protagonista en *Una mujer casada*. En esta cinta, esas distintas formas comerciales de encarnar el cuerpo femenino se convierten en paralelo de cómo la película explora posibilidades de exaltar compositivamente la belleza de la actriz Macha Méril, por medio del plano de detalle o del *close up*. El filme, como ya lo señaló Roud, indirectamente se asocia con la idea de la prostitución.

Volviendo a *Vivir su vida*, la muerte de Nana, a diferencia de la modelo del cuento de Poe, es más bien la puerta que se abre para que Anna Karina siga viva, como ser de inspiración para las siguientes películas del director en las que aparecería. Andy Milligan, al menos, le da a Dusty Cole profundos momentos de felicidad antes de la tragedia con la que termina *Fleshpot on 42nd Street*. Y lo hace alterando la manera en que se perfilaba el porno como género, en el que la historia contada era pretexto para incluir extensas escenas de sexo explícito.

A pesar de que el *boom* que desataría *Garganta profunda* (*Deep Throat*, 1972), de Gerard Damiano, solo meses antes del estreno de la cinta de Milligan, marcaría esas convenciones en el llamado cine para adultos, *Fleshpot on*

42nd Street solo reservó planos de detalle de sexo explícito en una sola escena: aquella en que Dusty tiene relaciones con Bob, curiosamente interpretado por uno de los actores principales de aquel filme de Damiano. Es el único pasaje sexual tierno, de afecto, que la protagonista vive con un hombre.

El personaje de Reems es absolutamente comprensivo con el de Cannon, lo que queda plasmado en el diálogo que recuerda McDonough en su fascinante biografía sobre Milligan: "I hustle for a living", she says. 'Everybody does', says an unsurprised Bob" (2001, p. 234). La respuesta de Bob podría haberla dado sin ningún problema algún personaje de Godard en medio de esos diversos y ambiguos acercamientos del francés a las posibilidades de la prostitución, a la luz de las apreciaciones citadas de Roud a la obra del director de *Vivir su vida*.

Hacia el final de la cinta de Milligan, los encuadres de escenarios interiores muestran a Dusty y Bob jugando en una bañera, saliendo desnudos y riendo hacia la sala de estar. Una vez vestidos, escapan hacia la calle, a la luz del día, corriendo con brazos alzados y espíritu risueño, tal como lo hacen Odile, Franz y Arthur en su carrera por el Museo del Louvre en *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964), uno de los clásicos mayores de Godard. El montaje, abrupto como el que sintetiza el asesinato de un policía a manos del personaje de Jean-Paul Belmondo en una de las primeras secuencias de *Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1960), nos hace ver el choque vehicular

que sufre Bobby, a continuación, su cuerpo tendido y sin vida en la pista. Así aparece uno de los momentos más poderosos de *Fleshpot*: Dusty en plano busto, apoyada en el muro de la escalera por donde descendió con Bob, llorando desconsolada después de haber dicho a uno de los testigos del accidente que jamás conoció a aquel hombre muerto.

La muerte (no) es el final

Ambas películas terminan de una forma u otra con la muerte de sus heroínas. Godard opta por mostrar el cuerpo baleado de Nana en un encuadre que, como otros del filme, casi desaparece la iconicidad humana: la cámara panea hacia abajo para empequeñecer la imagen de Nana y dejarnos con la fría sensación de vacío de una pista despejada en el que yace el cuerpo agónico de ella. Milligan, a diferencia, no prefiere la sobriedad compositiva, sino el recargamiento y de una forma circular: vemos los mismos espacios, transitados por numerosas personas, en *travellings* laterales que aparecen en los créditos iniciales. Un plano medio contempla a Dusty con el rostro desencajado, boquiabierta, casi en signo de letargo, con la espalda encorvada, y es llevada con un hombre que le dice que debe apurarse, porque tiene otro cliente. Por cierto, es una escena que fue inspiración para una pintura creada por el músico Bob Dylan hace pocos años¹.

¹ La pintura se puede ver en el siguiente enlace: <https://www.needsomefun.net/bob-dylan-art-works-2021-retrospectrum/>

Foto:
Vivir su vida



Fuente: FilmAffinity



Si la muerte de Nana se representa en forma seca, casi como el registro documental de un acto cotidiano, “de la vida misma”, la de Dusty está más cerca al terror al que fue tan afecto Andy Milligan. Ella deambula como muerta en vida, como una zombi esclavizada y sujeta laboralmente a los mandatos de otros; más cerca, en ese sentido, a *La maldición de los zombies* (*The Plague of the Zombies*, 1966), de John Gilling, que a *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968), de George A. Romero. Son dos visiones opuestas de la misma tragedia.

La muerte tomó a Anna Karina y Jean-Luc Godard en la vejez. Ella partió el 14 de diciembre del 2019 por un cáncer de pulmón, a los 79 años. Él nos dejó el 13 de septiembre del 2022, a los 91 años, por medio de un suicidio asistido en Suiza. Charles McHarry, columnista del *New York Daily News*, dijo en julio de 1972 que Laura Cannon sería aclamada como la nueva y más candente estrella del *underground* por su *performance* en *Fleshpot* (como se cita en Thrower, 2021, p. 59), película que además fue bien recibida por medios como *Variety*. “The Fleshpot bubbles!”, dijo al respecto la famosa revista (como se cita en McDonough, 2001, p. 235). Sin embargo, la

película no rindió bien en la taquilla y la carrera de la actriz no trascendió las fronteras del cine para adultos. Murió casi en el anonimato, por desconocidos problemas de salud, el 17 de junio del 2010, a los 63 años, poco después de tener la posibilidad de ser entrevistada en extenso por su trayectoria cinematográfica para *The Rialto Report* (2017). Andy Milligan falleció en la pobreza y por complicaciones vinculadas al sida el 3 de junio de 1991, a los 62 años. Sus restos fueron enterrados en una tumba sin marca. En los últimos años, alguien decidió colocar sobre ella una lápida. □

Referencias

- Bergala, A. (2003). *Nadie como Godard*. Paidós.
- McDonough, J. (2001). *The ghastly one: the sex-gore netherworld of filmmaker Andy Milligan*. A Capella Books.
- Roud, R. (2019). *Jean-Luc Godard*. Palgrave Macmillan.
- Temple, M. (2019). “Foreword to the 3rd Edition”. En R. Roud, *Jean-Luc Godard*. Palgrave Macmillan.
- The Rialto Report. (2017, 8 de enero). *Fleshpot on 42nd St: who was Laura Cannon?* <https://www.therialtoreport.com/2017/01/08/fleshpot-on-42nd-st/>
- Valencia, M., & Guillot, E. (1996). *Sangre, sudor y vísceras. Historia del cine Gore*. La Máscara.
- Thrower, S. (2021). *Andy Milligan's Venom*. En *The Dungeon of Andy Milligan* [Película; colección en Blu-ray]. Severin Films.

Foto:
La escena de *Fleshpot on 42nd Street* que inspiró una pintura de Bob Dylan