CINE

VENTANA indiscreta



CINE DE EXPLOTACIÓN

índice

Presentación **3**

Exploitation movies:
los placeres (no culposos) del desenfreno **4**
Isaac León Frías

Addio zio Tom:
el cine *mondo* y la etnografía como método de explotación **12**
Carlos Esquives

Destape, licántropos y censura:
el cine de explotación español **20**
Lorena Escala Vignolo

Tu vicio es una habitación cerrada:
los *giallos* de Edwige Fenech **26**
José Carlos Cabrejo

Melodías asesinas de Japón:
el *pinky violence* (1970-1974) **36**
Nicolás Carrasco

Sangre y uniformes escolares:
cuatro entradas a la *j-sploitation* **40**
Hitoshi Isa Kohatsu

Una breve historia
del ***rape and revenge*** **44**
Nicole Escudero

Las noches de la iguana:
las coproducciones Corman-Llosa **48**
Ricardo Bedoya

La venganza del sexo:
el extraño caso de Emilio Vieyra **55**
Agustín Baella Arsentales

Witchploitation:
el cine como expresión contrafeminista **64**
José Alberto Alavez Castellanos

Melancolía reflejada:
sobre ***El espejo*** **y** ***Nostalgia*** **de Tarkovski** **71**
Christopher Rojas



Foto de portada: *Suspiria*
Fuente: Entertainment Weekly

VENTANA INDISCRETA N.º 28
Revista de la Facultad de Comunicación

© Universidad de Lima / Fondo Editorial

Av. Javier Prado Este 4600, Lima 33, Perú
Teléfono 437-6767, anexo 30131
Segundo semestre del 2022

CONSEJO EDITORIAL
Ricardo Bedoya, Desiderio Blanco †, José Carlos Cabrejo, Giancarlo Carbone, Isaac León Frías y Javier Protzel

DIRECCIÓN Y EDICIÓN
José Carlos Cabrejo

COLABORACIÓN EDITORIAL
Rodrigo Hitoshi Isa Kohatsu

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Agustín Baella Arsentales, Nicolás Carrasco, José Alberto Alavez Castellanos, Lorena Escala Vignolo, Nicole Escudero, Carlos Esquives y Christopher Rojas

DISEÑO
César Carrión y Rocío Villacorta

CORRESPONDENCIA
ventanaimpresa@ulima.edu.pe

El contenido de los trabajos firmados es responsabilidad de sus autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta revista, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial. Esta revista se publica con fines absolutamente educativos.

DIRECCIÓN EN INTERNET
ventanaindiscreta.ulima.edu.pe

SÍGUENOS EN TWITTER
@revventanaind

BÚSCANOS EN FACEBOOK:
www.facebook.com/revistaventanaindiscreta/

ENCUÉNTRANOS EN INSTAGRAM
ventana_indiscreta

SÍGUENOS EN LETTERBOX
https://letterboxd.com/ventanaind/

ISSN 2523-6245

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2020-08607

Presentación

El cine de explotación exalta la sexualidad, la violencia, el crimen, la drogadicción. Y lo hace de una manera gráfica, desinhibida. Esa búsqueda de libertad para explorar las dimensiones más oscuras de lo humano, con carteles que pretendían estimular el morbo del espectador, ha sido el insumo radical para cineastas como Quentin Tarantino o John Waters, el inicio de realizadores mayores, como David Cronenberg o George A. Romero, o la inspiración para directoras tan personales como Anna Biller o Julia Ducournau.

Por ello, es importante recordar los aportes de Herschell Gordon Lewis o Ruggero Deodato en las visiones del *gore* o del falso documental, las marcas de maestros del *spaghetti western* como Leone o Corbucci en Hollywood, la influyente estilización cromática de Mario Bava o Dario Argento, o los mundos insólitos que crearon José Mojica Marins, Emilio Vieyra o Armando Bó en Latinoamérica.

Si bien este tipo de cine se ha tratado en números anteriores, posee una relevancia que lo hace merecedor de un número completo, que recorre la explotación desarrollada en el Perú, Argentina, España y Japón, al igual que variantes como la *witchploitation*, el *rape and revenge*, el *mondo*, el *pinky violence* o el *giallo*. Esta edición de *Ventana Indiscreta* se aproxima no solo a los personajes o los filmes más populares del mundo *exploitation*, sino también a cintas menos conocidas.

El cine de explotación ha adquirido en tiempos recientes, además, un culto singular, gracias a la labor de distribuidoras como Arrow o Severin, que restauran o lanzan este tipo de películas en formatos físicos (DVD, Blu-ray, Ultra HD) para un público fiel y entusiasta. Las labores de un cineasta como Nicolas Winding Refn también han sido importantes en ese sentido, tal como se puede apreciar en su página https://www.bynwr.com/, en la que podemos hallar innumerables títulos al respecto y de forma gratuita.

Foto: *Suspiria* / Fuente: MUBI

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 wéstern 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 wéstern y de la combinación del *thriller* criminal y el del terror, respectivamente. El wéstern 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 Dashiel 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



Fuente: FILMGRAB

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" amatorios, 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 desmantelamiento 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 púbica. 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



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

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 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*,



Fuente: FilmAffinity

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 desgarbada 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 "blanqueado", 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, funk 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

Foto: *Shaft*

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 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.

ADDIO ZIO TOM:

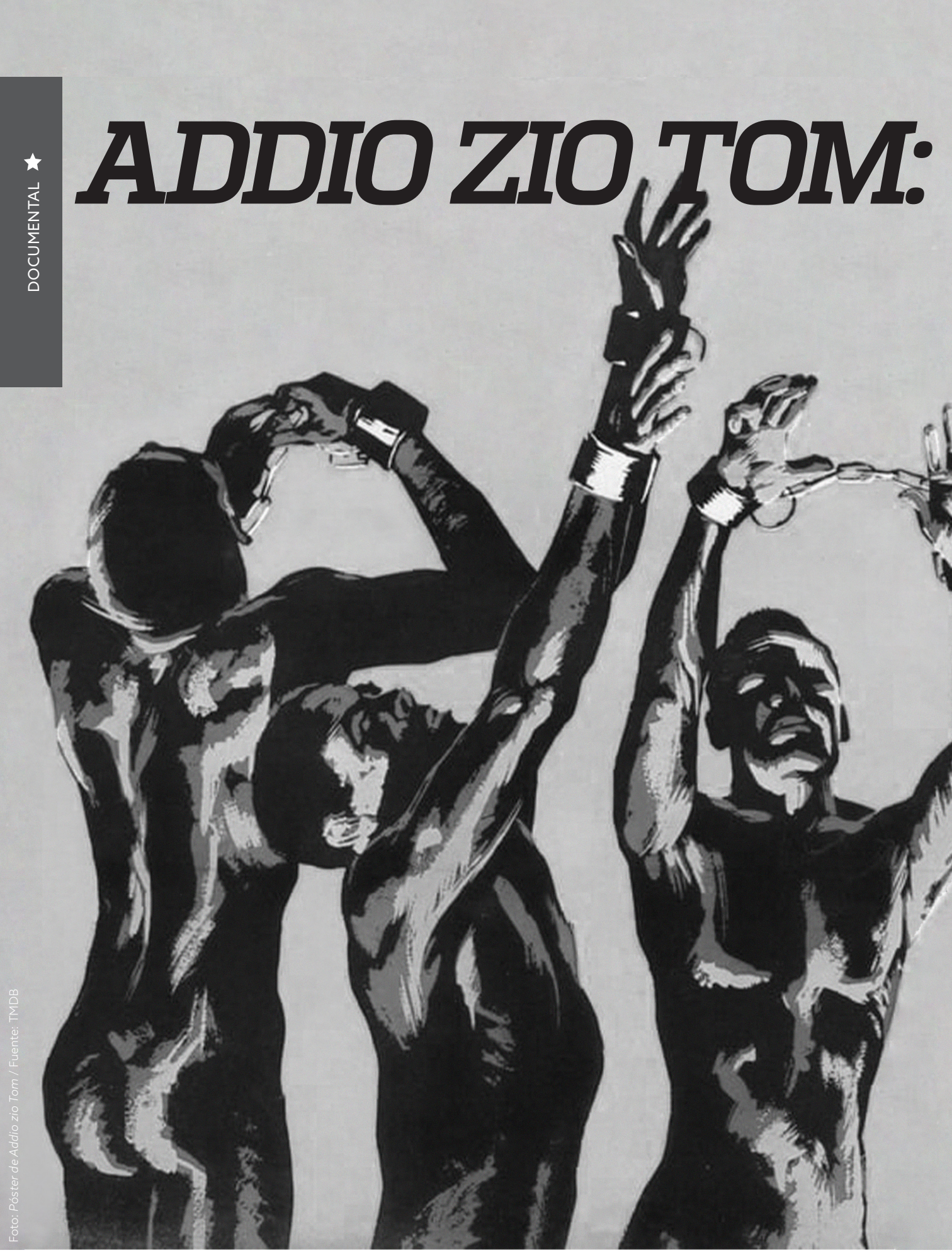
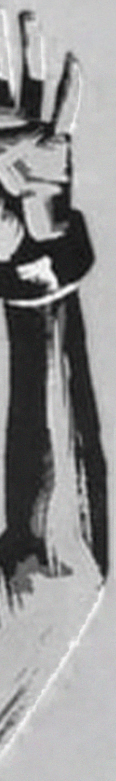


Foto: *Póster de Addio zio Tom* / Fuente: TMDB

el cine *mondo* y la etnografía como método de explotación



Las películas *mondo* están caracterizadas por documentar asuntos con carácter de tabú, así como situaciones que se podrían considerar sensacionalistas y controversiales. Son, además, conocidas por su polémica exploración de culturas ajenas a los realizadores. Entre algunos ejemplos de este impactante cine, tales como las obras de Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi, podemos apreciar ciertos elementos de la etnografía, una importante herramienta para la indagación sobre las prácticas culturales.

★Carlos Esquives

Mi primera aproximación al cine *mondo* fue con *Rostros de la muerte* (*Faces of Death*, John Alan Schwartz, 1978). Entonces no tenía idea de qué era el *mondo* o hasta seguro ignoraba la existencia de ese término. Eso recién lo descubriría tal vez cinco años después, luego de ver *Holocausto caníbal* (*Cannibal Holocaust*. Ruggero Deodato, 1980) y ponerme a buscar con mucha excitación películas similares. Esa cinta netamente ficticia se había inspirado en la modalidad empleada por un subgénero que se alimentaba de tópicos socialmente censurables y, además, asumía una apariencia de cine documental. Ahí es cuando me enteré de que ya le había dado una probada al *mondo*. Recuerdo *Rostros de la muerte* con mucha devoción. En mi interpretación de entonces, era la primera película *gore* que había visto y que explotaba la violencia contra el cuerpo mediante un tratamiento multidisciplinario. No era solo una película sobre mil formas de morir, varias de ellas grotescas. Era todo un circuito de reflexiones en torno a la muerte, desde un punto de vista ecológico, existencial, moral y hasta paranormal. Yo simplemente quería pasar el rato viendo algo *bizarro* en casa, sin embargo, terminé siendo más sabio al final de la película. "Vine buscando cobre y encontré oro". Asumí *Rostros de la muerte* como un *gore* con clase, académico. En efecto, era un cine de explotación, aunque respaldada por información con criterio, verídica en algunos casos. Ciertas secuencias aludían a tradiciones mortuorias indígenas contempladas desde una mirada exotista, sensacionalista y que se valía del filtro documental como modo de expresión, lo que colocaba de inmediato a la película en la línea del *mondo*. Después de verla, posiblemente, fui más temeroso ante la muerte —y el dolor—, aunque lo valió. Qué mejor que la muerte para poner al descubierto la esencia del miedo o develar el propósito de la vida. Todos vamos a morir, y mi nivel de temor ante ese destino dependía de mis creencias, mi coyuntura, mi contexto, mi sociedad. Había recibido una cátedra antropológica a propósito de la muerte. Lo cierto era que no había visto todo. Me esperaba más de esa asignatura llamada cine *mondo*.

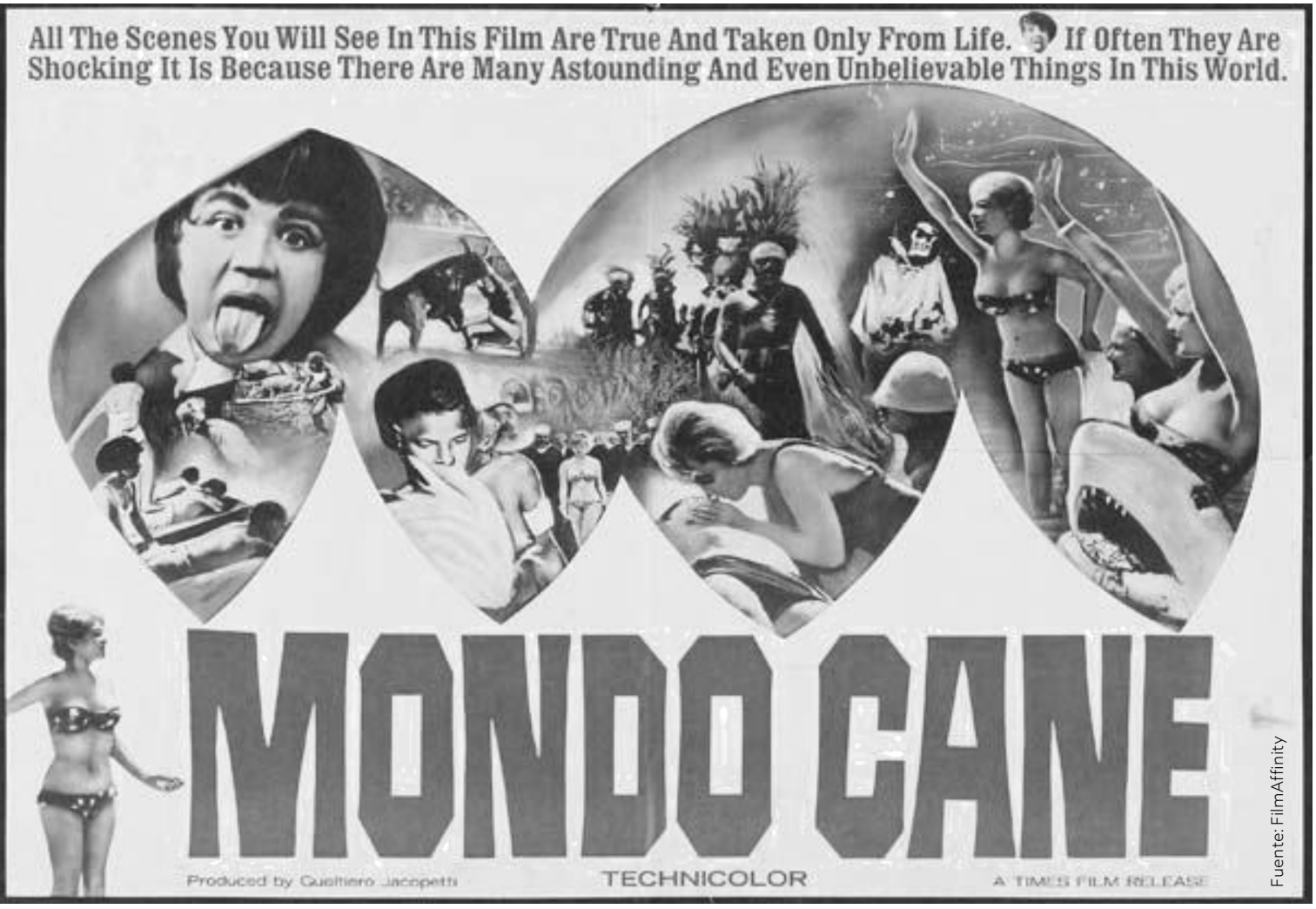


Fuente: BLOGACINE

Foto:
Mondo cane

Antropología fílmica

"Todas las escenas que verás en esta película son verdaderas y están tomadas únicamente de la vida. Si la mayoría de estas son chocantes, es porque hay mucho de chocante en este mundo. Además, el deber del cronista no es endulzar la verdad, sino relatarla con objetividad". Ese es el texto de apertura de *Mondo cane* (1962), ópera prima del dúo italiano Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi, conocidos hoy en día como los padres del *mondo*. Esa fue la primera expresión de una aventura colectiva que mantuvieron con un mismo equipo de filmación por cerca de dos décadas, siempre movidos por la delirante búsqueda de las rutinas culturales más exóticas, perturbadoras y a veces involuntariamente cómicas —condimentación de los autores— halladas alrededor del mundo. En efecto, Jacopetti y Prosperi hicieron de cronistas, documentalistas, pero sobre todo eran promotores de un cine *bizarro* que "se ponía a salvo" en esos roles propios del periodismo, oficio al que pertenecía Jacopetti antes de meterse de lleno al mundo del cine. Por su parte, Prosperi era biólogo. Su labor como investigador lo llevó a realizar documentales sobre temas naturalistas. Ya después, se le encomendó buscar material para un documental del reconocido director Alessandro Blasetti, *Europa di notte* (1959). La misión era registrar secuencias reales de escenarios nocturnos de distintas partes del mundo. Así inició su fascinación por el extraño, variopinto y complejo comportamiento de la humanidad. De paso se enteró de que esa industria era más lucrativa que los estudios científicos. Conoció a Jacopetti a través de una amistad, intercambiaron filias y experiencias. Salió la idea de realizar documentales juntos. "Qué tal si mejor hacemos antidocumentales", dijo



Fuente: FilmAffinity

Foto: Póster estadounidense del clásico del *mondo*

Jacopetti. "Los documentales halagan, venden... nosotros les mostraremos el mundo real". Entonces pusieron en marcha su travesía fílmica[1].

Lo vital fue hallar y registrar los comportamientos más extravagantes de la humanidad, en su mayoría procedentes de tierras extrañas a la mirada occidental. Como toda expedición en territorio ajeno, Jacopetti y Prosperi corrieron muchos riesgos en el camino. Eran dos italianos yendo a países con costumbres y lenguas que no comprendían. A veces les convenía hacerse pasar por estadounidenses, otras por ingleses, luego volvían a ser italianos y en situaciones más críticas solo les quedaba sonreír apretando los dientes. Durante la filmación de *Africa addio* (1966), los directores coincidieron con un intento por derrocar al entonces presidente de Tanzania, país que recién se había independizado del Reino Unido. ¿Qué creen que se hacía con los residuos de un colonialismo que los dominó por más de cien años? Tras ser confundidos por ingleses, los miembros del equipo de filmación fueron detenidos, enmarrocados y trasladados al paredón de fusilamiento. Ya para cuando el pelotón se alistaba, un extraño llegó afirmando que eran italianos. En esa ocasión, les convino ser más italianos que el tiramisú. Las desventuras no terminaron ni cuando concluía el rodaje. A su retorno a Italia, Prosperi fue arrestado y luego procesado. Según la justicia italiana, guiada por una noticia periodística, se había montado el ajusticiamiento de un hombre con el fin de crear "material" para la película. Jacopetti y el resto del equipo tuvieron que viajar a Italia con pruebas de que todas las ejecuciones fueron fruto del caos que estaba aconteciendo en el continente africano. Parafraseando la tarjeta de

1 Esta y otras anécdotas mencionadas más adelante pueden encontrarse en el documental *The Godfathers of Mondo* (2003), película que hace entrevistas a Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi, así como a los cercanos a su filmografía, como Riz Ortolani, compositor musical que fue autor de casi todas sus bandas sonoras. El documental hace un repaso por la filmografía de los directores, quienes de paso nos dan idea de sus pensamientos tras cada una de las producciones que realizaron a dúo.


Fuente: FilmAffinity

Foto: *Holocausto caníbal*

presentación que figura al inicio de *Mondo cane*, Jacopetti, a modo de defensa, habría dicho algo así como: "Nosotros no fabricamos escenas chocantes, es la realidad la que los fabrica". Claro que esa era la teoría, pero en la práctica no era tan así. Como todo cineasta que se ha introducido al documental, los directores eran conscientes de que a veces había que echarle una mano a la realidad.

Momento preciso para definir al cine *mondo*. Es un cine que se sirve de la acumulación de secuencias gráficas, sean de índole violenta o sexual. Frecuentemente, se lo reduce al *gore* o a un cine erótico; sin embargo, es debido a la praxis discursiva que esos géneros se convierten en recursos que complementan el argumento central. El *mondo* construye un informe antropológico sobre diversos temas y hechos que despiertan una sensibilidad grotesca. Habitualmente adopta la apariencia del cine documental a fin de emitir y ayudar a digerir secuencias singularmente perturbadoras. Es decir, la esencia obscena de las imágenes *mondo* se oculta, se cancela o se "justifica" tras la apariencia de un estudio de lo real. Es de esa forma que el registro *mondo* se presenta como el de un observador ante la realidad del mundo. En tanto, su modalidad de montaje remarca cómo la realidad global descubre un sesgo violento, irónico, contradictorio, extravagante o ridículo, consecuencia de la revisión y el estudio comparado entre distintas culturas. Esta confrontación entre sociedades disímiles es un *tour de force* que genera tanto vergüenza ajena ante las costumbres de los otros como pudor ante la propia cultura. El *mondo* no privilegia sociedad o cultura alguna y, con ello, nos deja una lección morbosamente atractiva y, en el mejor de los casos, instructiva.

Entonces, hasta ese punto el *mondo* podría ser interpretado como un cine interesado en representar el lado risible de lo real. Lo risible, sí. Lo real, no necesariamente. Son casi frecuentes las películas *mondo* que funcionan como falsos documentales. Algunas combinan fuentes verídicas con las maquilladas y otras inventadas. Ahí está el caso de *Rostros de la muerte*, en donde vemos disecciones reales y ejecuciones tramposamente montadas. En el caso de *Mondo cane*, su secuela *Mondo cane n. 2* (1963), *La donna nel mondo* (1963) y *Africa addio*, vemos en su mayoría documentación real capturada por Jacopetti y Prosperi. Completan la filmografía del dúo dos películas de carácter puramente ficcional: *Addio zio Tom* (1971) y *Mondo candido* (1975). La primera es la que aquí nos interesa.

Mondo racista

Fruto de toda una marea de críticas contra *Africa addio* fue que Jacopetti y Prosperi decidieron realizar *Addio zio Tom.* Esa película sería su descargo luego de ser señalados como racistas. *Africa addio* o su idea de realizar una película en donde cuestionaban duramente al colonialismo europeo por haber cedido progresivamente la independencia a distintos países del continente africano y haberlos abandonado en un estado de total miseria e ignorancia política, simplemente no había sido comprendida por gran parte del público. Mientras que los directores veían las consecuencias de una

normativa política y económica egoísta, varios vieron en su lugar a dos personas que gozaban, desde detrás de la cámara, del castigo diario que sufrían millones de ciudadanos africanos. *Addio zio Tom* canalizaría la postura real de Jacopetti y Prosperi respecto al racismo. Los autores aprovecharían el reciente asesinato de Martin Luther King Jr., entendido este como el momento más crítico de la lucha de los afroamericanos por los derechos civiles en Estados Unidos y que amplió la brecha entre los militantes pacifistas y los proviolencia. Los italianos observarían el presente de entonces, pero además "viajarían al pasado" con el fin de averiguar de dónde procedían tanta demanda e impotencia. Nunca antes una película de estos directores había sido tan consciente del valor de las fuentes históricas para medir los síntomas de un panorama del presente.

Addio zio Tom se reparte en dos temporalidades. En la primera, un tiraje de secuencias reales ofrece un esquema de las incidencias y una que otra curiosidad durante la temporada de protestas en favor de la comunidad afroamericana a finales de los sesenta en Estados Unidos. En la segunda, la ficción nos traslada a las plantaciones algodoneras del sur durante el siglo XIX, años antes de la Guerra de Secesión, en donde un documentalista obtendrá la invitación y licencia de una comunidad de terratenientes sureños para poder conocer de cerca el pensamiento y desarrollo de la sociedad esclavista. Jacopetti y Prosperi crean una narración en paralelo con estas dos coyunturas y escenarios. Es decir, ponen a dialogar al panorama racista del presente y su pasado correspondiente. En ese sentido, el espectador reconoce las consecuencias y antecedentes de un conflicto histórico. Ahora, lo interesante es que en la primera línea argumental, los directores se inclinan por relegar la protesta pacífica para, en su lugar, dar protagonismo a las posturas proviolencia encabezadas por los Pantera Negra, grupo político famoso por sus discursos y acciones que alentaban un odio hacia la comunidad blanca. Varias de las secuencias de este escenario son respaldadas por citas literales en *off* de Leroi Jones (alias Amiri Baraka) o Eldridge Cleaver, líderes de ese pensamiento, quienes invocaban a una guerra contra el blanco. Anunciaban la crisis de esa civilización y cómo esa raza era físicamente atrofiada en comparación con el vigor de la anatomía afroamericana o mencionaban que Estados Unidos se había construido sobre la base del sufrimiento negro. En síntesis, el discurso de esta escala temporal era predominantemente revanchista y además consecuente, tomando en cuenta la argumentación paralela, la histórica, que describía una larga lista de barbaries todavía impunes y ejecutadas por una comunidad racista.

Sin duda, esto generó una nueva mala interpretación hacia el cine de los italianos. Jacopetti y Prosperi ahora más bien eran generadores de una discordia que estimulaba la confrontación racial. Nuevamente, la estrategia mordaz que emplearon los autores resultó ser un arma de doble filo. Y es que no tenía sentido difundir una protesta pacifista si se quería mostrar el lado crudo y crítico del conflicto racial en Estados Unidos. Por otro lado, sus detractores reafirmaron que los directores sostenían una postura racista que reincidía en el goce de representar el sufrimiento, esta vez de los esclavos afroamericanos. Al respecto, Jacopetti y Prosperi decidieron no reducir la lista de horrendos castigos ejecutados por la industria esclavista. No solo se trataba, pues, de la explotación laboral, era también la explotación sexual, el comercio del cuerpo, el racismo científico, el adoctrinamiento cristiano como método para ablandar a una comunidad, además de tantos procedimientos que aseguraron la trascendencia de un complejo racial impuesto a los afroamericanos y una identidad de supremacía a los blancos. Volviendo a la visibilización de un sentimiento revanchista de las luchas afroamericanas, las posturas de Martin Luther King Jr. hubieran irradiado una perspectiva romántica y optimista frente a tanta barbaridad representada de forma gráfica y perturbadora por los directores. Era pasar por paños tibios el escenario del presente y el asesinato del reverendo King era prueba de ello. Era más consecuente darle palestra al discurso violentista

> Solo a unos directores como Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi se les ocurriría recurrir al mondo para gestionar un discurso comprometido sitiado por una gran dosis de humor irónico, rasgo retórico que incluso los alcanzaba fuera de la ficción. ¿Quién pensaría que Prosperi era teólogo?

de los Pantera Negra dado que se vislumbraba una guerra de nunca acabar provocada por un nuevo racismo, un racismo a la inversa, el del negro hacia el blanco. Gran parte de la comunidad afroamericana se había apropiado de las dinámicas de su enemigo racial al adoptar métodos del prejuicio contra la raza blanca, además de adicionar actos subversivos que provocaron daño en los dos bandos.

Esa era la alarma que Jacopetti y Prosperi pretendieron encender. El presente de Estados Unidos se reducía a una guerra racial en su punto más crítico, en donde ningún bando efectuaba autocrítica alguna. Lastimosamente, el pronunciamiento de los italianos otra vez no fue comprendido —o como, según lo aceptaron ellos mismos, no fue bien direccionado, dado que pecaron de subjetividad—. El saldo fue una nueva carga contra la ética de los directores y el fracaso comercial de *Addio zio Tom,* comparado con la gran acogida que sí gozaron sus anteriores filmes.

Etnoexploitation

Aunque sea cuestionable la categorización, *Holocausto caníbal* es la película más citada del cine *mondo*. En esta historia ficticia, un grupo de rescatistas se interna en una comunidad de caníbales. Tratan de averiguar qué ocurrió con los cuatro jóvenes periodistas que meses atrás decidieron internarse en esa misma selva, en la que otros viajantes curiosos habían desaparecido por el estilo de vida de esas tribus aborígenes. El equipo de rescate estaba encabezado por un antropólogo y profesor que, más allá de comprometerse a dar con los desaparecidos, veía ese viaje como un trabajo de campo, una excursión científica que le ayudaría a comprender las normas que sostenían a esa cultura con la que conviviría. Fruto de ello, escuchamos los apuntes del investigador describiendo los rasgos de esa comunidad arcaica que lo acogerá como un pacífico visitante. Oímos sus anotaciones sobre los rasgos físicos de los habitantes, sus rutinas, la razón de la práctica de tal o cual ceremonia, el significado de cada ofrenda o cómo es que consiguió ser aceptado como un "igual" luego de despojarse de sus vestimentas. Al margen de si *Holocausto caníbal* es erróneamente calificada como una película *mondo* por su carácter puramente ficcional y que, por tanto, escapa de la simulación del cine documental, esta misma ficción, a propósito de las percepciones del antropólogo inventado, nos sirve como bosquejo de la labor etnográfica.

Bronislaw Malinowski, padre de la etnografía, define este método de investigación como un proceso en donde se observan las prácticas y discursos de una cultura; experiencia que ciertamente se gestiona a partir de la convivencia con la cultura en cuestión[2]. En ese sentido, un antropólogo cohabitará con la comunidad de estudio y este percibirá la razón de sus costumbres, siendo el aprendizaje de la lengua un aspecto necesario. La idea de la etnografía consiste, pues, en estar en contacto con los habitantes a partir de la oralidad a bien de que se logre comprender de primera mano el pensamiento de los miembros de esa cultura ajena. Por ejemplo, saber y entender la razón de sus tradiciones, rituales, qué hacen cuando celebran algo o qué tipo de ceremonias hacen cuando entierran a sus muertos. Es prestar atención a lo que esa comunidad hace y a lo que sus habitantes dicen sobre lo que hacen. Es la misma experiencia que se percibe en *Holocausto caníbal* y en el viaje al pasado de *Addio zio Tom*. El documentalista que hace una travesía a una plantación algodonera, sin percatarse de ello, cumple el rol de un etnógrafo. Aquí la sociedad esclavista es un equivalente de las tribus caníbales de *Holocausto caníbal*. Por su lado, el seudoantropólogo, cámara en mano, tendrá la tarea no de rescatar a los periodistas perdidos, sino de intentar comprender la lógica de ese acto violento —el canibalismo— que contrasta con su cultura. Desde cierta perspectiva, su posición no está lejos de la de un comentarista de la *Nat Geo*. Por momentos, la impostación del narrador en primera persona pasmado ante la ejecución salvaje de los blancos terratenientes es similar a la de un explorador del Serengueti que observa y cuenta con horror cómo un depredador se devora a su presa. Desde su posición de ajeno o extranjero, no puede ir contra los hábitos que predominan o son normales en el escenario en que se encuentra.

A partir de esa situación es que se puede advertir un dilema moral. En efecto, la presencia del etnógrafo es la de un observador pasivo, un espectador que es consciente de que las rutinas que atestigua, por muy pudorosas o amorales que sean para sus preceptos, son parte de una costumbre asimilada por esa cultura ajena u objeto de estudio. Por ello tiene que aceptar esa realidad, al menos dentro de ese entorno. Ahora, el registrar esos comportamientos o hechos barbáricos no necesariamente significa fomentarlos o que el observador comparta esas costumbres. Y aquí está el punto a favor de Jacopetti y Prosperi. La simulación etnográfica que emprenden los directores recrea una perspectiva similar a la de un veraz cronista que no censura su objeto de investigación.

2 Señalado dentro del apartado de condiciones adecuadas para el trabajo etnográfico, en su libro *Los argonautas del Pacífico Occidental* (Ed. Planeta-De Agostini, Barcelona, 1986, p. 24).

En ese sentido, la historia de la esclavitud debe de narrarse sin la omisión de los excesos que estimularon la preservación del racismo. Se cancela, entonces, cualquier rastro de falta de ética por parte del observador al cumplir un rol de testigo o puente hacia la verdad histórica. Claro que todo ello pierde sentido cuando acontece una secuencia en específico. En una de las tantas rondas del documentalista etnográfico de *Addio zio Tom*, este va a parar a una casa de familia. Sucede que cada noche el patriarca del recinto recibe su respectivo suministro sexual, una joven negra que ha sido debidamente seleccionada por la "mami" de la casa. Resulta, pues, que al invitado le han reservado también una visitadora de cortesía sin previo aviso. Para sorpresa nuestra, el observador olvida su rol pasivo para asumir uno activo. ¿Será que Jacopetti y Prosperi quisieron crear un ejemplo de qué tan persuasiva es la explotación sexual? ¿Es que ni el ciudadano más correcto está libre de ser un posible explotador de mujeres negras y, además, un pederasta? Obviamente, la interpretación del público, habitualmente, es suspicaz. Punto en contra para Jacopetti y Prosperi.

***

Solo a unos directores como Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi se les ocurriría recurrir al *mondo* para gestionar un discurso comprometido sitiado por una gran dosis de humor irónico, rasgo retórico que incluso los alcanzaba fuera de la ficción. ¿Quién pensaría que Prosperi era teólogo? A pesar de que *Africa addio* fue llevada a la corte en Italia, esta película recibió el premio *David di Donatello* a mejor producción junto a *La Biblia... en su principio* (*The Bible: In the Beginning...*, John Huston, 1966). Si bien los italianos denunciaron la barbarie desatada en África, meses después no les importaría ser invitados de honor de François Duvalier, alias "Papa Doc", presidente y dictador haitiano que restableció la tradición vudú como estrategia política y que, a pesar de la gran pobreza por la que transitaba su país, no dudó en ofrecer respaldo diplomático a los directores, además de prometerles todas las locaciones y extras que precisaran para *Addio zio Tom*. En una secuencia de esa misma película, se citaba a Samuel Cartwright, doctor que usaba a la ciencia para defender el racismo y el estado de cautiverio en que se encontraban los afroamericanos. "Doctor Cartwright, ¿es usted judío, no es así?"; pregunta en tono picante el ficticio documentalista del futuro al médico que existió en la vida real, quien para entonces no tenía idea de lo que le sucedería a su comunidad no más de cien años después. Escuchar la hermosa "Oh My Love" de Riz Ortolani en las tantas secuencias de *Addio zio Tom* que describen a una fauna carnavalesca embriagada por el abuso de poder, provoca una contradicción emocional que agrava el perfil extravagante de unos autores que ya no se sabe si pecaban de inmorales o eran poseedores de una agudeza capaz de remover los cimientos de la conciencia social e histórica.


Fuente: FilmAffinity

Foto: *Holocausto caníbal*

DESTAPE, LICÁNTROPOS y CENSURA: el cine de EXPLOTACIÓN ESPAÑOL

Desde la década de los sesenta hasta la implementación de la Ley Miró, los filmes de explotación en el país europeo fueron parte importante de su industria cinematográfica, a través de diversidad de géneros, como el wéstern, el terror o el quinqui, y con personalidades esenciales como Paul Naschy, Jess Franco o Narciso Ibáñez Serrador.

LORENA ESCALA VIGNOLO



Foto: Paul Naschy como el hombre lobo / Fuente: RTVE

"Hubo una época en que todo lo que nos preocupaba a algunos eran los vaqueros y los indios" es la frase con la que abre el documental *Sesión salvaje* (Limón y Sánchez, 2019). Hay muchas maneras de denominar a las películas de explotación, así como diversas formas de adjetivarlas (inquietas, atrevidas, vulgares, comerciales). En España, así como en Estados Unidos e Italia, hubo entre los años sesenta y ochenta una movida de producción de filmes de género de bajo presupuesto en donde los desnudos, la sangre, las drogas y otros considerados excesos llenaban los platós.

En el documental *Sesión salvaje* se postula que fueron los estadounidenses e italianos que rodaban en tierras españolas (por el bajo costo que ello suponía) los que fueron instruyendo a los españoles en el quehacer cinematográfico. Ellos conocían la técnica y la labor de la industria de la coproducción. Como en otras partes del mundo, se copiaron o adaptaron géneros o motivos de otras cinematografías de explotación y se volcaron en expresiones propias como el quinqui *exploitation*, la serie S, el fantaterror, la "españolada".

Giallos y wésterns a la española

Cuando se habla de cine de explotación en España, el espectro es bastante amplio. Por un lado, encontramos coproducciones ítalo-hispanas, especialmente *giallos* y *spaghetti westerns* rodados en territorio español o realizadas parcialmente con personal de dicho país. Respecto de la primera manifestación, tenemos títulos como la genial *El ojo en la oscuridad* (*Gatti Rossi in un labirinto di vetro*, 1975) de Umberto Lenzi, la cual sigue a unos turistas en Barcelona y, claro, a los asesinatos que los rondan. Sin embargo, también hay exponentes propios del *giallo* en España. El director Jesús "Jess" Franco filmó películas que podrían encajar en esta categoría, aunque se vale de un estilo muy propio y libre. *Colegialas*



violadas (*Die Säge des Todes*, 1981) juega entre el *giallo* y el *slasher*. Hubo otros "*giallos* a la española" como *Fieras sin jaula* (1971) de Juan Logar y *Marta* (1971) de José Antonio Nieves Conde; en otros medios se mencionan también *Una libélula para cada muerto* (1975) de León Klimovsky o *Los ojos azules de la muñeca rota* (1973) de Carlos Aured, ambas escritas por Paul Naschy, como estas "réplicas" hispanas de aquel *filone* italiano. Otra película para tomar en cuenta sería *Nadie oyó gritar* (1973) de Eloy de la Iglesia.

Por otro lado, varios *spaghetti westerns* se rodaron en ciertas zonas de Almería, al sur de España —algunas escenas de títulos célebres como *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964) y *Érase una vez en el Oeste* (*C'era una volta il West*, 1968), de Sergio Leone, se filmaron en el desierto de Tabernas—, y ello se recuerda a tal punto que existen, hoy en día, parques temáticos para el turista y el *Almería Western Film Festival*. Asimismo, aunque en la zona de Burgos, donde también se filmó *El bueno, el malo y el feo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1968), hay una reconstrucción del cementerio ficticio de Sad Hill. Así como en el *giallo*, hubo españoles que incursionaron en el género, entre los que se encuentran Eugenio Martín —*El precio de un hombre* (1966), *Réquiem para el gringo* (1968), *El hombre de Río Malo* (1971)—; León Klimovsky —*Fuera de la ley* (1964), *Alambradas de violencia* (1966)—; Rafael Romero Marchent —*¿Quién grita venganza?* (1968)— y Joaquín Luis Romero Marchent —*Condenados a vivir* (1972)—. A veces, a estas manifestaciones se las denomina "chorizo wésterns".

El fantaterror

Existe un libro escrito en español titulado *Spanish horror* —así, en inglés— puesto que, para su autor, el género en España "(...) siempre intentó ser mimético con el anglosajón, tanto por concepto y falta de tradición española,

como por la imposición de la censura en los años de dictadura, por mirarse en la Universal o la Hammer, así como por cuestiones de comercialidad y búsqueda de mercados internacionales" (Matellano, 2009, p.19). Sin embargo, esto no quiere decir que no tuviese el cine español de terror una impronta, por lo que, además, existe un término para identificar a estas obras filmadas entre las décadas del sesenta y setenta: fantaterror.

Es difícil imaginar que títulos descabellados se filmaran en épocas de la dictadura militar de Francisco Franco, pero es cierto que algunas películas no iban al mercado español o, si lo hacían, pasaban por la censura. La rentabilidad del mercado internacional para el fantaterror de los años sesenta y setenta fue muy alta, por lo cual se rodaban dos o incluso tres versiones de la misma película. En ese caso, se rodaba "(...) una suave (para España), otra más fuerte (para mostrar a los censores y que ordenasen su destrucción inmediata) y la más fuerte de todas: una secreta que se enviaba al extranjero directamente a través de Cineespaña" (Sanguino, 2021, párr. 14)[1].

Además, parecía existir una mayor tolerancia al exceso de violencia que a temas sexuales o eróticos, y más si ello no ocurría en España, es decir, si dentro de la ficción, el lugar en que se desarrollaba la acción era algún país extranjero o ficticio.

Ubicar bajo este panorama películas fantásticas se tornaba entonces propicio. Por ejemplo, ello sucedió con los relatos de vampiros que bebían sangres en tierras lejanas y castillos inubicables. Algunos exponentes de esta vertiente fueron Vicente Aranda, con relatos vampíricos, relaciones lésbicas y exposición de senos, tal como se aprecia en *La novia ensangrentada* (1972), Eugenio Martín con un título tan extraño como *Una vela para el diablo* (1973) y Jorge Grau con *Ceremonia sangrienta* (1973), nombres que ya de por sí dicen mucho. Otros directores de aquella época fueron Enrique Eguiluz y, claro, el infaltable Jacinto Molina, más conocido como Paul Naschy, un multifacético artista que se consagró en un personaje de culto por haber interpretado repetidas veces al hombre lobo. Amando de Ossorio también realizó profusamente este tipo de cine. Juan Piquer Simón es otro nombre grande de aquella época, un sujeto que entendía bien los géneros y la lógica norteamericana. Hizo desde *slashers*, como la obra de culto *Mil gritos tiene la noche* (1982), hasta una película de superhéroes *Supersonic Man* (1979).

En el mismo espectro de la explotación pura, hallamos al ya mencionado Jess Franco, quien concretó una vasta filmografía entre las décadas del cincuenta y el año en que falleció —el 2013—, un personaje en sí mismo que no dudó en declarar: "He hecho lo que me ha salido de los huevos" (Belategui, 2019, párr. 3). Esta máxima se vuelca en sus filmes que viraban entre el *giallo*, el terror, el *slasher*, el suspenso, lo fantástico y la *exploitation* erótica. Ha trabajado incluso con Klaus Kinski y fue ayudante de Orson Welles en *Campanadas a medianoche* (1965) y filmes inacabados como *La isla del tesoro* y *Don Quijote* (Tones, 2017, párr. 6). Su modo de filmar, por lo que declaran quienes rodaron con él, era muy atípico, pues trabajaba sin guion y nadie solía saber cuál sería su siguiente movimiento. Y así como grababa en un momento un plano para una película, en el mismo plató filmaba uno para otra.

Punto aparte merece la inusual *Pánico en el transiberiano* (1972), una coproducción dirigida por Eugenio Martín en la que participaron Christopher Lee y Peter Cushing. En relación con estas disidencias, se encuentra un director como Narciso "Chicho" Ibáñez Serrador, quien se movió también en las corrientes del género puro, pero que al mismo tiempo tocó otros derroteros. Ello se expresa muy bien en *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), en su aporte para las series de televisión *Historias para no dormir* (1966-1982) y *Mis terrores favoritos* (1981-1992) y en la película *La residencia* (1969), un cuento gótico que remite a la Hammer (Limón y Sánchez, 2019).

Paul Naschy: el Boris Karloff español

Nacido como Jacinto Molina, Paul Naschy, seudónimo con el que trabajó durante casi toda su carrera, interpretó a decenas de personajes icónicos en más de cien películas que realizó en España. Es conocido por haber encarnado repetidas veces a Waldemar Daninsky, el licántropo que él mismo creó y que vio la luz por primera vez en *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968). Sin embargo, también llegó a personificar al conde Drácula en *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973), a Jack el destripador en *Jack el destripador de Londres* (José Luis Madrid, 1972), al jorobado en *El jorobado de la morgue* (Javier Aguirre, 1973), a Fu Manchú en *La hija de Fu Manchú '72* (La Cuadrilla —conformada por Santiago Aguilar y Luis Guridi, bajo el alias "Escuadlilla Amalilla"— y Raúl Barbé, 1990), a la momia en *La venganza de la momia* (Carlos Aured, 1975) y a Mr. Hyde en *Dr. Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972). Entonces, no resulta exagerado que se le conociera como el Boris Karloff o el Lon Chaney español.

1 Esto podría hacer que las copias originales de las versiones sin censura fuesen más difíciles de conseguir, pues lo que se quedaba en el país eran las versiones censuradas. De ahí que a veces se "reconstruyan" estos filmes a partir de copias en cinta magnética o de copias de exhibición muy maltratadas y que esas escenas "apócrifas" tengan una resolución menor.



Fuente: Películas AZ

Foto: *Una libélula para cada muerto*

Sus múltiples facetas se desarrollaron mucho antes de su carrera en el cine, pues fue inicialmente atleta: pasó por el fútbol, el boxeo *amateur* y, finalmente, el levantamiento de pesos, en el cual obtuvo triunfos a nivel mundial. También era aficionado al dibujo y algunas de sus ilustraciones han sido expuestas en la Semana del Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián en 2019. Ya en la industria cinematográfica, Naschy se dedicó a escribir guiones, actuar y dirigir. El culto es tal que se han llevado a cabo diversas retrospectivas y homenajes en festivales de terror y fantasía, así como se han escrito artículos dedicados enteramente a él. Quizá el libro más popular sea *Paul Naschy: la máscara de Jacinto Molina*, publicado en el 2009 y escrito por Ángel Agudo, quien también filmó un documental al respecto: *El hombre que vio llorar a Frankenstein* (*The Man Who Saw Frankenstein Cry*, 2010).

La carta blanca post dictadura

A partir de 1975, que es cuando fallece Francisco Franco y concluye la dictadura, se generan varios cambios, producto de una visión diversa de la realidad y de la abolición de la censura. Proliferan las películas "S", una clasificación que rigió de 1978 a 1983, en las que se mostraban muchos desnudos y que, de hecho, rozaban lo pornográfico. Este calificativo "S" sirvió para englobar nombres diversos, algunos asociados al cine de explotación, como el de Ignacio F. Iquino, aunque también directores que alternaron trabajos diversos como Eloy de la Iglesia, Javier Aguirre e, incluso, Bigas Luna con *Caniche* (1979) (Fotogramas, 2008, párr. 3).

Asimismo, se expandió la "españolada", un término que se puede equiparar a la "criollada" en nuestro país. Eran películas en las que no faltaba la "picardía" y un humor bastante vulgar. Mariano Ozores fue uno de los directores de aquellas películas, en las que el dúo de la época eran Esteso y Pajares. Era un cine muy mal visto en su propia época, pero que resultaba de todas formas comercial. Se filmaba como se haría en la televisión: una luz muy plana, plano/contraplano, y usando más de una cámara para evitar perder tiempo repitiendo una toma.

Historiadores del cine como José María Caparrós califican estas películas de "subproductos de consumo comercial" (Caparrós, 2007, p.139), en relación con una ley de protección que las favorecía (O. M. del 21 de septiembre de 1973)[2] y agrega que "... *No desearás el vecino del quinto*, *La curiosa*, *Lo verde empieza en los Pirineos*, *El chulo*, *Aborto criminal* o *Las señoritas de mala compañía* batieron récords de taquilla", lo cual fue una muestra de hasta dónde llegó el "... dirigismo 'político' estatal de esa época de crisis" (p.139).

Entre las tres vías por las que se decanta el cine español de los últimos años del régimen de

2 https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1973-1358

Franco según Caparrós, estas películas cómicas corresponderían a la segunda:

> Un cine chabacano, listo para ser consumido por el gran público, que fue elaborado por los conocidos artesanos del cine español: Pedro Masó, José María Forqué, Pedro Lazaga, Mario Ozores, Ignacio F. Iquino, etc. Y de forma más velada, José Antonio de la Loma, con su cine-denuncia de efectos simplemente crematísticos. Ahí estaban todos los vecinos del quinto habidos y por haber, con Alfredo Landa al frente y un notorio "destape" a cargo de Carmen Sevilla, Sara Montiel, Marisol, Ana Belén, Amparo Muñoz y otras "estrellas" de turno. Tras una fachada de pretendida liberación de tabúes, este cine español explotó al espectador en sus recursos más ramplones. (Caparrós, p.140).

Aunque casi todos los directores mencionados por el autor se asocian a esta vertiente cómica popular, un nombre como José Antonio de la Loma está más bien relacionado al cine quinqui. Este género, conocido en España con ese nombre, narra historias de jóvenes de un grupo social marginado, por lo general delincuentes o ambulantes. Se trataba de películas de lumpen, de acción, de drogas, provocadoras. En esta línea también se ubica Eloy de la Iglesia. Hay quienes mencionan que él y José Antonio de la Loma mantenían una visión y compromiso sociales y políticos distintos respecto de lo que mostraban. El asunto es que José Antonio de la Loma lo hacía desde una vertiente más comercial. En el caso de Eloy de la Iglesia, quizá su título más célebre sea *Navajeros* (1980), una película de total culto.

Del declive al legado y el culto

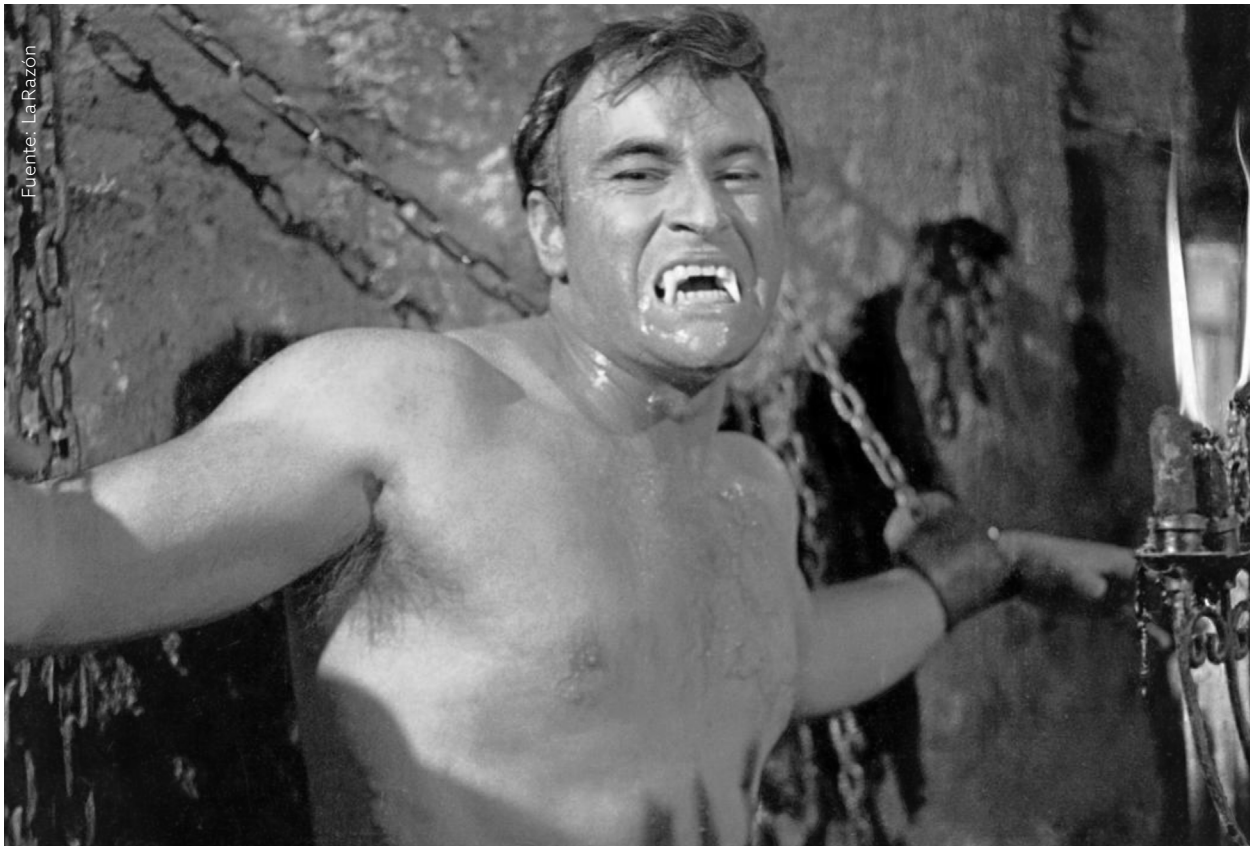
En 1983, se promulga la infame (para los productores de la serie B) "Ley Miró" (Real Decreto 3304/1983, del 28 de diciembre, sobre protección a la cinematografía española), la cual fue impulsada por la cineasta Pilar Miró, en respuesta a la saturación de la cartelera de un cine muy vulgar[3]. La ley consistió en otorgar subvenciones anticipadas a proyectos de filmes que pasasen por un "control de calidad". A pesar de que muchos culpan a esta ley de ser la causante de la pronta muerte del cine comercial, algunos aseguran que se trató también de corrientes de opinión de la época, así como de saturación del mercado.

En relación con la Ley Miró, publicada en 1984, Caparrós la resume en la concesión de ayudas previas al rodaje, subvención establecida por la recaudación de taquilla, cuotas de pantalla, entre otros.

Sin embargo, no todo el mundo estuvo de acuerdo con la Ley Miró: una política

3 A propósito, en el documental *Sesión salvaje* varios actores expresan su rechazo total ante esta medida, pues prácticamente se "quedaron en la calle". Esperanza Roy llega al punto de declarar que "hay más vulgares y corrientes en el mundo que sesudos", en relación con el desconocimiento que para ella tenían en ese momento las personas que apoyaron dicha ley.

Foto:
La marca del hombre lobo



Fuente: La Razón



Fuente: RTVE

Foto: *Ceremonia sangrienta*

cinematográfica que benefició más a los productores que a los distribuidores y exhibidores. Pero las mejoras introducidas por Pilar Miró se notaron más cuantitativamente que cualitativamente; pues aunque la producción bajó, la rentabilidad de las películas fue en aumento. (2007, p. 144)

La perspectiva cambia en tanto la apreciación que se haga de la ley venga de quienes añoraban o no ciertos cines de género o de cómo se vea el tema de la caída de la industria.

En todo caso, no es cierto que el cine de explotación en España haya tenido una culminación definitiva y que solo se viva de la nostalgia[4]. Es claro que ha dejado una huella en lo que se ha hecho posteriormente y que se ha visto, de manera más o menos manifiesta, en una que otra película. Por ejemplo, se habla mucho del "cine gamberro", una manera de referirse a películas muy desenfrenadas, exageradas e incluso vulgares. Son claros los aires de cine de explotación en filmes españoles ya posteriores como la saga *Torrente* (iniciada en 1998 y dirigida y protagonizada por Santiago Segura), *Airbag* (1997) de Juanma Bajo Ulloa, el cual es un adelanto de *¿Qué paso ayer?* (*The Hangover*, 2009) mezclado con elementos muy al estilo de Tarantino y Rodríguez, y *El día de la bestia* (1995) de Álex de la Iglesia —y sí, Santiago Segura participa en todas ellas—. Esto quizá también se deba a que se trata de directores que han crecido con el cine de explotación español, de la tradición del cineclub, en el cual las películas de Hollywood estarían probablemente ya alquiladas y solo quedarían las de series B y Z, que contaban con gráficos mucho más atractivos y sinopsis desquiciadas (Limón y Sánchez, 2019).

4 Obviamente no sobrevive como industria, ni se puede hablar ya de una corriente de cine de explotación en sí, como el *spaghetti western* y el *film noir*, los cuales muchos teoristas se esfuerzan en destacar como pertenecientes a una época en concreto, y que cualquier cosa que se haga ahora que remita a estas formas no pertenece a la movida en sí, sino que, más bien, toma elementos de esta.

Referencias

Belategui, O. (2019, 12 de octubre). Aquel cine español con sangre, sexo y morbo. *El Correo*. https://www.elcorreo.com/pantallas/cine/cine-espanol-sangre-20191011142719-ntrc.html

Caparrós Lera, J.M. (2007). *Historia del cine español* (1ª ed.). T&B Editores.

Fotogramas (2008, 26 de setiembre). *Clasificada S*. https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a238701/clasificada-s/

Limón, P. y Sánchez, J. (Directores). (2019). *Sesión salvaje*. [Película]. Apache Films; Mórbido Films; FlixOlé; Video Mercury Films.

Matellano García, V. (2009) *Spanish horror*. T&B Editores.

Sanguino, J (2021, 21 de mayo). Las películas que odiaba la censura. *El País*. https://elpais.com/cultura/cine-espanol-en-casa/2021-05-21/las-peliculas-que-odiaba-la-censura.html

Tones, J. (2017, 11 de julio). Titanes de la serie B: Jess Franco, el prolífico maestro del "todo vale". *Espinof*. https://www.espinof.com/directores-y-guionistas/titanes-de-la-serie-b-espanola-jess-franco-el-prolifico-maestro-del-todo-vale

Tu vicio es una habitación cerrada: los *giallos* de Edwige Fenech

Populares en los años sesenta y setenta, los estilizados *thrillers* italianos conocidos como *giallos* tuvieron una reina: la actriz Edwige Fenech. Poseedora de una belleza única, estaba dotada ante todo de un talento memorable para encarnar personajes complejos, que viven intensamente la represión y el deseo. Revisamos su trayectoria en estas cintas, que también jugaban al terror y el *whodunit*, y que llegaron a ser dirigidas por maestros como Mario Bava o Sergio Martino.

★ José Carlos Cabrejo

Foto: *Edwige Fenech*



Fuente: CuteWallpaper

n la pantalla del cine italiano, y desde fines de los años sesenta, Audrey Hepburn y Sophia Loren se convirtieron en otro ser, en una fusión inimaginable. Para el historiador Justin Harries (2015), la actriz argelina de padre maltés y madre italiana conocida como Edwige Fenech posee una belleza única, que recuerda a ambas intérpretes. Por un lado, la oscura cabellera, la delicadeza en las facciones, la mirada de unos ojos vastos; por otro, los senos turgentes, el cuerpo de curvas y aura voluptuosas. En palabras de Paolo Mereghetti, su belleza es solar (citado por Loparco, 2009, p. 24).

A partir de los años noventa, Edwige Fenech desarrolló una interesante carrera como productora televisiva y cinematográfica, que incluye títulos como *El mercader de Venecia* (*The Merchant of Venice*. Michael Radford, 2004), filme que tiene en su reparto a estrellas como Al Pacino y Jeremy Irons. Como actriz, fue una de las figuras emblemáticas del cine popular italiano entre los años setenta y ochenta. Llegó a ser la reina indiscutible del "decamerótico", esa comedia de gags y desnudos inspirada, para molestia de Pier Paolo Pasolini, en *El Decamerón* (*Il Decameron*, 1971), y de la *commedia sexy all'italiana*, subgénero con el que alcanzó su pico de popularidad.

Sin embargo, en tiempos recientes se le recuerda más por otro reinado: el de los *giallos*. Según Peter Bondanella (citado por Ellinger, 2018, p. 13), es muy difícil dar una definición rígida de los *giallos*, tomando en cuenta que cruzan las fronteras del cine criminal, las películas de terror y del *thriller*. Dicho autor cuenta que mientras algunos historiadores del cine suelen colocar los *giallos* en la categoría del terror, otros lo hacen en la del misterio o del *thriller*.

Los orígenes de los *giallos* se rastrean en las novelas de autores como Edgar Wallace o Agatha Christie, que Mondadori publicaba con tapa amarilla en Italia desde 1929; en los *krimis*, películas alemanas de temática criminal realizadas sobre todo en los años sesenta, en el estilo visual y el trabajo del punto de vista y del suspenso de Alfred Hitchcock y en otras cintas como *La escalera de caracol* (*The Spiral Staircase*. Robert Siodmak, 1946) o *Las diabólicas* (*Les diaboliques*. Henri-George Clouzot, 1955). La influencia del *giallo* es notable en títulos clásicos norteamericanos como *Comunión* (*Communion*, 1976) de Alfred Sole o *Vestida para*



Foto: *Cinco muñecas para la luna de agosto*


Fuente: IMDb


Fuente: IMDb

Foto: *Todos los colores de la oscuridad*

matar (*Dressed To Kill*, 1980) de Brian De Palma, al igual que en diversas películas recientes como *Maligno* (*Malignant*, 2021) de James Wan o *El misterio de Soho* (*Last Night in Soho*, 2021) de Edgar Wright. La música de Nora Orlandi en *El extraño vicio de la señora Wardh* (*The Strange Vice of Mrs. Wardh*. Sergio Martino, 1971), protagonizada por Fenech, es empleada por Quentin Tarantino en *Kill Bill: Vol. 2* (2004), por Bertrand Mandico en *The Wild Boys* (*Les Garçons sauvages*, 2017) y por Hélène Cattet y Bruno Forzani en *Let the Corpses Tan* (*Laissez bronzer les cadavres*, 2017). Diversos realizadores homenajean a la reina del *giallo*, como Anna Biller creando a una bruja a su imagen y semejanza en *The Love Witch* (2016) o Eli Roth, quien nos mostró un cameo de Edwige en *Hostal II* (*Hostel: Part II*, 2007).

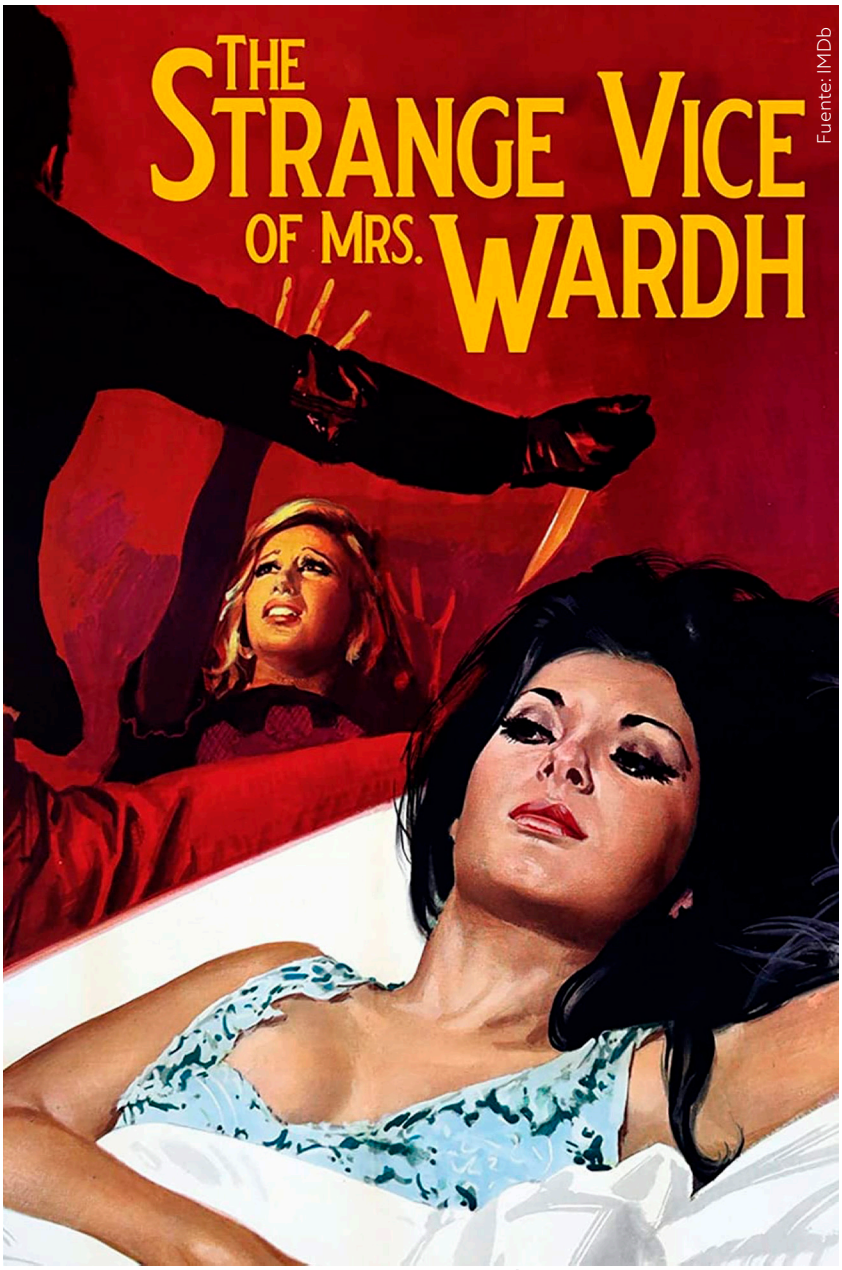
Sacrificio e ilusión

La primera aparición de Edwige Fenech en un *giallo* fue bajo la dirección de Mario Bava, quien es considerado por muchos el iniciador de este *filone*[1] gracias a las películas *La muchacha que sabía demasiado* (*La ragazza che chapeva troppo*, 1963) y *Seis mujeres para un asesino* (*6 donne per l'assassino*, 1964), más allá de que para algunos, como Pagés (2020), el primer *giallo* cinematográfico italiano sería *Obsesión* (*Ossessione*, 1943) de Luchino Visconti (p. 36), y la película de Bava de 1963 daría nacimiento al *giallo* moderno (p. 49).

Lo cierto es que Bava progresivamente introdujo marcas de estilo que se volvieron recurrentes en el *giallo*, entre las que se cuentan la ambientación gótica, la estilización entre manierista y lisérgica de la fotografía, la mecánica del *whodunit*, la aparición de un asesino que viste de negro y cubre su rostro y manos con una máscara y unos guantes, y crímenes bañados con diferentes cantidades de gore.

La película de Bava en la que actúa Edwige es *Cinco muñecas para la luna de agosto* (*5 bambole per la luna d'agosto*,

1 Según Pagés, "se llama *filones* (del italiano *filone*: 'filón') a un conjunto de filmes realizados bajo una fórmula de producción que demostró ser exitosa" (2020, p. 50).



Fuente: IMDb

Foto: Cubierta de la edición en blu-ray del *giallo* que convirtió a la actriz en estrella

1970). A diferencia de los *giallos* en los que participa en años siguientes, ella no tiene aquí un papel central. Sin embargo, la primera secuencia en la que aparece es muy elocuente de cómo se construirá su imagen en esta clase de películas, al igual que en los tipos de comedia mencionados al inicio de este texto. Y es un pasaje que se desarrolla a través de un empleo singular del *zoom*, que se aproxima al personaje de Fenech moviendo sus brazos al ritmo de la música que se escucha en un tornamesa y recostada sobre un mueble, en una reunión nocturna.

Los *zoom in* y *zoom out* que se acercan o se alejan de esa imagen suya se intercalan con un ritmo y una velocidad coitales. A través de primeros planos, el *zoom* pone énfasis en los ojos, y lo hace justamente porque lo que notamos en la reunión es a hombres y mujeres que ven a Marie, el personaje de Edwige. Su mirada no puede desprenderse de ella, de su baile mientras se quita un traje de brillo dorado, y de sus ojos a ratos provocadores, a ratos lascivos. Incluso, aparece una mujer tras un ventanal, quien también la mira. Bava prefigura lo que ocurrirá con la imagen de Fenech en futuras películas suyas, en las que constantemente es objeto de atención, pero ante todo de una visión que atraviesa ventanas, cerraduras o puertas entreabiertas.

Después de bailar sobre una mesa, se echa sobre ella. Del ángulo contrapicado que la celebra pasamos al picado que la somete, mientras George (Teodoro Corrà), entre risas, le dice que es la miembro de una tribu, y que la sacrificará en nombre del dios Baag. "Nuestra virgen más bella", sentencia una invitada. Él la ata a la réplica decorativa del tronco de un árbol, mientras el personaje de Edwige solloza y cada uno de los invitados coge un cuchillo entregado por un mozo en una bandeja. Repentinamente, vemos unas manos que cortan la electricidad de la casa. La luz se va, y una vez que regresa, un *zoom out* nos muestra el cuerpo recostado de Marie, con un cuchillo en el pecho y manchas de sangre.

Nick (Maurice Poli), otro invitado, rocía un chorro de agua sobre su pecho. Las manchas de sangre artificial se borran y ella estalla en risas, ante la broma montada y descubierta en la que participó. El final de la secuencia refleja también el devenir en el que se insertará la imagen de Edwige Fenech en los *giallos* que vendrán: personajes no solo expuestos ante una mirada fija, obsesiva, sino también visualizados en un roce con la posibilidad de una muerte cruel. La escena es también contada como una suerte de ensayo actoral de los papeles que ella interpretará.

El trabajo con otro realizador fue trascendental para la conversión de la actriz en la estrella emblemática de los *giallos*, por encima incluso de otras intérpretes esenciales como Barbara Bouchet, Anita Strindberg, Carroll Baker o Suzy Kendall. Ese cineasta fue Sergio Martino, quien dirigió a Fenech en las coordenadas del *f-giallo*,

protagonizado por mujeres, en oposición al *m-giallo*, que tiene a hombres en los papeles principales (Mackenzie, citado por Ellinger, 2018, p. 14). Y son dos las películas que le dieron ese estatuto a Edwige: *El extraño vicio de la señora Wardh* y *Todos los colores de la oscuridad* (*Tutti i colori del buio*, 1972).

Si en *El extraño vicio de la señora Wardh* interpreta a la esposa de un embajador acosada por un viejo amante con el que mantuvo prácticas sadomasoquistas, en *Todos los colores de la oscuridad* se la ve intentando escapar de una secta satánica. En la primera, que obtuvo un éxito tal que dio lugar, en Turquía, a un *remake* no autorizado, que copia la cinta encuadre por encuadre, llamado *Thirsty for Love: Sex and Murder* (*Aşka Susayanlar: Seks ve Cinayet*. Mehmet Aslan, 1972), Martino logró plasmar algunas de las imágenes más poderosas de la actriz en su paso por los lúbricos y alucinatorios senderos del *giallo*. El director romano imaginó a su personaje, Julie Wardh, como uno abrazado, cogido, turbado, por un deseo líquido.

Al inicio de la película, aparece un *flashback* en el que Julie que discute con Jean (Ivan Rassimov) al interior de un automóvil. Cuando ella escapa del vehículo y es perseguida por él, una lluvia abundante y espesa la baña, mientras los encuadres en ralentí contemplan al amante de estatura casi monstruosa poseyéndola con violencia, arranchando su ropa. Así, los besos emergen con la intensidad del desenfreno. La contenida velocidad con que corren las imágenes es sublimada por la música de Nora Orlandi, que se escucha como la versión erótica de los coros extravagantes que creara Ennio Morricone para algunos wésterns de Sergio Leone.

Pero el deseo en el personaje de Fenech también puede tomar la forma de una pesadilla. Con un fondo negro, la vemos echada en una cama y, nuevamente, el lento encantamiento de la música de Orlandi rodea a un Jean de halo luminoso que vierte alcohol sobre el cuerpo de Julie. Él rompe la botella en una silla mientras las partículas de vidrio ascienden en el campo visual como explosión seminal, para después caer en picado sobre el rostro de una Julie que, después de una agitada respiración, cierra los ojos como si estuviera inmersa en un sueño de tormentoso deleite. Los amantes se apoderan de la serenidad del ralentí en su propio movimiento corporal, en planos de detalle que muestran el contacto del vidrio y la sangre. Así, el iris cierra la secuencia, que solo enfoca el rostro de placer de la protagonista. Como el Yasuzo Masumura de *Blind Beast* (*Mōjū*, 1969), Martino crea con Fenech una poesía de la crueldad y lo logra hallando, como dice el inicio de un poema de Blanca Varela, la lentitud de la belleza, con aquella pieza musical de Orlandi que suena como el teclado de una misa. Ello dota de un aire místico al tratamiento de la sexualidad del personaje de Edwige, que recuerda aquel famoso verso de Santa Rosa de Lima: "Por amarte padezco dulce violencia" (2009, p. 65). Esa escena fue homenajeada en años recientes por los ya referidos Hélène Cattet y Bruno Forzani en su experimental acercamiento al *giallo*: *The Strange Color of Your Body's Tears* (*L'Étrange Couleur des larmes de ton corps*, 2013), con un personaje en busca de su esposa desaparecida, cuyo nombre es Edwige.



Fuente: IMDb

Foto: El personaje de Fenech en *Madame Bovary* posee interesantes coincidencias con los que interpretó en los *giallos*

Siempre la vemos en los *giallos* bajo el acoso de una figura asesina. En ese sentido, Fenech es una de las precursoras de las *scream queens* que aparecerían a fines de los años setenta e inicios de los ochenta en los *slasher films*

Una función similar cumple la música de Bruno Nicolai en *Todos los colores de la oscuridad*. Ello es notable en la primera secuencia de los sabbats, uno de los picos expresivos no solo en los recorridos de Martino por el *giallo* sino de toda su obra cinematográfica. Jane, el personaje de Edwige, no supera el trauma de haber perdido al bebé que gestaba en su vientre en un accidente automovilístico. Ella es introducida por Mary (Marina Malfatti) en una secta. Al interior de una mansión, que parece salida de alguna película gótica de la productora Hammer, el tema del compositor le da a dicha secuencia de iniciación, con el uso del sitar y de unos coros entre litúrgicos y desquiciados, esa atmósfera de recorrido carnal y espiritual a la vez.

Ese pasaje del filme nos atrapa con el desvarío de los ángulos contrapicados que muestran a la secta del personaje de Julián Ugarte, quien se acerca con deseo a su víctima; con los *travellings* que siguen y contemplan el sereno paso ceremonial de Fenech y Malfatti; con la inestabilidad sensorial de la protagonista, vertida en imágenes de fragmentación lisérgica; con ese calor líquido, tanto en la sangre del animal sacrificado como en la cera de las velas encendidas que se chorrea con el halo simbólico de un preámbulo sexual; pero, sobre todo, con la fuerza expresiva del rostro de Edwige.

La cámara se moviliza para registrar los rostros ávidos de la secta, pero el del personaje de Fenech contrasta por sus gestos de asombro, pero ante todo de fragilidad. El clímax es seguido en el montaje por una escena en la que su personaje hace el amor satisfactoriamente con su pareja, Richard (George Hilton), a pesar de mostrar al inicio del filme problemas de disfunción sexual. Por ello, los personajes de Edwige en estas dos películas de Sergio Martino tienen una dimensión compleja, transitan entre la necesidad de protección, bajo la dinámica de la damisela en apuros, rescatada por un príncipe amarillo, y el fuego del alma, un deseo sexual reprimido que se libera de las formas más extremas, junto a hombres ajenos a sus relaciones de pareja.

Siempre la vemos en los *giallos* bajo el acoso de una figura asesina. En ese sentido, Fenech es una de las precursoras de las *scream queens* que aparecerían a fines de los años setenta e inicios de los ochenta en los *slasher films*. No obstante, como bien lo precisa Ellinger, su personaje en *El extraño vicio de la señora Wardh* (y debemos agregar también al que interpreta en *Todos los colores de la oscuridad*) no es demonizado por su sexualidad ni es moralmente juzgado por su estilo de vida, aspectos que tampoco son obstáculo para que sea la heroína de la historia (2018, p. 18). La dimensión íntima de sus personajes la acerca incluso más al *slasher* de los noventa, que revisa el puritanismo de las *final girls* de sagas como *Halloween* o *Pesadilla en la calle Elm*. Con *Scream, la máscara de la muerte* (*Scream*. Wes Craven, 1996), esos personajes femeninos empezaron a vivir libremente su sexualidad, sin que eso impida su capacidad para enfrentarse a asesinos en serie.

Acaso hay ahí una marca de cómo los personajes de Fenech también estuvieron caracterizados por la doblez en otros géneros. La adaptación del clásico de Gustave Flaubert *Madame Bovary* (*Die nackte Bovary*. Hans Schott-Schöbinger, 1969) y una cinta del "decamerótico" como *La pícara y ardiente Ubalda* (*Quel gran pezzo della Ubalda tutta nuda e tutta calda*. Mariano Laurenti, 1972) la muestran entre la necesidad de guardar las apariencias de "buena esposa" y el deseo de vivir una sexualidad lejana de la inapetencia sexual del esposo o de un cinturón de castidad. Comedias dirigidas por maestros del *giallo* también la posicionan de esa manera. En *Juanita muslos de oro deshonrada con honor* (*Giovannona Coscialunga disonorata con onore*, 1973) de Sergio Martino, es la prostituta de lenguaje soez que actúa, finge ser la esposa del dueño de una fábrica en problemas legales, y en *La juez y su erótica hermana* (*La pretora*, 1976) de Lucio Fulci, interpreta a dos personajes, hermanas gemelas, una la cohibida jueza y la otra meretriz e intérprete de fotonovelas eróticas.

El acoso de las fantasías

Los personajes de Fenech en los dos primeros *giallos* en los que trabajó para Sergio Martino están signados por los simulacros de lo fantástico. Desde el paso de su personaje en un ambiente iluminado como relato gótico y con inquietantes animales disecados alrededor, hasta su aparición, como un espectro de la carretera, ante los rostros de sorpresa de



Fuente: MUBI

Foto: Edwige Fenech en *Desnuda ante el asesino*

quienes la ven en *El extraño vicio de la señora Wardh*. En *Todos los colores de la oscuridad*, el director llevó al extremo esos simulacros en su representación del personaje de Edwige en esas escenas que repetitivamente la muestran despertando de una pesadilla, una y otra vez, dejándonos en la confusión de si lo que vemos es un sueño o no, o un sueño dentro de otro. Pero también en la duplicación de su imagen a través de espejos, en sus recorridos por el parque o por sueños de imagen nebulosa, en los enfoques y desenfoques intercalados que al interior de una misma escena muestran su desorientación, con la sugerencia de ojos que se abren y se cierran, como si ingresáramos a un estado onírico.

Como otros realizadores de *giallos*, Sergio Martino es un director muy influenciado por Hitchcock y en *Todos los colores de la oscuridad* el cineasta italiano, a su modo, se apropia de esa idea, plasmada en *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), de acercarse a su protagonista y confundirla con un clima mágico, de (en)sueño, para después confrontarla con la realidad.

Años después, él contó con Edwige en un papel secundario pero memorable para *Vicios prohibidos* (*Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave*, 1972). Si Ernesto Gastaldi, guionista de las ya analizadas películas de Martino, creó una ambigua fragilidad en los personajes que interpretara Fenech, aquí le brinda un carácter calculador. Por un lado, la presencia de la actriz es imponente en su forma de provocar, tanto en la mirada penetrante como en la sonrisa irónica; por otro, es el objeto de una fantasía muy hitchcockiana.

Floriana, su personaje, es la sobrina de Oliverio (Luigi Pistilli), un escritor bloqueado para la creación literaria y abusivo en su relación con la protagonista, Irina (Anita Strindberg). Así, Martino lleva la ilusión necrófila de un melodrama gótico de Hitchcock como *Rebeca* (*Rebecca*, 1940) a vincularla con los deseos incestuosos de aquel personaje masculino. Él guarda el vestido de su madre, y encuentra a Floriana con aquel traje en su cuerpo, lo que reaviva su sexualidad.

Lo que es atractivo en *Vicios prohibidos* es el libre espíritu sexual del personaje de Edwige. Dicho espíritu es filmado por Martino no solo a través de encuadres subjetivos del literato señalado como impotente, quien mira cómo ella hace el amor con Dario (Riccardo Salvino), el lechero de la localidad, sino además por medio de la delicada música de violines de Bruno Nicolai. Exalta la relación sexual que el personaje de Fenech mantiene con Irina y acompaña planos de detalle de sus cuerpos, así como encuadres cerrados en los rostros de éxtasis, que lentamente desaparecen en fundidos encadenados. Tal como lo indica Laguarda (2021, p. 102), el personaje de Edwige, al igual que los hippies que aparecen en la primera

secuencia del filme, concentra la irrupción de una forma de modernidad que se opone al machismo del anfitrión y la pasividad del personaje de Strindberg.

El personaje de Edwige en *Vicios prohibidos* deambula en una casa musicalizada como castillo gótico, en la que el paso y los maullidos de un felino resumen todas las posibilidades del mal. En esta cinta inspirada en "El gato negro" de Edgar Allan Poe, Fenech es la mujer que decide cómo quiere vivir su propia sexualidad, más allá de cualquier convención social. Tal como lo identifica Colantonio, Floriana goza "con diversas experiencias sexuales que van desde el lesbianismo hasta el incesto, una decisión que trasciende el orden patriarcal para sacudirlo desde las mismas entrañas" (2020, p. 246).

Ese personaje es, por lo tanto, cercano al que Fenech interpretara en el ya referido filme de Bava, pero también al que diera forma en *Top Sensation* (Ottavio Alessi, 1969). Se la ve en esta película inmersa en asuntos criminales y, a la vez, explora el bestialismo, en la insólita escena de la cabra. En una cinta posterior como *La profesora y el último de la clase* (*L'insegnante va in collegio*. Mariano Laurenti, 1978), Edwige es la docente que afirma al final de la película que la situación de la mujer ha cambiado, que no es un objeto disponible y que es ella quien debe decidir según su propio deseo.

Hacia el crimen crepuscular

En la obra de Sergio Martino se encuentran los personajes de *giallo* más célebres de Edwige Fenech. *Las lágrimas de Jennifer* (*Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*, 1972) de Giuliano Carnimeo, estrenada unos meses después de *Todos los colores de la oscuridad*, es por varias razones una película influenciada por los *giallos* de Martino con Fenech. Comparten a Luciano Martino como productor (hermano de Sergio y pareja en aquel entonces de Edwige), a Gastaldi como guionista, a Nicolai como músico, y a George Hilton como el objeto de deseo de la protagonista.

Además, tienen en común el mismo tratamiento voyerista, así como a Edwige en la posición de personaje que cruza varias miradas masculinas, incluida la del líder de una secta. Él aparece en una secuencia de iniciación del personaje de Fenech, un *flashback* que también apela a un clima lisérgico, en un campo visual intervenido de forma semejante a *Todos los colores de la oscuridad*, cinta con la que también coincide en la lentitud ceremonial y desinhibida del movimiento de cuerpos. A diferencia, se optó en dicho pasaje por escenarios de colorido *flower power*. Es un *giallo* hecho a la sombra de los realizados por Martino, pero sólido, y cuenta con un guion de trazos más humorísticos.

El menos atractivo de los *giallos* en los que actuara Edwige es *Desnuda ante el asesino* (*Nude per l'assassino*, 1975) de Andrea Bianchi. Conserva las marcas fotográficas de muchos *giallos*, con ese filtro rojo que inunda muchos espacios en los que tanto el personaje de Edwige como otros escapan de la misteriosa figura asesina, pero nos coloca ante un tratamiento mecánico de las escenas de asesinato y un erotismo vulgar, tosco y distante de la estilización de Sergio Martino. La fotógrafa que interpreta Fenech es impetuosa en su sexualidad, pero pierde esos matices y ambigüedades que tenía en *giallos* previos.

Más de diez años después, Edwige Fenech participaría en su último *giallo* en pantalla grande, *Phantom of Death* (*Un delitto poco comune*, 1987), bajo la dirección de Ruggero Deodato, uno de los cineastas más representativos de la explotación italiana. Es una película a medio camino con el *slasher*, gracias a Donald Pleasence, cuyo personaje persigue a un asesino en serie al

Foto: *Vicios prohibidos*



Fuente: IMDb



Fuente: TMDD

Foto: *Las lágrimas de Jennifer*

igual que su Dr. Loomis, quien va a la caza de Michael Myers en la saga *Halloween*. Hélène, personaje de Fenech, mantiene una relación sentimental, sin saberlo, con el asesino.

Así, como en otras escenas de su paso por los *giallos*, la vemos escapando del criminal en la oscuridad de escenarios interiores, como un parque de estacionamiento, pero lejos de esos viajes a lugares solares y exóticos de *El extraño vicio de la señora Wardh*. Su personaje trata de cuidar en este filme de Deodato a su bebé por nacer, quien está en peligro ante el asedio de un asesino, quien padece de un desorden genético que lo hace envejecer prematuramente. A diferencia de la Jane de *Todos los colores de la oscuridad*, el personaje de Fenech esta vez sí tiene la oportunidad de proteger a su hijo por nacer, lejos de aquel filme en que el embarazo se convierte en objeto de pesadillas con puertas blancas que se abren y se cierran, fondos de negro profundo, relojes dalinescos y cuerpos gestantes que sangran.

La secuencia final de *Phantom of Death* es sorprendente por su anticlímax. El asesino, después de perseguir con guantes negros, aunque con el rostro descubierto, a Hélène, es hallado por el personaje de Pleasance. Pero, tanto él como el personaje de Fenech ven la agonía del psicópata, entre ralentíes y monólogos de redención. Ambos personajes ven ese cuerpo desfalleciente y envejecido tirado en el piso. Estamos ante un *giallo* crepuscular, y en ese sentido simbólico de la relación cinematográfica de la actriz con una línea prácticamente extinta del cine popular italiano.

Sin embargo, hacia 1993, Edwige produjo y fue además protagonista de la miniserie *Private Crimes* (*Delitti privati*, 1993), dirigida por Sergio Martino y fiel a esos encuadres subjetivos, guantes oscuros y climas góticos de aquellas películas que hicieron juntos. Interpreta con poderosa versatilidad a una mujer en crisis, entre el luto por la pérdida de su hija y la búsqueda policiaca del asesino.

Referencias

Colantonio, G. (2020). La mirada espermatozoidea. El extraño vicio del señor Martino. En N. Pagés, A. Bretal & C. Pagés (editores). *Giallo. Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano* (pp. 239-248). Editorial Rutemberg.

Ellinger, K. (2018). *All the colors of Sergio Martino*. Arrow Books.

Harries, J. (2015). The strange vices of Ms. Fenech – a visual essay by Justin Harries. En *box set* de Blu-ray *The Sergio Martino collection* (2021). Arrow Video.

Laguarda, A. (2021). *L'ultima maniera. Le Giallo, un cinéma des passions*. Rouge profond.

Loparco, S. (2009). *Il corpo dei Settanta. Il corpo, l'immagine e la maschera di Edwige Fenech*. Edizioni Il Foglio.

Pagés, C. (2020). Pinta tu aldea (de amarillo). Introducción al giallo. En N. Pagés, A. Bretal & C. Pagés (editores). *Giallo. Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano* (pp. 28-74). Editorial Rutemberg.

Santa Rosa de Lima (2009). ¡Oh, Jesús de mi alma.... En González Vigil, R. (Ed.). *Poetas peruanas de antología* (p. 65). Mascapaycha Editores.



Foto: *Sex & Fury* / Fuente: FetcherX

Pinky violence es un término anglosajón con el que se conoce a una variante del cine de explotación japonés, de la misma forma en que la explotación italiana tuvo al *giallo*, la española al quinqui o la norteamericana al *blaxploitation*. El *pinky violence* es un conjunto de películas con características y narrativas comunes, desarrolladas, prácticamente, por dos estudios japoneses (Toei y Nikkatsu) entre los años 1970 y 1974, aproximadamente.

El término *pinky violence* es retrospectivo, nunca se utilizó durante los años en que apareció este tipo de películas. Fue popularizado en los años noventa a partir del libro *Pinky Violence: Toei's Bad Girl Films*, editado por J-Taro Sugisaky y Takeshi Uechi. La palabra *pinky* es una anglicanización del japonés *pinku eiga* (*pink film* para los anglosajones), que es como se conoce en Japón al *sexploitation* o películas de erotismo *softcore*, que tuvieron gran popularidad y éxito comercial a finales de los años sesenta, con la progresiva caída de la censura a partir del estreno de *Gate of Flesh* (*Nikutai no mon*, 1964) de Seijun Suzuki, que fue la primera película comercial japonesa con desnudos. Cineastas como Koji Wakamatsu, Atsushi Yamatoya, Masao Adachi o Takechi Tetsuji encontraron en el *pinku eiga* la libertad para incorporar ideas revolucionarias en sus películas y transgredir tabúes sexuales, pero también para experimentar con la forma. Esta combinación entre nueva ola japonesa y cine de explotación fue la receta perfecta para una nueva caracterización de las mujeres en el cine japonés de los setenta.

El *pinky violence* sería, por tanto y simplificando, un *pinku eiga* que prioriza las escenas de acción y de violencia por encima de las escenas de sexo. Y que también encontró en cineastas como Norifumi Suzuki o Teruo Ishii no solo su estética pop desatada, sino también su afiliación con los ideales jóvenes de la



Melodías asesinas de Japón: el *pinky violence* (1970-1974)

Las películas japonesas conocidas bajo esta expresión en inglés son una prolongación de las películas de erotismo *softcore* conocido como *pinku eiga*, con la particularidad de agregar dosis de violencia callejera a través de imponentes personajes femeninos, quienes viven al margen de la ley y destilan una sexualidad transgresora.

★ Nicolás Carrasco

época, en conflicto con los valores conservadores de la inmediata posguerra.

Además de ser películas de explotación que apelan al erotismo, la acción y la violencia, otra característica fundamental del *pinky violence* es que son narrativas centradas en mujeres japonesas jóvenes que se mueven por fuera de la ley. Su explosión empieza con la serie de siete películas *Girl Boss* (*Sukeban*, 1970-1974), a la que le siguen como subproductos las series *Delinquent Girl Boss* (*Zubekô banchô*, 1970-1971) y *Stray Cat Rock* (*Nora-neko rokku*, 1970-1971). En la época, estas se conocieron con el término de *sukeban*, que significa "jefa" o "jefa mala", y que era una figura modelo importante para sus protagonistas femeninas. Posteriormente, el *pinky violence* se combina también con las convenciones de las películas de cárceles de mujeres —la serie *Female Prisoner Scorpion* (*Joshū Sasori*, 1971-1973)—, el *nunsploitation* —*School of the Holy Beast* (*Seijû gakuen*. Norifumi Suzuki, 1974)—, las películas de motociclistas —*Stray Cat Rock: Machine animal* (*Nora-neko rokku: Mashin animaru*. Yasuharu Hasebe, 1970), *Girl Boss Guerrilla* (*Sukeban gerira*. Norifumi Suzuki, 1972)—, el *chambara* —el díptico *Lady Snowblood* (*Shurayukihime*, 1973-1974) y *Sex & Fury* (*Furyô anego den: Inoshika Ochô*. Norifumi Suzuki, 1973)—, o los *matatabi* o películas de apostadores —*Red Silk Gambler* (*Hijirimen bakuto*. Teruo Ishii, 1972)—. Como varios otros filones del cine de explotación de la época, como los *spaghetti westerns*, los *blaxploitation*, o las películas de *kung fu*, las narrativas del *pinky violence* son casi siempre historias de venganza.

Las películas sobre *sukeban* están normalmente construidas alrededor de pandillas de mujeres, jóvenes criminales que se aprovechan de su fuerza y sexualidad para poder sobrevivir en la



Fuente: MUBI

Foto: *Gate of Flesh*

sociedad japonesa moderna. Estas pandillas son dirigidas por una *sukeban*, que es a la vez su líder y figura materna. Es poco común ver en estas películas familias u hogares convencionales. Las chicas forman sus propias familias postizas en la pandilla y estas se juntan normalmente en bares o clubes nocturnos que les sirven como guarida. Es importante mencionar, además, que tanto en estas películas como en la realidad, las mujeres no son aceptadas como *yakuzas*, así que tienen que formar sus propias organizaciones por fuera de la ley.

A pesar de que la *sukeban* es la jefa del grupo, no hay tampoco una dinámica o estructura de poder rígida dentro de la pandilla, como en el *yakuza*. Su liderazgo es flexible, y se siguen códigos y rituales propios. Por ejemplo, en *Girl Boss Guerrilla*, el personaje interpretado por Miki Sugimoto derrota en una pelea a la lideresa de las pandillas de mujeres de Kioto, arrebatándole ese lugar. En *Criminal Woman: Killing Melody* (*Zenka onna: Koroshi-bushi*. Atsushi Mihori, 1973), por otro lado, el personaje de Reiko Ike se gana el respeto de las demás presas al no rendirse y seguir dando pelea luego de una golpiza propinada por el personaje de Miki Sugimoto. Por tanto, estas pandillas ficticias tienen un sistema propio de honor y de toma de decisiones, basado en la fortaleza física y en las habilidades para sobrevivir en la calle. La violencia entre mujeres es ritual y se utiliza para mantener el orden grupal.

Como hemos mencionado, los *pinky violence* supieron medir el pulso de su época y por tanto reflejaron una insatisfacción general hacia la sociedad japonesa, específicamente con ideas conservadoras de género y jerarquías, así como desconfianza hacia el gobierno y las expectativas de vida doméstica para las mujeres. Estos filmes fueron la respuesta a una sociedad cambiante y fueron utilizadas para reflejar el espacio de libertad creativa que otorgaban el cine de género y de explotación. Se enfocan en mujeres sin lazos familiares o de pareja que luchan con el objetivo de mantener su libertad e independencia en una sociedad dominada por hombres, manifestada en el submundo criminal, pero también en otras instituciones como la escuela o la policía. Los villanos de estas películas son, por tanto, personajes masculinos *yakuzas*, profesores, soldados norteamericanos, empresarios u oficiales del gobierno, siempre corruptos y muchas veces motivados por la ganancia económica o por sus deseos sexuales perversos. En *Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom* (*Kyôfu joshikôkô: Bôkô rinchi kyôshitsu*. Norifumi Suzuki, 1973), la estudiante que quiere sobresalir es violada por el político que auspicia y da su nombre al programa educativo del colegio. En *Zero Woman: Red Handcuffs* (*Zeroka no onna: Akai wappa*. Yukio Noda, 1974), los policías que mandan al personaje de Miki Sugimoto a rescatar a la hija secuestrada de un poderoso empresario luego deciden matarlas a ambas para encubrir toda la operación. En *Stray Cat Rock: Sex Hunter* (*Nora-neko rokku: Sekkusu hantaa*. Yasuharu Hasebe, 1970), el recuerdo de una hermana violada por un soldado norteamericano es el detonante de toda una cruzada racista y nacionalista por parte de los villanos. El enemigo común en todas estas películas es, por tanto, la sociedad opresora japonesa, dominada por hombres. Es esa misma sociedad, muy represiva para las mujeres, la que las fuerza a formar estos "otros grupos", en los que no tengan que cumplir los papeles de esposas

o madres. Que los *pinky violence* relacionen la violencia femenina con honor y orden, y la violencia masculina con corrupción y perversidad, otorga mayor autoridad y nobleza a las mujeres.

Los *pinky violence* fueron también capaces de representar una nueva cara de la mujer japonesa, una cuya sexualidad transgresora jugó un rol fundamental en construir personajes femeninos complejos en el contexto del cine japonés, y que volvieron estrellas a actrices como Meiko Kaji, Reiko Ike o Miki Sugimoto. Le proveyó al cine japonés de una forma de representar radicalmente la sexualidad femenina a través del lente subversivo del cine de explotación, cuestionando ideas normativas acerca de qué se considera un comportamiento femenino apropiado. El *pinky violence*, de esa forma, celebra la libertad por fuera de la ley, así como la libertad sexual, como cualidades heroicas.

Por ejemplo, otra característica común que tienen estas películas es algo que podemos llamar, a falta de un mejor término, "desnudez desafiante" o "desnudez agresiva". Un ejemplo claro de esto está al inicio de *Girl Boss Guerrilla*, cuando el personaje interpretado por Miki Sugimoto detiene una pelea entre su pandilla y otra pandilla de hombres motociclistas descubriendo uno de sus senos, y con esto enseñándoles un tatuaje que revela que son, simbólicamente, *yakuzas* y, por tanto, dignas de respeto. Acto seguido, toda su pandilla se descubre un seno y, por tanto, el tatuaje que las representa. Otro ejemplo muy conocido se da al inicio de *Sex & Fury*. El personaje de Reiko Ike es emboscado mientras se baña y ella, completamente desnuda, se defiende de sus agresores a espadazos. Su desnudez es, por un lado, desafiante, y por otro, es un mecanismo de defensa que baja la guardia de sus atacantes.

La sexualidad también puede ser aprovechada como un arma. En *Criminal Woman: Killing Melody*, el personaje de Reiko Ike financia su venganza contra los *yakuza* que mataron a su padre prostituyéndose en la base militar norteamericana. Con el dinero obtenido, compra de los mismos soldados un arsenal. En *Sex & Fury*, el personaje de Reiko Ike mata a uno de los asesinos de su padre acostándose con él luego de untarse un poderoso veneno en los senos. Su provocadora y libre sexualidad les da a estos personajes femeninos una fuerza que las iguala (cuando no les da ventaja) en las dinámicas de poder. En otras palabras, permite a las mujeres de la ficción superar las jerarquías sexuales tradicionales, mantener su independencia y evitar que los personajes masculinos tomen ventaja y control sobre ellas.

El crítico argentino José Miccio escribió hace unos años que "quien esté interesado en ver los vínculos entre el cine y la sociedad de su tiempo tiene que estar pendiente de lo que pasa en los géneros degradados" (2018, párr. 31). Cuando aparece el *pinky violence* a inicios de los años setenta, las mujeres japonesas estaban viviendo en una sociedad más igualitaria y les habían sido otorgadas libertades sociales y políticas de las que no gozaban antes. Estos cambios culturales y psicológicos de la posguerra desafiaron las tradiciones sociales japonesas, particularmente las relacionadas con las expectativas de género, pero aun había mucho por avanzar. El *pinky violence* fue, en ese sentido, como esa bomba que pone el personaje de Miki Sugimoto en el auto lleno de *yakuzas* al final de *Girl Boss Guerrilla*. Una explosión que se proponía volar a todos los enemigos por los aires. Un cine que, sin abandonar el placer, nos lleva a lugares que otros no se animan a tocar.

Foto: *Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom*



Fuente: Psycho-cinematography

Referencias

Miccio, J. (2018, 12 de marzo). Giro d'Italia (tercera etapa: poliziottesco). *Calanda*. https://calandacritica.com/2018/03/12/giro-ditalia-tercera-etapa-poliziottesco-por-jose-miccio/

SANGRE Y UNIFORMES ESCOLARES:

4 entradas a la *j-sploitation*



Sangriento, barato y erótico. A partir del nuevo milenio se popularizó una nueva tendencia de cine de explotación en Japón, que combina el *splatter*, la comedia absurda y efectos especiales más que exagerados, así como convenciones de la acción y el terror. Esta modalidad de *j-sploitation* es impactante y busca romper cada límite del buen gusto. Como una pequeña introducción a la tendencia, podemos apreciar cuatro películas que ejemplifican lo mejor y lo peor de este cine.

★ Hitoshi Isa Kohatsu



Foto: *Mutant Girls Squad* / Fuente: Google Play

os filmes de explotación en Japón —como en muchos otros países— se han desarrollado en una miríada de estilos y con diferentes contenidos de acuerdo con su particular contexto y sensibilidad cultural. Algo que se mantiene es la exacerbación de la sensualidad, de la violencia y del humor, todo expresado con un presupuesto mínimo. Se pueden señalar varias tendencias de *exploitation* en el país asiático que siguen estas características generales: las *pinky violence*, películas de acción sobre "chicas malas" que ponen énfasis en la sexualidad y la violencia, como ***Female Prisoner #701: Scorpion*** (*Joshû 701-gô: Sasori*. Shunya Itō, 1972) y las *pinku eiga*, que juegan desde Japón con elementos propios de lo que solemos entender por *softcore*. Estas vertientes disfrutaron de mayor popularidad entre los años sesenta y setenta; todavía son producidas hoy, pero carecen de la atención que alguna vez recibieron. Ahora esa atención se dirige a una nueva forma de explotación.

La proliferación de equipos de grabación digital más baratos dio lugar, entre los años noventa e inicios del nuevo milenio, al desarrollo de un tipo particular de *splatter*, pero con un humor absurdo, un entendimiento casi posmoderno de su propia condición de "arte bajo" y una buena dosis de *camp*. Este cine toma los elementos existentes del *exploitation* y los exagera: la sangre chorrea como cascada, la violencia se combina con comedia negra y las tramas se vuelven más y más referenciales al cine de género, específicamente a criaturas clásicas del terror y ciencia ficción, como zombis, vampiros y mutantes. El resultado es, casi invariablemente, un Frankenstein, una abominable amalgama de géneros y estéticas en un cuerpo grotesco. Las tramas son lo suficientemente escandalosas para ser consideradas como un acto de rechazo a cualquier noción de "buen gusto".

Se ha tratado de describir algunas de las características del *j-sploitation* en este siglo, pero nos falta apreciar algunas cualidades específicas, las cuales siguen siendo un poco ambiguas. La mejor manera de corregir esto sería observando algunos ejemplos. Por ello, hemos seleccionado cuatro películas estrenadas entre el 2008 y el 2010. Estas presentan algunos elementos comunes, incluso la presencia de una de sus figuras más notorias: Yoshihiro Nishimura, cuyo rol, ya sea como director o como encargado de efectos especiales, forma un tejido conectivo entre estos ejemplares del *j-sploitation*.

***The Machine Girl* (*Kataude mashin gâru*, 2008)**
Dirigida por Noboru Iguchi, *The Machine Girl* sirve como una buena introducción. La trama cuenta la historia de una adolescente llamada Ami (Minase Yashiro), quien se enfrenta a los *yakuza* para vengar a su hermano menor, quien fue asesinado por el hijo de uno de sus líderes. En un altercado ella pierde uno de sus brazos, que reemplaza con una ametralladora. Reconstruida y habiendo reunido aliados, retoma su búsqueda vengadora. Se combina esa descripción con actuaciones terriblemente jocosas y sangre que abunda cual agua en el río.

En este primer ejemplo de *j-sploitation* se pueden apreciar cualidades recurrentes. Más allá de la sangre y las mutilaciones, se impone el *camp*. El filme rompe con cualquier norma estética para entregar algo impactante y excesivo: celebra su propia capacidad de exageración. Es básicamente "mala" en un sentido irónico y altamente entretenido. No escatima en lo desagradable y obsceno.

Ningún elemento del filme encarna mejor el *camp* que la estética de sus efectos visuales, acentuada en su carácter plástico, artificial, falso. Todo ello le da a la película cierto aire ligero a pesar de que vemos escenas desagradables, como una en la cual un cocinero es forzado a cortar sus propios dedos y comerlos con sushi. Da la impresión de que las mentes creativas detrás de la película decidieron retarse a crear lo más extremo y violento posible.

A pesar de todo lo descrito, es probable que sea la película menos excéntrica de esta selección.

***Tokyo Gore Police* (*Tôkyô zankoku keisatsu*, 2008)**
Posiblemente la mejor de esta lista, es además la primera película en la que Yoshihiro Nishimura, responsable de los efectos visuales en el largometraje anterior, se encargó de la dirección. En un futuro distópico, la policía privatizada de Tokio lucha contra mutantes que pueden desarrollar armas desde sus miembros mutilados. Ruka (Eihi Shiina) es una oficial que busca vengar la muerte de su padre mientras navega en una ciudad llena de sangre y crueldad. La película brilla por un número de razones, primero que nada, por efectos más elaborados que los de la cinta anterior y por una poderosa estética que se encuentra en un punto medio entre el *cyberpunk* y un filme de Cronenberg como *La mosca* (*The Fly*, 1986). Se mezcla un futuro sórdido con una preocupación por las mutaciones de la carne.

Es una película sobre el fetiche. No solo en su connotación sexual (aunque ello ciertamente está presente, incluyendo una escena extendida en un burdel que incluye una silla hecha de piel humana que orina sobre el público reunido frente a ella), sino también en su morbosa glorificación de objetos, de la sangre, de los intestinos, del cuerpo despedazado. Su predecesor más importante es *Tetsuo, el hombre de hierro* (*Tetsuo*. Shinya Tsukamoto, 1989), y la mutilación de la carne, por más falsa que se vea, se torna en fuente de placer, en grotesco y enfermizo deleite.

Se ha de mencionar también una faceta curiosa de la película: los intentos de sátira social que realmente no concuerdan con la narrativa. La película incluye una variedad de comerciales ficticios que parodian la vinculación entre los medios y la violencia, similar a la propaganda de *Invasión* (*Starship Troopers*, 1997) y los comerciales de *RoboCop 2* (1990). Sin embargo, la parte final de la cinta es una colección de escenas en las que se impone la brutalidad policial.

Por ello, los comerciales resultan un tanto irónicos o hipócritas, considerando cómo la película se regocija en el morbo. De cualquier modo, no interfiere en lo que es un genuino y excelente entretenimiento de bajo presupuesto. En ese sentido, es la mejor de las películas comentadas en este texto.

***Vampire Girl vs. Frankenstein Girl* (*Kyûketsu Shôjo tai Shôjo Furanken*, 2009)**
Dirigida por Yoshihiro Nishimura y Naoyuki Tomomatsu, se ubica en una excéntrica secundaria donde Jyugon Mizushima (Takumi Saitō) es un joven estudiante. Vive un triángulo amoroso entre Monami (Yukie Kawamura) y Keiko (Eri Otoguro). Dicha situación se complica por el hecho de que Monami es una vampiro y Keiko es revivida como un cadáver viviente por su padre (Kanji Tsuda), un científico loco, quien es subdirector de la


Fuente: IMDb

Foto: *Tokyo Gore Police*



Fuente: IMDb

Foto: *Vampire Girl vs. Frankenstein Girl*

secundaria. A pesar de su título, no vemos una lucha entre la vampira y el cuerpo reanimado, salvo en los últimos quince minutos. El resto de la película es una comedia de lo grotesco, salpicada por asesinatos, desmembramientos y chistes sobre suicidio. Pero, a la vez, tiene un tono ligero, que no estaría fuera de lugar en una típica serie romántica japonesa. Al principio de este artículo mencioné que este estilo particular de *splatter* es un rechazo consciente de cualquier noción de "buen gusto". Esta cinta es el ápex de esa idea.

Ello se debe a que es, esencialmente, un filme insensible, tanto en su estilo visual como en su humor. Contiene *gags* que solo pueden ser llamados ofensivos, desde una variedad de secuencias excesivas e innecesariamente gráficas que incluyen chicas cortándose las muñecas, hasta *blackface*. Todos los productos contemporáneos de *j-sploitation* involucran el mal gusto, pero ninguno busca ofender al nivel de esta cinta.

Más allá de ello, la mezcla de música pop adolescente y gore desatado genera un efecto cómico en su absurdo. Varias escenas están dotadas de una saturación del color y de la luz, parecida a la de los *giallos*, sobre todo en escenas de asesinato y muerte. Aun con la aspereza de algunas escenas, la típica trama de romance adolescente, fusionada en este caso con el *splatter* macabro y el *slapstick* más bizarro, hace que este largometraje sea particularmente encantador, aunque no uno que se debería ver más de una vez.

***Mutant Girls Squad* (*Sentô shôjo: Chi no tekkamen densetsu*, 2010)**

Los directores Tak Sakaguchi, Noboru Iguchi y Yoshihiro Nishimura se reúnen para contar la historia de una colegiala víctima de *bullying* (Yumi Sugimoto). Ella descubre que es una mutante y se une a una secta de seres iguales a ella, para enfrentarse a un gobierno que las persigue con crueldad. El acento en la violencia se halla en las escenas de batalla, que incluyen modificaciones grotescas de los cuerpos de las protagonistas e imágenes generadas por computadora que no han envejecido de la mejor manera. Puede que esta trama resulte similar a la franquicia de *X-Men*, aunque es más probable que los realizadores buscaran jugar con la estética de franquicias de acción japonesas como *Super Sentai* o *Kamen Raider*.

Es otro ejemplo de cómo el *j-sploitation* hace préstamos de productos de la cultura popular y *geek*. Pero *Mutant Girls Squad* ofrece algo nuevo a la premisa de estos filmes: la insensibilidad que caracteriza al *j-sploitation*. Solo para mencionar un ejemplo: una de las chicas del escuadrón de mutantes tiene una motosierra que sale de su trasero.

Extrañamente, la película contiene a la vez alusiones religiosas, específicamente sintoístas. El líder de las mutantes se viste como Izanagi, una de las deidades creadoras en mitología japonesa. El diseño de los villanos incluye narices alargadas visualmente similares a un *tengu*. Un antagonista secundario se llama Raiden, nombre alternativo de *raijin*, una deidad asociada con relámpagos, y varias de las mutantes se asemejan a *yokai*, entidades sobrenaturales del folclor japonés. Aún más curioso es que los trajes blancos con pequeñas alas en la espalda que las heroínas del filme usan en batalla las hacen ver como ángeles. Estos elementos contribuyen a una estética memorable por lo distinta en el contexto de estas cintas japonesas.

Las películas del *j-spolitation* están producidas casi para garantizar un estatus de culto entre los fanáticos de lo grotesco, lo repulsivo, lo extraño y lo morboso. Se define por sus excesos, su espíritu *camp* y su tendencia al fetiche, cualidades que lo hacen difícil de soportar para muchos, pero atractivo para otros. Es un cine que está en la frontera de lo tolerable y eso lo hace incomparable.

Un
d



Foto: *El día de la mujer*
Fuente: FilmAffinity

recí obsesionada con lo explícito, buscando películas cada vez más chocantes para saciar mi curiosidad por el *gore* y la violencia. Ineludiblemente, uno desarrolla una desensibilización a cierto tipo de imágenes, la cual actúa como el kerosene que impulsa la búsqueda de filmes aún más chocantes, que alimenta la esperanza de que exista alguna película desconocida u oscura que se te haya escapado por ahí. Con el tiempo, esta desensibilización se trasladó al *true crime*. Los casos reales de violencia generan curiosidad además de repulsión. Los titulares de diarios chicha que llenaban los quioscos en una especie de *collage* de lo macabro, compuesto por múltiples casos de violaciones y feminicidios, no parecieron tener mayor efecto en mí hasta que me convertí en un número más de las estadísticas.

Hay una razón primordial detrás de la existencia del *rape and revenge*, más allá de las condiciones socioeconómicas que permitieron su desarrollo dentro del cine de explotación: la violación es un crimen de poder. El violador es una persona que busca ejercer dominancia sobre su víctima y que, en muchos casos, busca reafirmar el poder que ya tenía sobre esta. Casos como el de Harvey Weinstein y los hechos descritos en la recientemente estrenada miniserie documental *Los secretos de Playboy* (*Secrets of Playboy*, 2022) narran historias de hombres poderosos que cometen actos de violencia sexual bajo la premisa de que son demasiado poderosos como para tener que enfrentar las consecuencias. Lejos de ese contexto, es un patrón que se puede replicar en todo escenario en el cual exista una persona con poder y una persona subordinada.

El *rape and revenge* propiamente dicho surge en los setenta como una variante del cine de explotación. Más adelante, sería asimilado de un modo u otro en películas de mayor presupuesto y calidad audiovisual, como *Irreversible* (*Irréversible*, 2002) de Gaspar Noé, *Dulce venganza* (*Hard Candy*, 2005) de David Slade y más recientemente por *Una joven prometedora* (*Promising Young Woman*, 2020) de Emerald Fennell. La

a breve historia del *RAPE and REVENGE*

Las películas de la vertiente *exploitation* surgida en los años setenta y conocida como *rape and revenge* pueden mostrar con brutalidad la violencia sexual y, al final, dar a las víctimas la posibilidad de vengarse de las formas más inesperadas. Esta es una reflexión en torno al carácter descarnado de sus escenas de abuso y sus rastros en el cine contemporáneo.

★ Nicole Escudero

temática clásica suele incluir como personaje principal a una mujer que sufre una serie de actos de violencia sexual. Ella logra escapar y capacitarse en el arte de la violencia —por lo general de manera absolutamente arbitraria y con muy poco tiempo—, y regresa en busca de quienes abusaron de ella para torturarlos y/o matarlos.

El declive de las estrictas censuras implementadas desde mediados de los años treinta en Estados Unidos por el código Hays permitió a toda una generación de cineastas que buscaban atraer mayores audiencias, incluir transgresiones de todo tipo en sus filmes. En un inicio, este tipo de cine fue diseñado para ser principalmente chocante y no necesariamente para empoderar a sus personajes femeninos. Las escenas de violación son el principal enfoque de la película, con una duración gratuita, que te hace dudar si estás viendo un *rape and revenge* o tan solo un *rape*.

El crítico de cine Roger Ebert (1980) cuenta en su crítica de la película bandera del *rape and revenge*, llamada *El día de la mujer* (*I Spit on Your Grave*. Meir Zarchi, 1978), que cuando fue a verla, las reacciones en el cine eran bastante polarizadas. Mientras que un hombre de mediana edad vitoreaba las brutales violaciones con frases como "Eso le enseñará", una mujer gritaba "¡Córtalo, hermana!" en una escena de venganza. Ebert se pregunta si aquella mujer que simpatizaba con la actriz principal sintió la misma emoción con la primera hora de la película, llena de violaciones y golpizas. Ebert concluye sus apreciaciones de la película con un claro disgusto. Opina que carece completamente de valor artístico y que no sirve para otro propósito más que generarle ganancias a la casa productora. Y, pues, ... tiene razón.

Sin embargo, *El día de la mujer* ha alcanzado hoy en día el estatus de película de culto, habiendo generado una secuela no oficial y un *remake* del 2010 con dos secuelas. ¿Como es posible que



Fuente: Film Daze

Foto:
La última casa a la izquierda

una película aparentemente tan mala y repulsiva pueda generar tanta fanaticada? Pero más importante: ¿por qué hay personas fanáticas de cintas sobre violaciones? Si nos remontamos a la época en la que estas surgen, veremos que coincide con el apogeo del feminismo de segunda ola, caracterizado por la dura crítica a la desigualdad social de la mujer y la impunidad en casos de violencia sexual y abuso dentro de la pareja. Por otro lado, si se tiene en cuenta que estos movimientos reflexionaron sobre la violación como un problema generalizado que no suele ser tomado en serio por la justicia, podemos inferir que aún en los setenta existían sectores de la población que se resistían a ver la violación como algo abominable. Con ello, por supuesto, quiero decir que en los últimos cincuenta años no hemos avanzado tanto como nos gustaría creer.

A *El día de la mujer* la precede *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, 1971), primer largometraje del gran Wes Craven. Los afiches de la película cuentan con los clásicos mensajes de advertencia al público: "Para evitar desmayos repítase a sí mismo, es solo una película". Estos mensajes, que aparentan ser bienintencionadas advertencias para el público más sensible, no eran más que mecanismos publicitarios que buscaban atraer el morbo. Es evidente que los realizadores de esta primera generación de *rape and revenge* buscaban, desde la producción hasta la publicidad, aprovecharse de la controversia. Las películas no estaban hechas con aspiraciones feministas y muy probablemente hacían harto alarde de las larguísimas escenas de violencia sexual para atraer al público masculino, así como de la venganza en la segunda parte del relato para enganchar con un público femenino.

Porque creo que todos estamos de acuerdo en que no se tiene que ser feminista para despreciar la violación y empatizar con una víctima que busca venganza, ¿no? ¿Y qué pasa con esa larga y tediosa escena de violación tan innecesariamente brutal y repetitiva que caracteriza al *rape and revenge* hasta este punto de la historia? Con el pasar de los años, las escenas de abuso fueron acortándose, mientras que las de venganza se hacían más largas. Los presupuestos crecieron y la temática pudo extrapolarse a otros macro géneros como el terror, la acción y el drama, tal como se puede apreciar en *Teeth* (Mitchell Lichtenstein, 2007), la saga basada en la trilogía *Millenium* de Stieg Larsson, en particular *La chica del dragón tatuado* (*The Girl with the Dragon Tattoo*. David Fincher, 2011) y *3 anuncios por un crimen* (*Three Billboards outside Ebbing, Missouri*. Martin McDonagh, 2017). A partir de este nuevo milenio, se hicieron *remakes* de las más conocidas películas del *rape and revenge*. Estos se adscribieron un poco más al terror y, por lo tanto, no escatimaron en violencia y gore. Las escenas de venganza son más descarnadas y satisfactorias pero las de violación, por más que su longitud varíe considerablemente en comparación con las de sus predecesoras, crecen en brutalidad.

Un ejemplo perfecto de este fenómeno es *Dulce Venganza 2* (*I Spit on Your Grave 2*. Steven R. Monroe, 2013). La violencia de la película es predeciblemente excesiva, la sensación de vulnerabilidad es tan apremiante que genera en el espectador una terrible ansiedad e impotencia. Durante todas las escenas en las que abusan de aquella mujer, no hay un solo segundo en el que no sintamos que todo

está perdido, a pesar de que sabemos de antemano que logrará sobrevivir. Las escenas de venganza de cierto modo logran compensar la primera parte de la película, con violentas torturas infligidas a los perpetradores. Pareciera que estas películas tratan una tras otra de superarse, cada una muestra violaciones cada vez más y más horrendas. ¿Es necesario envilecer cada vez más el abuso para atraer al público? Si nos guiamos por la breve descripción de la desensibilización hacia la violencia que hice al comienzo de este artículo, la respuesta, por más pesimista que sea, sería obviamente que sí. Sin embargo, ello no tiene por qué anular la posibilidad de alternativas.

Las películas *American Mary* (Jen y Sylvia Soska, 2012) y *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017) tienen dos elementos en común: reducen el carácter gráfico y la duración de sus respectivas escenas de violación y están dirigidas por mujeres. Además, se sitúan en el contexto del resurgimiento y popularización del movimiento feminista en conexión con las nuevas tecnologías. Al acortarse este tipo de escenas y disminuir la brutalidad, nos queda más que claro que el personaje ha sido víctima de violación y así nos concentramos en los efectos de ese acto, mas no en las acciones del victimario. Después de todo, si la película es sobre la respuesta de la víctima, no es necesario mostrar el abuso durante 30 minutos para entender la necesidad de venganza.

Mucho se ha hablado sobre la violación como recurso narrativo. Hace unos años, el público cuestionó duramente la escena de violación de uno de los personajes principales de la serie *Juego de tronos* (*Game of Thrones*, 2011-2019). Parecía haber sido una escena innecesaria, que tenía como único objetivo el *shock*. Cuatro años después de la emisión del episodio respectivo, la escena encaja un poco mejor dentro del diseño de la serie, cuando el personaje en cuestión recuerda en uno de los últimos capítulos todos sus padecimientos y cómo estos lograron edificar en ella la fuerza necesaria para sobrevivir. En este caso, el asunto termina perteneciendo más al ámbito de la ética que al de la narrativa ¿Es necesario que el personaje sufra una violación para el desarrollo de su historia? ¿Sin la violación, estaría este personaje en donde está en este momento? Y, de ser necesaria la escena, ¿se tiene que hacer hincapié en la brutalidad? En pocas palabras, digamos que ya no está bien visto explotar el tema y es mejor evitar hacer circo, maroma y teatro de la violación de un personaje para generar más *shock* en la audiencia. Con esto no quiero decir que el tema debe dejar de abordarse, sino más bien, que este debe abordarse desde otras perspectivas.

¿Nuevas películas que parten del *rape and revenge* serán productos del feminismo contemporáneo? No lo creo. En *Una joven prometedora*, la protagonista encarna el *revenge* en nombre de su amiga, la víctima de *rape*. La historia no nos muestra la violación, sino que alude a ella. Pero, tampoco se detiene en la víctima. Corremos el riesgo de enfatizar tanto la fantasía de venganza que pasamos por alto la experiencia que incita el conflicto en sí. La violación fuera de escena se convertiría, entonces, en el acto simbólico que busca unificar en todas las experiencias de sus espectadores sobrevivientes una motivación para la venganza. ¿Acaso escondiendo la brutalidad (real) de la violación estamos dando un mayor acento al desarrollo del personaje víctima? ¿O estamos más bien protegiendo al espectador de aquello que es demasiado cercano a la realidad, demasiado tangible? Como todo tema que alberga algo de controversia en el cine, la línea entre representar y explotar es mucho más delgada de lo que parece. Algo permanece a pesar del transcurso de los años. Aquellas *rape and revenge* que se muestran tan crudas como la realidad, explícitas y sin censura, se mantienen dentro de las listas de películas demasiado chocantes para el público en general. Al respecto, queda pendiente responder la siguiente interrogante: ¿qué sería lo más chocante para el público en general, el *rape* o el *revenge*? ■

Referencias

Ebert, R. (1980, 16 de julio). I Spit on Your Grave. *RogerEbert.com*. https://www.rogerebert.com/reviews/i-spit-on-your-grave-1980

Foto: *Dulce venganza 2*



Fuente: IMDb

Las noches de la iguana
las coproducciones CORMAN-LLOSA

Esta es una revisión de las películas que surgieron como resultado de la colaboración del director peruano Luis Llosa y el productor estadounidense Roger Corman, en los años ochenta y noventa. Cintas de bajo presupuesto que explotaban títulos exitosos del cine norteamericano, en muchos casos bajo los signos del cine de acción, de la aventura o de la ciencia ficción postapocalíptica, llegaron a usar escenarios peruanos como imágenes futuras del desastre. El artículo fue originalmente publicado en la revista *La Gran Ilusión*[*].

★ Ricardo Bedoya

[*] Bedoya, R. (1997) "Las noches de la iguana: las coproducciones Corman-Llosa". En *La gran ilusión* 7. Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. Primer semestre de 1997.



Foto: *Calles peligrosas* / Fuente: IMDb

En meses pasados la televisión emitió algunas de las películas que filmaron en el Perú las empresas New Horizons, del norteamericano Roger Corman, e Iguana Films, de Luis Llosa Urquidi. La primera de estas coproducciones, *Misión en los Andes* (*Hour of the Assassin*, 1987), se exhibió en las salas comerciales peruanas en setiembre de 1987, al igual que la siguiente, *Calles peligrosas* (*Crime Zone*, 1988), estrenada en abril de 1989. Las posteriores, en cambio, fueron a engrosar las estanterías de las tiendas de video o a alimentar la incesante programación fílmica de la televisión herziana o por cable.

Pasemos revista a los títulos que, a saber, se filmaron en territorio peruano y con extraordinaria discreción, bajo esta fórmula de coproducción.

Misión en los Andes abrió, en 1987, los fuegos de la que sería una prolongada asociación entre New Horizons e Iguana Films. Dirigió Luis Llosa, que por entonces solo había realizado el episodio *Doble juego*, incluido en el largo *Aventuras prohibidas* (1980). Había participado también como asistente de dirección de *Pantaleón y las visitadoras* (1976), codirigida por Mario Vargas Llosa y José María Gutiérrez, y asistente de producción en *El salario del miedo* (*Sorcerer*, 1977) de William Friedkin.

La relación entre Llosa y Corman se inició cuando este vio en Los Ángeles un capítulo de la serie policial de televisión *Gamboa* (1983-1987), dirigida por aquel. Interesado en el aspecto fílmico de la acción, logrado con los presupuestos reducidos de la televisión y las limitaciones de su grabación en video, Corman decidió invertir en *Misión en los Andes*.

El primer largo de Llosa combinaba la dinámica del *thriller* con una trama política que enfrentaba a un grupo de militares con mercenarios de república bananera. Los picos de tensión de la cinta eran las secuencias de persecuciones y volcaduras de autos, que se sucedían en cascada teniendo como escenario una geografía ideal compuesta con imágenes de los más dispares paisajes del Perú. Típica serie "B", *Misión en los Andes* combinaba el relato de aventuras, de narración acelerada, con un exotismo peruano de exportación. Para adecuar la fórmula al gusto de estos tiempos, se incluían efectos especiales de hechura casera destinados a interesar al espectador televisivo internacional promedio, habituado a los patrones de emoción típicos del cine de acción de serie B contemporáneo. El *casting* combinó actores norteamericanos con otros nativos, como suele hacerlo Corman en sus producciones filmadas en Latinoamérica. En este caso, Eric Estrada y Robert Vaughn se juntaban con Lourdes Berninzon y Orlando Sacha. La cinta fue un suceso de taquilla y bordeó el millón de espectadores en el territorio peruano.

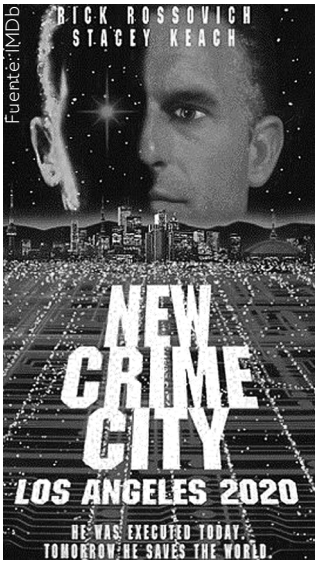
La experiencia de la coproducción se repitió en *Calles peligrosas*, segundo largo dirigido por Llosa. Reedición de la fórmula de *Misión en los Andes*, pero aclimatada al género de la anticipación postapocalíptica. Lima en el año 2010 era el escenario del desastre. Allí, una pareja de amantes buscaba fugar de las represiones de una sociedad regimentada, aprensión de un posible futuro totalitario que es un motivo clásico de la ciencia ficción.

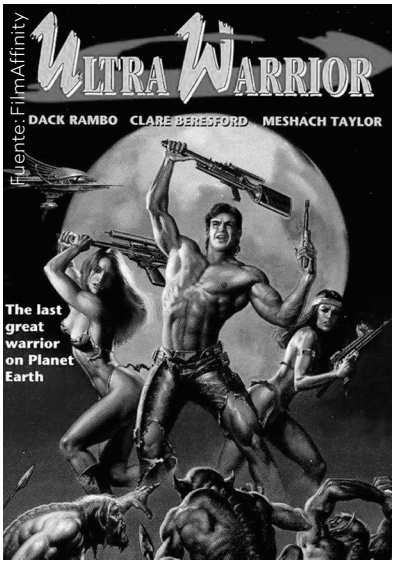
Llosa, apoyado por un equipo de técnicos peruanos como el fotógrafo Cusi Barrio,

Foto: *Misión en los Andes*









el director artístico Fernando Gagliuffi, la productora ejecutiva Margarita Morales Macedo, el especialista en efectos especiales Fernando Vásquez de Velasco, disimuló la escasez de sus recursos y decorados detrás de un constante fuego de artificio visual.

Los personajes y sus motivaciones eran apenas los impulsos para una intriga que se desarrollaba entre metales, desperdicios, jaulas repletas de seres humanos y mucho humo, como lo exige la estética derivada del videoclip y la imaginería cosmética de la publicidad.

Ultra Warrior (1990), otra cinta de ficción postapocalíptica, fue filmada en 1989 con el título *Welcome to Oblivion* por Augusto Tamayo San Román. Al parecer, la primera decisión de Corman fue archivar la cinta y dejarla inédita para siempre. Pero luego de unos años, los dirigentes de New Horizons reconsideraron la idea. Desempolvaron el material filmado, lo editaron sin intervención de Augusto Tamayo, incluyéndole gran cantidad de imágenes de *stock*, y rebautizaron la cinta como *Ultra Warrior*. Fue estrenada en la televisión por cable. La versión exhibida, además, considera como codirector a Kevin Tent, que reordenó y alteró el material rodado por Tamayo.

Lo que resta es una extravagancia, una historia desarticulada, un relato sin pies ni cabeza, hecho a fuerza de insertar las más dispares imágenes de archivo. En las escenas filmadas en el Perú vemos a grupos de mutantes que recorren el paisaje destruido de la tierra como si fuesen las hordas de *Mad Max* (1979); también reconocemos el coliseo Amauta convertido en un coso de gladiadores del futuro. Entre una escena y otra, se incluyen imágenes sacadas de aquí y de allá, en un picoteo alucinante de *stock shots*. Por ejemplo, nos encontramos con el interior del submarino de *Full Fathom Five* (1990) que, como veremos, es otra coproducción Corman-Llosa, filmada después de *Ultra Warrior*. Pero como si hubiera viajado en la máquina del tiempo, allí está y nadie sabe por qué. También hay secuencias con naves espaciales marchando al combate o explotando en mil pedazos. Aparece igualmente una dama con cuatro glándulas mamarias y una pandilla de malvados presidida nada menos que por Orlando Sacha. Carente de lógica, coherencia narrativa o pretensiones de cualquier tipo, *Ultra Warrior* es un ejemplo cabal de película *bizarra*.

Foto: Pósteres de *Calles peligrosas*, *New Crime City* y *Ultra Warrior*

Filmada en 1990, *Full Fathom Five* fue la versión, en clave Corman, de *La caza del Octubre Rojo* (*The Hunt for Red October*. John McTiernan, 1990). Aunque, por supuesto, la escasez de medios le impedía lucir la misma espectacularidad de su modelo mayor, *Full Fathom Five* apostó a la fórmula de la intriga política con chantaje nuclear para aprovechar el interés por el "resurgimiento" del cine de combates submarinos y, en forma indirecta, para beneficiarse con la publicidad lanzada por Paramount para promover la cinta de McTiernan. Como también *Ultra Warrior*, el filme parecía una colcha de retazos ya que estaba armado como un rompecabezas de imágenes de archivo. Era el único modo de poder mostrar disparos de torpedos y otros conflictos bajo el mar sin agregar un dólar más a un presupuesto a todas luces indigente.

Dirigió el realizador negro Carl Franklin[1]. Sí, el mismo de la notable *Un paso en falso* (*One False Move*, 1992) y la apreciable *El demonio vestido de azul* (*Devil in a Blue Dress*, 1995). La revista *Vanity Fair*, en su edición de abril de 1996, cuenta una anécdota que ilustra los métodos del trabajo de Corman y compañía: "Carl Franklin ... se sorprendió con el afiche de su película de 1990, *Full*

1 Carl Franklin dirigió el primer episodio de la popular serie *DAHMER - Monstruo: La historia de Jeffrey Dahmer* (*Dahmer – Monster: The Jeffrey Dahmer Story*), estrenada este año en la plataforma Netflix.

Fathom Five, que mostraba la colisión de dos submarinos, dado que en el filme no aparecía ninguna escena así ...". Inédita en los cines, *Full Fathom Five* solo fue emitida por televisión por cable.

Desconocemos *To Die Standing* (1991), la siguiente coproducción, filmada en 1990 y que se mantiene inédita. No hemos podido obtener información sobre ella en las guías de video habituales. Si algún lector posee una copia en video de este preciado bien y decide prestarlo o donarlo, recibirá si no una gratificación, al menos el debido agradecimiento.

Cabe decir, sin embargo, que el director de *To Die Standing*, Louis Morneau, es uno de los técnicos de confianza de New Horizons y un puntal de su línea de producción de cintas de acción. Ubicuo, ha desarrollado en ellas labores de asistencia, dirección de segunda unidad, asesoría, entre otras. Es director también de los largometrajes *Quake* (1992), *Final Judgement* (1992) y *Carnosaur 2* (1995).

Heroes Stand Alone (1989), en cambio, circula en el mercado del video pirata. Gracias a los esfuerzos del director Mark Griffiths, la selva amazónica se convertía en la jungla de un país centroamericano donde agentes de la CIA trataban de evitar que los soviéticos se apoderen de un avión espía de los Estados Unidos. Una vez más la selva peruana era escenario de un avatar fílmico de la "guerra fría". Solo que la vez anterior el asunto no parecía tan anacrónico pues *Sabotaje en la selva* (George Stone, 1953), producida por Ed Movius, que mostraba también a pérfidos soviéticos sofocados por el calor del oriente peruano, se filmó en 1952. Las guías especializadas destacan el buen desempeño de Bradford Dillman en esta película.

Una correcta y atmosférica fotografía de Pili Flores Guerra resultó lo único rescatable de *Fire on the Amazon* (1993). Filmada en Iquitos en 1991, fue el tercer largo de Luis Llosa. La historia oponía a inescrupulosos caucheros con defensores de la ecología amazónica. El arranque de la trama, con la escena del asesinato de un líder campesino muerto por acción de los sicarios de las empresas depredadoras, recordaba la historia de Chico Méndez, que motivó el interés de Hollywood y cuya biografía dio origen a una película con Raúl Julia. El productor Roger Corman recicló de inmediato el "caso Méndez" y combinó el mensaje conservacionista y pro ecológico con la dinámica del filme de acción tradicional, una pizca de cine de aventuras y la dinámica del *thriller*.

Fire on the Amazon se mantiene inédita en el Perú y en Estados Unidos, los países coproductores. Sin embargo, una legión de fans darían su patrimonio por verla en video, recorriendo una de sus secuencias una y otra vez en cámara lenta. ¿Cuál es? Un tímido desnudo parcial de Sandra Bullock, luego convertida en "estrella" del cine norteamericano gracias a sus roles en películas como *Máxima velocidad* (*Speed*), en sus dos partes (dirigidas por Jan de Bont en 1994 y 1997), y *Mientras dormías* (*While you Were Sleeping*. Jon Turteltaub, 1995). Sandra, por cierto, habla muy mal de la cinta cada vez que puede, como les consta a los seguidores del *show* de David Letterman.

800 Leagues Down the Amazon (1993), también dirigida por Llosa, fue uno de los más débiles episodios de la colaboración con Corman. Tal vez porque desperdició las posibilidades aventureras ofrecidas por *La jangada* de Julio Verne, el espléndido material que tuvo como base. El guion era endeble y la escasez de medios paralizante. La narración culminaba con un inverosímil rescate a último minuto, filmado en la ignorancia elemental de una mecánica narrativa aceitada y puesta a punto en los ya remotos días del cine silente.

La cinta era, por cierto, muy inferior a otra adaptación hispanoamericana de *La jangada*, filmada en México por el director Emilio Gómez Muriel con el título de *800 leguas por el Amazonas* (1959) y que, dicho sea de paso, incorporaba a su banda sonora dos valses peruanos, *Nube gris* y *La flor de la canela*. Inédita en salas, *800 Leagues Down the Amazon* se exhibió en la televisión por cable. Una anotación: luego de esta película, Luis Llosa dirigió tres películas de producción íntegramente norteamericana, *Sniper* (1993), *El*



Foto: *Max Is Missing*

Fuente: TUBI



Fuente: FilmAffinity

Foto:
Fuego en el Amazonas

especialista (*The Specialist*, 1994) y *Anaconda* (1997).

Max Is Missing (1995), filmada en 1994, tuvo como productora ejecutiva a Julie Corman, aportando Iguana Films sus servicios y personal. Narraba las correrías de dos niños, uno norteamericano y el otro peruano, perseguidos por delincuentes que quieren arrebatarles un tumi de oro. Pretexto argumental para movilizar una *Steadicam* a las alturas del Cusco y filmar con ella unas correrías fluidas, capaces de valorizar el impresionante paisaje y asegurar la venta de la película a las cadenas de televisión de señal pagada. De paso, el recorrido turístico, colorido y vertiginoso, abarcaba el valle del Urubamba, Machu Picchu y terminaba en Sacsayhuamán (rebautizada como "sexy woman" por un increíble giro del guion).

Max Is Missing es, tal vez, la mejor película del lote. Transcurre con fluidez y se sigue con facilidad. No es mucho, pero si la comparamos con las otras resulta casi un mérito mayor. Dirigió Mark Griffiths, otro de los hombres de confianza de Roger Corman, director de *Running Hot* (1984), *Hardbodies* (1984), *Hardbodies 2* (1986), *A Cry in the Wild* (1990), *Ultraviolet* (1992), *Cheyene Warrior* (1994), entre otras cintas de perfil bajo. En el Perú dirigió también *Heroes Stand Alone*. Inédita en salas, *Max Is Missing* se exhibió en la televisión abierta.

Hay que ver *New Crime City* (1994) para creerlo. La Lima de los años noventa, sin mayores maquillajes, se convierte en la devastada ciudad de Los Ángeles después del Apocalipsis. El paisaje de las zonas industriales limeñas —incluidas las pintas con lemas de Sendero Luminoso sobre algunos muros—, fingían ser el escenario del desorden y el canibalismo colectivo luego de la destrucción de la sociedad de la abundancia. Un limeñísimo remedo *trash* de *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green* de Richard Fleischer, 1973) en cruce con *Escape de Nueva York* (*Escape from New York*, 1981) de John Carpenter.

Es cierto que las fronteras de lo "verosímil" se amplían con generosidad en las películas acerca del "futuro basura", pero *New Crime City* no suspendía nuestra incredulidad: la exacerbaba. El clímax de la cinta se desarrollaba sobre la azotea del edificio limeño de la empresa Petroperú, escenario del enfrentamiento entre Stacy Keach —radicado ya en los abismos del fracaso que oteó en la maravillosa *Fat City* (1972)— y Rick Rossovich por la posesión de un virus letal capaz de afectar los pulmones y

Death Race 2050: **Roger Corman regresa al Perú**

José Carlos Cabrejo

El espíritu de la explotación ha estado presente de un modo u otro en nuestro cine: en la sangrienta coproducción peruano-argentina *El Inquisidor* (Bernardo Arias, 1975), con un Castillo de Chancay habitado por una secta dedicada a realizar torturas propias de los tiempos de la Inquisición, con mujeres bellas y desnudas; en las producciones de bajo presupuesto de Roger Corman y Luis Llosa realizadas en las dos últimas décadas del siglo pasado y en las cintas de Leonidas Zegarra de inicios de este siglo, que mezclaban sexo, mal gusto, delirio y arrebatos surrealistas, como *Mi crimen al desnudo* (2001) y *Vedettes al desnudo* (2003).

En décadas recientes, el mítico productor Roger Corman tuvo un reencuentro con el Perú. Inspirado en *Carrera mortal* (*Death Race 2000*. Paul Bartel, 1975), una violenta cinta distópica de encanto *camp* que él produjo y que tuvo en su reparto a David Carradine, Sylvester Stallone y Martin Kove, regresó a este mundo de sangrientas carreras automovilísticas con *Death Race 2050* (G.J. Echternkamp, 2017).

Como en aquella película de los años setenta, compiten en un juego conductores a través de pistas en las cuales se ganan más puntos a medida que se atropellen personas. Como en *New Crime City* (Jonathan Winfrey, 1994), cinta producida por Corman, diversas zonas de Lima se convierten en la versión postapocalíptica de Estados Unidos: distritos como Barranco o Chorrillos, el Estadio Nacional y la Costanera se convierten en los escenarios de ciudades como Los Ángeles o Nueva York. Uno de los personajes fornidos está claramente inspirado en el Tom Hardy de *Mad Max: Furia en el camino* (*Mad Max: Fury Road*. George Miller, 2015) y tanto el fuego como la sangre que saturan el campo visual poseen las marcas notorias del efecto digital barato. Es una película descarada en su artificio y disparatada en su apropiación de espacios de nuestra capital. Los personajes son interpretados por actores tan variados como Malcolm McDowell (sí, el legendario Alex DeLarge del clásico de Stanley Kubrick) o la cantante Leslie Shaw.

Ideal para verla con amigos (peruanos, por supuesto), y en plan de joda.

causar hemorragias perniciosas. Situación culminante que hubiera tocado el delirio y acariciado la gloria del *nonsense* si el director se decidía a radicalizar el absurdo. Pero no lo hizo y la película acababa asfixiada en su indigencia y luciendo, sin estilo, su alto déficit de verosimilitud. ¿Quién mencionó como director a Ed Wood? No, fue filmada por Jonathan Winfrey. Inédita en salas, *New Crime City* se emitió en la televisión por cable.

En *Watchers III* (1994), filmada en 1994 por Jeremy Standford, la selva peruana se convertía, otra vez, en la jungla centroamericana, escondrijo de un peligroso mutante buscado por un grupo de comandos. Como su nombre lo indica, esta era la segunda secuela de *Watchers* de John Hess (1988), una película norteamericana de horror adaptada de la novela homónima de Dean R. Koontz que tuvo un considerable éxito entre los círculos de aficionados al cine fantástico de "serie B". La primera secuela fue *Watchers II* (1990) de Thierry Notz. Por cierto, la novela de Koontz se había convertido en objeto de culto para los seguidores de cierta ficción conspirativa y paranoica que especula acerca de perversas y secretas experiencias llevadas a cabo por el ejército norteamericano para alterar la composición genética de los seres. La fórmula de los *Watchers* fílmicos mezclaba dos asuntos recurrentes en la ciencia ficción fílmica de bajo presupuesto de los años ochenta y noventa: la presencia de mutantes enfrentados a comandos diseñados con el patrón de Rambo.

Todo el desarrollo narrativo de *Watchers III* aludía, claro está, a *Depredador* (*Predator*, 1987) de John McTiernan. Un ser ubicuo, de apariencia repugnante, protegido por la selva, era el blanco de la estrategia de captura o exterminio trazada por el protagonista, el director y actor Wings Hauser.

A falta de elaborados efectos especiales, que son el sustento y la justificación de este tipo de cintas, toda la aventura se centraba en el despliegue de astucia del protagonista, que buscaba tenderle una celada al monstruo. Abundantes encuadres subjetivos del "ser" y el despliegue de la consabida parafernalia tecnomilitarista, más sugerida que mostrada, teniendo en cuenta la estrechez de la producción, eran ingredientes que sostenían el relato, siempre mecánico y poco inspirado. El actor y cantante Christian Meier, irreconocible bajo el ropaje y maquillaje del monstruo, fue uno de los encargados de dar movimiento y apariencia de bípedo al mutante. Inédita en salas, fue emitida en la televisión por cable.

Otra coproducción inició su rodaje en febrero de 1997. *Volcano Run* (el título hace pensar en la onda eruptiva impulsada por *Dante's Peak* —1997— y *Volcano* —1997—) fue dirigida por Gwyneth Gibby y tuvo a F. Murray Abraham, Cyril O'Reilly, Carlos Carrasco, Alberto Ísola, Ramsay Ross, Norma Martínez y Ramón García en el reparto[2].

Una publicación reciente (*Cahiers du cinéma* de abril de 1997) informa que Corman ha vendido la empresa New Horizons al productor Elliot Kastner. ¿Fin de las coproducciones?

2 Su título original finalmente fue *Eruption*.

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



Foto: *La venganza del sexo* / Fuente: IMDb

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*



Foto:
La venganza del sexo

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 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 autómata

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 autómata —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 autómata se termina enamorando de Raquel (Gloria Prat), la *stripper* que deslumbraba con sus bailes eróticos y que secuestran en el bar nocturno. Del autómata 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 ocurrentes 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


Fuente: IMDb

Foto:
La venganza del sexo

se rebele 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 autómata 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

Foto:
La venganza del sexo

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 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 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

Foto: Esta película presenta puntos en común con el *giallo*



Fuente: IMDb

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

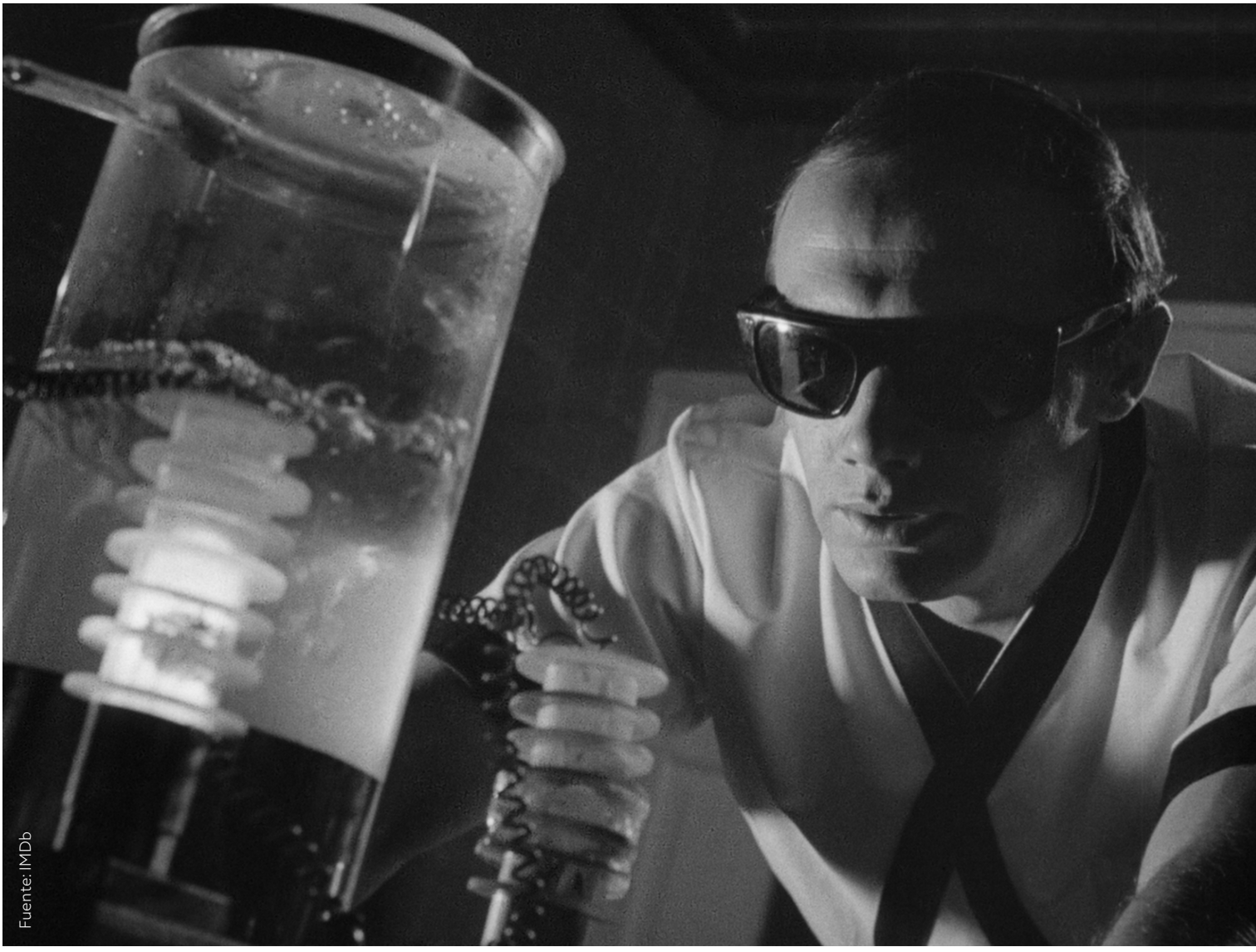
personajes monstruosos es a Quasimodo (Lon Chaney), el protagonista de *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*. Wallace Worsley, 1923). Es el mismo nombre con que es apodado Carlos (Norberto Aroldi), el avisador del teatro, precisamente por su protuberante joroba, pero también por 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 rojizoque tiene la clara intención de sustituir con ellas a los murciélagos que representen 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 entretejen 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 Vieya 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.

WITCHPL
el CINE com
contrafe



Durante las décadas de los sesenta y setenta, la imagen de la bruja fue relevante en importantes movimientos religiosos, políticos y sociales. Así, los imaginarios cinematográficos se volvieron terreno fértil para su arquetipo; uno de ellos fue el *witchploitation*, una particular expresión fílmica surgida a contracorriente del entonces incipiente feminismo posmoderno.

Foto: *The Love Witch* / Fuente: FilmAffinity

OITATION: no expresión minista



★ José Alberto Alavez Castellanos*

* Profesor en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), México, y miembro del grupo de investigación "Tensiones superficiales. Estudios críticos de la imagen y la representación", Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Introducción

Después de los estragos de la Segunda Guerra Mundial y como una expresión de la desconfianza frente al pensamiento racional científico, en el mundo occidental surgió una suerte de neopaganismo asentado en el pasado mítico. De entre las vertientes de ese pensamiento mágico religioso neopagano, apareció el movimiento Wicca[1] iniciado por el escritor británico Gerald Gardner a mediados de los cincuenta, pero híperpopularizado —y también comercializado— una década más tarde por el estadounidense Raymond Buckland. Una de las principales razones, mas no la única, del éxito del neopaganismo Wicca en Estados Unidos fue su vinculación natural con algunos de los movimientos políticos y sociales efervescentes en ese momento, particularmente con el feminismo. Al tiempo que la brujería *New Age* comenzaba a llamar la atención de ciertos sectores juveniles en San Francisco, Nueva York y otras importantes ciudades estadounidenses, feministas radicales como Mary Daly publicaban influyentes textos como *The Church and the Second Sex* (1968) en donde la filósofa y teóloga estadounidense exponía la estrecha relación histórica entre la hegemonía de la iglesia y la opresión de las mujeres. En otoño de 1968, el conglomerado de grupos feministas de protesta W.I.T.C.H. (*Women's International Terrorist Conspiracy from Hell*) tomó por sorpresa las cuadras de Wall Street;

> El aspecto más relevante de W.I.T.C.H. fue la elección de su símbolo central: "la bruja". Al elegirlo las feministas se reconocían con todo lo que se les enseñaba a las mujeres que no debían de ser: feas, agresivas, independientes y malignas. Las feministas tomaron este símbolo y lo transformaron, no en la "bruja buena", sino en un símbolo de poder femenino, conocimiento, independencia y martirio. (Eller, 1993, p. 55)[2]

1 "Neobrujería" nacida en Inglaterra, inspirada por Gerald Gardner (1884- 1964), que consideraba a la brujería medieval como una supervivencia perseguida del paganismo, la "vieja religión", que en la actualidad algunos movimientos bastante difundidos tratan de redescubrir, sobre todo en Estados Unidos. (Filoramo, 2001, p. 400)

2 Cabe señalar que esta dinámica no solo se presentó en el entorno estadounidense, ya que la amalgama ideológica y simbólica entre el feminismo y el *revival* de lo brujesco también se dio, con sus propios términos, en otros países.

Foto: *La brujería a través de los tiempos*



Fuente: FilmAffinity


Fuente: Bloody disgusting

Foto: *Las torturas de la inquisición*

Algunos meses antes, en ese mismo año, el mundo del cine vio el estreno de *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's Baby*. Roman Polanski, 1968), cinta que, partiendo de buenas actuaciones, un guion bien desarrollado y una excelente realización, ganó desde entonces un merecido lugar de reconocimiento en el cine de terror. Aunque las aproximaciones de *El bebé de Rosemary* a la brujería y al satanismo no presentan indicios de pretender reivindicar el arquetipo de la bruja en su carácter emancipatorio, sí es posible realizar una lectura de corte feminista a partir de la toma de decisiones en torno al cuerpo y al embarazo de su protagonista, Rosemary Woodhouse (Mia Farrow).

Conviene señalar también que, en 1968, tuvo lugar el relanzamiento de *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*. Benjamin Christensen, 1922) en Estados Unidos. En esta versión, la cinta originalmente silente incorporó una narración de William Burroughs junto con música de jazz a cargo de Daniel Humair, lo que valió, en gran medida, la popularización, revalorización y justiprecio de la cinta como uno de los primeros largometrajes en abordar puntualmente el tema de la brujería histórica, lo que lo posiciona como una piedra angular en la historia del cine sobre brujas. La contundencia y belleza extraña de la propuesta visual de *La brujería a través de los tiempos* es acompañada con algunos de los cuestionamientos fundacionales en el cine protagonizado por brujas ¿Realmente existieron? ¿De qué se les acusaba? ¿Qué conductas y actitudes hacia las brujas del pasado prevalecen hacia algunas mujeres de la actualidad?

Pareciera que, a partir de entonces, las brujas y la brujería estarían muy presentes en un buen número de producciones cinematográficas hasta muy entrada la década de los setenta. En ocasiones, la apuesta fue la recreación del fenómeno histórico de la caza de brujas como en la película británica *Cuando las brujas arden* (*Witchfinder General*. Michael Reeves, 1968), protagonizada por Vincent Price, y en la sumamente interesante *Martillo para las brujas* (*Kladivo na čarodějnice*. Otakar Vávra, 1970) distribuida fuera de Checoslovaquia también bajo el nombre *Witchhammer*. Mientras que otras veces, las brujas y su brujería fueron llevadas a las circunstancias y problemáticas de la época actual, tal y como se presenta en cintas como *Superstición* (*Season of the Witch*. George A. Romero, 1972), donde una mujer de mediana edad encuentra en la brujería un escape de la cotidianidad, y en la trilogía brujeril a cargo de Dario Argento, cuyo germen se remonta a *Suspiria* (1977) y su aquelarre disfrazado de academia de danza.

En medio de este abanico de posibilidades cinematográficas de las brujas emergió el *witchploitation* que, como todo subgénero ligado al cine de explotación, no deja de tener cierto encanto "entrefotogramas" (para no decir "entrelíneas") pese a las abyecciones plasmadas en la pantalla y pese a ser el reflejo de las perversidades y los crímenes del mundo fuera del encuadre.

La preconfiguración del cine de explotación de brujas

En *Las brujas del infierno* (*The Witchmaker*. William O. Brown, 1969), una serie de asesinatos —que hoy día serían clasificados como feminicidios— son el motor para

En Francia, de 1976 a 1981, la intelectual feminista Xavière Gauthier encabezó la publicación de la revista *Sorcières* ("Brujas"), mientras que en Italia, por esos mismos años, las activistas feministas gritaban en las calles la consigna "tremate, tremate, ¡le streghe son tornate!" (¡tiemblen, tiemblen, las brujas han regresado!).

que un grupo de "especialistas en lo paranormal" liderados por el Dr. Hayes (Alvy Moore) se adentre en los pantanos de Luisiana con el afán de resolver los misteriosos crímenes. Dentro del grupo destaca la presencia de Anastasia (Thordis Brandt), quien ha sido incluida en la pesquisa dadas sus extraordinarias facultades parapsíquicas, las cuales, de acuerdo con la joven, provienen de su abuela, una antigua bruja.

A diferencia de lo que sucede con las buenas películas policiacas, *Las brujas del infierno* —más bien, una cinta de terror serie B— no deja para el final las identidades de los perpetradores de los crímenes ni las explicaciones de sus motivaciones: detrás de los terribles asesinatos en "el *bayou*" están el salvaje Luther (John Lodge) y la bruja Jessie, ambos líderes de un conventículo satánico ávido por extraer la sangre de mujeres jóvenes y bellas para poder llevar a cabo todo tipo de rituales y perversidades. Las fallas en el guion de la cinta dirigida por W. O. Brown hacen que muy temprano deje de ser relevante la resolución de los asesinatos y, de un momento a otro, el único objetivo del grupo de investigadores de lo paranormal termina siendo su propia supervivencia, aunque, de manera un tanto absurda, hagan todo lo posible por permanecer en el lugar de los crímenes aún a sabiendas del inminente peligro que corren sus vidas.

Si bien *Las brujas del infierno* definitivamente no destaca por sus valores de realización ni por su complejidad narrativa, la posible relevancia de la película radica en que parece preconfigurar con claridad las características del subgénero *witchploitation* que se volverá sumamente recurrente en los años inmediatamente posteriores: la presencia de mujeres jóvenes y atractivas como víctimas o como practicantes de rituales brujeriles —con desnudos o semidesnudos de por medio—, la sobreexposición de contenidos explícitamente violentos y escatológicos, así como la preminencia del estridentismo audiovisual muy por encima de cualquier indicio de profundidad o complejidad narrativa.

Foto:
Cuando las brujas arden



La caza de brujas y Laura Mulvey

Las torturas de la inquisición (*Hexen bis aufs Blut gequält*. Michael Armstrong y Adrian Hoven, 1970), conocida en otras latitudes como *Mark of the Devil*, muestra una serie de persecuciones, torturas y ejecuciones de mujeres acusadas de brujería en una población austriaca de mediados del siglo XVIII. La cinta fue objeto de censura en varios países debido a la violencia explícita de las escenas de tortura, lo cual indudablemente la podría acercar al subgénero de terror *splatter*. Asimismo, la película despliega numerosos desnudos femeninos fortuitos que traen como consecuencia la sobresexualización y cosificación de las actrices que interpretaron a las mujeres acusadas de brujería, hecho que exhibe de manera evidente los principales argumentos desarrollados en el ensayo *Placer visual y cine narrativo*, publicado en 1975 por la teórica cinematográfica británica Laura Mulvey.

Placer visual y cine narrativo es uno de los textos con mayor resonancia dentro de la teorización del género en torno a su representación dentro del espacio cinematográfico. En este ensayo de apenas unas cuantas cuartillas, Mulvey problematiza desde una perspectiva psicoanalítica "dónde y cómo los mecanismos de fascinación del cine se ven forzados por modelos preexistentes de fascinación que operan en el sujeto individual y en las formaciones sociales que lo han moldeado" (Mulvey, 2001, p. 365).

La ensayista recupera dentro de sus planteamientos algunos postulados del filósofo marxista Louis Althusser para argumentar cómo es que la ideología, afirmada en sí misma mediante las prácticas e instituciones sociales y culturales, afecta e interpela a los sujetos sin que estos puedan "escapar" de ella. Mulvey sostiene que las convenciones formales del cine sitúan a las audiencias en una posición de indefensión y aceptación ante una ideología patriarcal articulada a través de las películas. La autora adopta también las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan para determinar que el cine se estructura de acuerdo con la lógica del "inconsciente patriarcal" y los privilegios del deseo masculino, así "la mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia" (p. 370). De acuerdo con Mulvey, mientras que el protagonista masculino avanza en la trama de la película a través de su mirada y de sus acciones, el espectador —también pensado siempre como masculino— se vuelve partícipe



Fuente: IMDb

Foto: *Virgin witch*

de una dinámica narcisista en la que establece un vínculo identitario con el protagonista dentro un proceso reiterativo de descubrimiento de su propia imagen —lo que Lacan ubica como el "estadio del espejo"—. Entretanto, los personajes femeninos son presentados apenas como objetos pasivos erotizados cuyo principal, y a veces único, sentido radica en estimular el placer visual tanto del protagonista de la cinta, como de los espectadores que la observan.

Para Mulvey, resulta indispensable "socavar la mirada voyerista-escopofílica [masculina] que constituye un elemento fundamental del placer fílmico tradicional" (p. 377), para así destruir, simultáneamente, el enaltecimiento del placer masculino asociado con la truculenta ilusión del cine que termina por atar a los sujetos —de forma inconsciente— a una ideología patriarcal. Para romper con estas prácticas, Mulvey invita a crear un cine alternativo, que no privilegie la escopofilia masculina y en el que no se degrade a la mujer. Definitivamente ni *Las torturas de la inquisición* ni todo el cine que se puede definir como *witchploitation* se liberan de la escopofilia masculina y de los constructos ideológicos que lo sostienen.

Un pináculo (con ciertas contradicciones) del *witchploitation*

En *Virgin Witch* (Ray Austin, 1972), Christine (Ann Michelle) y su hermana menor Betty (Vicky Michelle), tras escaparse de su hogar, deciden disfrutar de su independencia probando suerte en Londres. Inmediatamente después de su contratación como modelo en la agencia de publicidad dirigida por Sybil Waite (Patricia Haines), Christine es seleccionada para protagonizar una sesión fotográfica que se llevará a cabo en la casa de campo del Dr. Gerald Amberley (Neil Hallett), esposo de Sybil. Betty acompaña a su hermana a la sesión que durará todo el fin de semana, pero al poco tiempo se revela que la agencia es solo una fachada para reclutar a muchachas, convertirlas en brujas y hacerlas formar parte del aquelarre dirigido por Sybil y el Dr. Gerald. Mientras que Christine se muestra cada vez más interesada por la brujería y por ir ascendiendo dentro de la jerarquía del aquelarre, Betty se resiste a las prácticas brujeriles y sus intentos rituales por arrebatarle su virginidad.

Virgin Witch, una película fácil de categorizar como *witchploitation*, privilegia el voyerismo y los desnudos femeninos por encima de su complejidad narrativa; no obstante, sin llegar a profundizar demasiado y seguramente sin la intencionalidad explícita de sus realizadores, por momentos se aproxima someramente a la problematización de ciertas cuestiones patentes en el contexto de su realización, como la utilización de los cuerpos femeninos en la publicidad, las relaciones lésbicas y la agencia de las mujeres en la toma de decisiones sobre su destino y sexualidad.

La revindicación del *witchploitation*

The Love Witch (2016) es una cinta *sui generis*. A primera vista, pareciera que simplemente se trata de un *pastiche* que rinde homenaje a las películas *exploitation*


Fuente: FilmAffinity

Foto: *The Love Witch*

de satanismo y brujería de los años sesenta y setenta. Su protagonista, Elaine Parks (Samantha Robinson) utiliza su belleza física, su encantadora personalidad y sus poderes sobrenaturales como bruja para seducir a numerosos hombres, los cuales, bajo un abanico de infortunios, terminan siempre predestinados a una muerte trágica, dejándola sola, insatisfecha y frustrada en su intento por encontrar el "amor verdadero".

Bajo esta primera lectura del argumento, se podría inferir que la película pretende mostrar que el hedonismo insaciable y los truculentos métodos de esta bruja y *femme fatale* traen como consecuencia su infelicidad perenne y el malogro de todos sus planes. Sin embargo, la apuesta de Anna Biller —directora, guionista, productora y editora de la cinta— va mucho más allá de lo inmediatamente aparente en la línea argumental y se vale de numerosos recursos cinematográficos para llevar su propuesta hacia derroteros más críticos y reflexivos en torno al cine, a las mujeres y a las brujas.

En primer lugar, Biller hace evidente el aparato cinematográfico, es decir, nunca deja de hacer palpable la noción de que se está viendo una película y que todo lo que sucede en la pantalla es ficción. Eso lo logra a través de distintos recursos, tales como los valores visuales exagerados en la dirección de arte —casi rayando en lo *camp*—, la dirección actoral forzada, la recurrencia de diálogos intencionalmente descolocados y poco creíbles —otra de las características del cine *witchploitation*—, así como el manejo de encuadres y movimientos de cámara que, en su abuso y frecuencia, conllevan la patencia de la lente. Tal noción constante de lo cinematográfico, inevitablemente, lleva a la reflexión en torno al medio ¿Qué es lo que se ve cuando se ve una película protagonizada por una bruja joven y atractiva?

Adicionalmente, el desarrollo de los personajes en el filme en función de su género trastoca las lógicas convencionales que prevalecen en la enorme mayoría de las cintas de *witchploitation*, ya que en *The Love Witch* son los personajes femeninos los que presentan un desarrollo complejo y multidimensional, mientras que los masculinos resultan torpes, unidimensionales y con una participación y relevancia completamente subordinadas a la línea narrativa general definida por las mujeres en la pantalla.

La impecable realización anacrónica de la película es otro de sus aciertos. En varias escenas, lo que se ha desplegado en la pantalla se distancia por completo del año en que se estrenó la cinta y, sin lugar a dudas, logra trasladar la mirada hacia cuatro o cinco décadas atrás.

Pese a las virtudes mencionadas anteriormente, cabe señalar que *The Love Witch* sí presenta un punto flaco frente al universo cinematográfico al que hace referencia y critica: no es una película con un ritmo precisamente ágil, cuestión que, en parte, se debe a su duración cercana a las dos horas, metraje que considerablemente resulta más extenso que el de la enorme mayoría de las cintas de *witchploitation*, misóginas, mal escritas, mal dirigidas y muchas veces mal actuadas, pero dinámicas y, como todo gusto culposo, entretenidas.

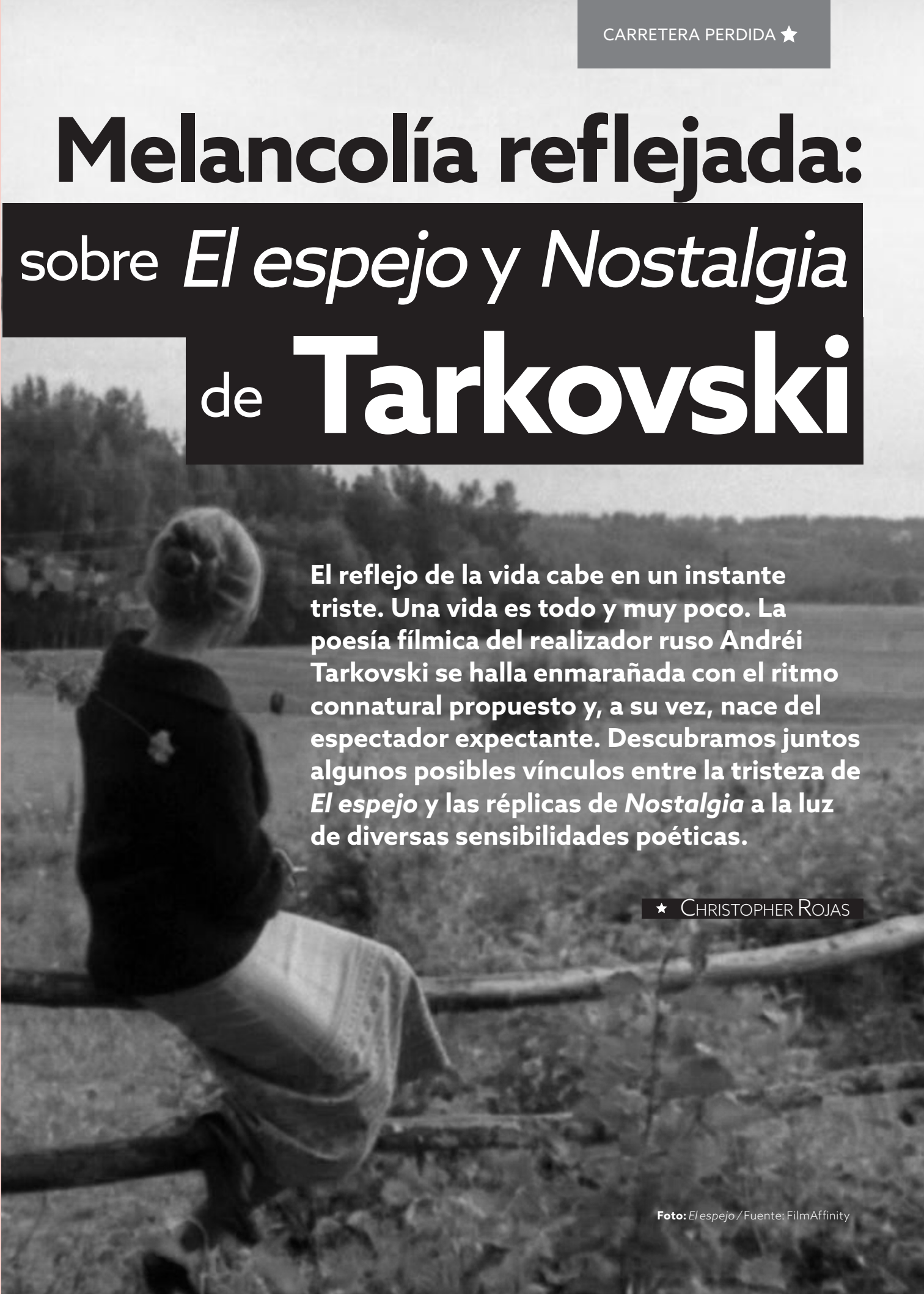
Referencias

Eller, C. (1993). *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*. Beacon Press.

Filoramo G. (2001). *Diccionario Akal de las religiones*. Ediciones Akal.

Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En Wallis, B. (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (p. 364-377). Ediciones Akal.

Melancolía reflejada: sobre *El espejo* y *Nostalgia* de Tarkovski



El reflejo de la vida cabe en un instante triste. Una vida es todo y muy poco. La poesía fílmica del realizador ruso Andréi Tarkovski se halla enmarañada con el ritmo connatural propuesto y, a su vez, nace del espectador expectante. Descubramos juntos algunos posibles vínculos entre la tristeza de *El espejo* y las réplicas de *Nostalgia* a la luz de diversas sensibilidades poéticas.

★ Christopher Rojas

Foto: *El espejo* / Fuente: FilmAffinity

A modo de introducción

En el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Jorge Luis Borges (1984) dice que "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres" (p. 9). Tamaña afirmación nos hace voltear los ojos hacia la aparente proliferación inofensiva de aquellos objetos en el mundo actual, junto a su uso sistemático.

El espejo es una realidad, pero con frecuencia es visto solo como algo más. Un objeto complementario, utilizado para reflejar el mundo que sí sería genuino o, en su defecto, como mero artilugio decorativo y, en el mejor de los casos, para ampliar los espacios reducidos.

No obstante, el cuadro *La reproducción prohibida* (1937) del pintor belga René Magritte, propone una lectura alternativa a lo planteado por Borges. No solo se trataría de ampliar el espectro del mundo, de multiplicarlo, sino también de mostrar aquello que de otro modo no tendría lugar. El espejo sería una opción perceptual más en este mundo diverso y polisémico. Otra forma de ver el mundo y, en último caso, *un mundo nuevo* o no tomado en cuenta. Tal vez por creer que la percepción interiorizada e inmediata de él basta y sobra, de modo que no habría necesidad de problematizar su existencia.

Y tenemos a un Merleau-Ponty (2002) que, ante lo anterior, responde que esas mismas características, a saber, dar algo por sentado, deben llevarnos a desconfiar de ellas y optar por nuevos caminos. Lo que creemos saber no es más que una apariencia. Al asumir una actitud pragmática con respecto al mundo, también ignoramos la posibilidad de (re)descubrir el lugar que habitamos.

Eduardo Chirinos, poeta peruano, decía que todos los poemas son de amor; Umberto Eco veía en la fealdad mayor potencialidad que en la belleza; Tarkovski sugiere que la melancolía es inevitable en el ser humano; esta reverberaría a lo largo de su existencia. Vivir es (con)vivir, dependemos de alguien, pero no tenemos éxito. Y, en el intento, abandonamos nuestra condición de meros espectadores de la vida y nos entregamos a ella y, en último término, somos vividos por ella. Estamos, pues, ante un director-poeta o poeta-director que, sobre todo, siente y a partir de ahí muestra. Hacer cine es una excusa para mostrar los ángulos poéticos del vivir del ser humano.



Fuente: Atlas of Places

Foto: *Nostalgia*

Los niveles

Los filmes del director ruso tienen capas: en una vemos la historia, condicionada por el título; en otra, escenas e imágenes introducidas, a lo mejor, con el firme propósito de recrear una experiencia estética; también tenemos aquella formada por la voz en *off* que corresponde a un narrador omnisciente, al personaje principal o a un yo poético.

Si la nostalgia solo es aparente, eso quiere decir que no es notoria y se manifiesta más frecuentemente de lo que uno cree. Lo nostálgico, diremos, brilla por su ausencia. Tarkovski es un cineasta de ausencias, perpetua la melancolía a lo largo de las circunstancias y personajes descorporeizados, le da peso a lo que normalmente no se ve. Además, incorpora imágenes que forman parte de uno de los niveles que el director pone en acción. Esa línea fantasmática conformada por recuerdos lejanos, olvidados y, tal vez, inexistentes.

Como es de esperarse, algunas compuertas son más accesibles que otras. La mesa no está



servida o, a lo mejor, sí, pero está desordenada. El camino es extendido para que el espectador construya vías de acceso o tome caminos por (re) correr. En este punto diremos que Tarkosvki es al cine lo que Cortázar a la literatura y, más precisamente, el Cortázar de *Rayuela*.

Ambos juegan con la materia llamada lenguaje y, conscientes de ello, juegan con la plastilina que forma el tiempo. Luego, lo lúdico de la actividad creadora consiste en un juego de postas infinito donde todos juegan: los creadores, los actores y la audiencia. Aquello considerado terreno firme no es nada más que un archipiélago de ilusiones. La vida se construye inevitablemente sobre la apariencia y no sobre la certeza.

Los espacios del pensamiento

Alguien podría pensar, con justa razón, que el espacio del pensamiento es algo demasiado abstracto para ocuparse de él. La imagen ha sido vista tradicionalmente como un todo que se impregna en la memoria del espectador, reduciéndolo a poco más que una planta sintética u objeto inanimado. Podríamos decir eso al referirnos a películas "rompe taquillas", pero incluso ellas podrían dar pie a momentos reflexivos. Lo más importante no es la película en sí, sino lo que ella despierta en el espectador.

Pues bien, en el caso de Tarkovski, tienen lugar ambas miradas polarizadas y casi simultáneamente. Por un lado, una imagen que es un pensamiento y un soliloquio hecho fragmento leído. Ambas cuestiones profundamente espesas y pesadas. Con el realizador ruso somos capaces de ver la textura de las ideas o tener un atisbo de ella. Por supuesto, ninguna imagen es concluyente, sino solo estímulos alojados en algún lugar de nuestra memoria. Y, por otro lado, voces e imágenes que no parecen corresponder al discurso fílmico dominante. Podrían entenderse como poemas sueltos y fotografías poéticas.

Pensar el pensamiento es una tarea titánica; intentar reflejar tal actividad, mucho más. El espectador de Tarkovski flota por definición. El écran no refleja la realidad y tampoco viceversa. Se trata de darle *peso* al ser, permitir que algo *sea.* Es, sin duda, un ejercicio entre filosófico y poético. Las historias, los personajes y los diálogos exhalan condiciones no tanto de seres existenciales sino de *instantes sidos.* El desarrollo de lo anterior brota a partir del velo que Tarkovski descorre del ojo del otro.

Lenguaje y Tarkovski

El mismo Tarkovski ha reconocido en su libro *Esculpir en el tiempo* (2002) que lo común entre la literatura y el cine es, sobre todo, la libertad de sus creadores a la hora de trabajar (p. 82). De modo que, en todo lo restante, se diferencian. Así, la literatura emplea un lenguaje ya conocido por ella misma, por los autores y lectores. Tal familiaridad no ocurre en el cine. Este no posee un lenguaje fílmico.

Eso quiere decir que un filme propone y dispone de la elaboración de un posible lenguaje sobre la marcha. Diríamos una interpretación. El acto de interpretar viene vía los realizadores y la audiencia, dinámica que potencia aún más el carácter vital e inesperado del arte cinematográfico.

Deleuze (2000), en su texto llamado *Nietzsche*, nos dice que el aforismo es la cosa por interpretar y la interpretación. *El espejo* (*Zerkalo*, 1975) y *Nostalgia* (*Nostalghia*, 1983) son una forma de acercarse a esa mirada deleuziana vía el filósofo alemán. Ambos filmes explorarían lo que algo sería y el ejercicio de acercarse a ese algo.

El tiempo, continúa el realizador ruso, puede ser capturado, repetido y, en teoría, conservado para la eternidad en virtud del registro cinematográfico. Ahí radica

> Al enfrentarse al universo tarkovskiano, el espectador hace las veces de arqueólogo de lo propio y lo ajeno, de aquello que lo funde en la órbita humana con los demás. No habría una interpretación fija que el mismo realizador provoque, tampoco una propuesta donde todo sea claro.

su posibilidad ignorada desde sus inicios y su potencialidad actual.

A diferencia de la literatura, que precisa indefectiblemente las palabras como medio expresivo de lo que representa, la música y el cine recurren al paso de lo temporal. Y en el caso del último, el campo visual ofrece la posibilidad inevitable, siempre movible, de realizar nuevas conexiones.

Eso quiere decir que, si bien la cámara, la herramienta fílmica por excelencia, puede ser vista como una limitación, lo que ella muestra no tiene límites, en cuanto se trata del mundo que entra en escena y trasciende el instrumento y, en efecto, abre el campo visual del espectador. Ergo, la imagen vista y descubierta al espectador tiene más que ver con una experiencia universal que une así a todos los hombres, que un mero contexto rígido elegido por la realidad o el director.

Al enfrentarse al universo tarkovskiano, el espectador hace las veces de arqueólogo de lo propio y lo ajeno, de aquello que lo funde en la órbita humana con los demás. No habría una interpretación fija que el mismo realizador provoque, tampoco una propuesta donde todo sea claro. Si bien es una exploración —tal vez sería mejor llamarlo intento de comprensión de lo humano—, subyace una intencionalidad programada complejísima que, a la vez que ha sido pensada, se engarza con un trabajo en equipo. Reflejo de una sensibilidad conjunta y, no por ello, menos exploratoria y, tampoco, más calculada.

Se trata en buena cuenta de mostrar la experiencia compartida entre los que acompañan al director, sin dejar en la memoria datos que pudieran aportar a la realización del producto final: una experiencia autobiográfica que incluya cada parte de la audiencia del planeta.

El dolor

Aunque Borges hablaba de la posibilidad de imaginar algo sin espacio, pero no sin tiempo, las imágenes en Tarkovski se encuentran despojadas de tiempo y espacio. Veamos esto en detalle. El cineasta ruso tiene claro su objetivo: que sus filmes conecten a la humanidad entera. Tamaña pretensión no parece ambiciosa en su caso. Sus personajes y los lugares que recrea son, en efecto, ciudadanos del mundo. Podrá decirse que, al fin y al cabo, el espacio sería el universo entero y el tiempo el de ellos. Pero también la propuesta estética del realizador carece de espacios sólidos. Los mostrados en la pantalla son excusas para ampliar lo que vemos, nunca para reducirlo.

En otro texto (Rojas, 2019), hablamos de la preponderancia, en el verdadero artista, del sugerir. Y, más que eso, de devenir algo más. Esa suerte de transformación evidenciada en *El silencio de los inocentes* (*The Silence of the Lambs*. Jonathan Demme, 1991) vía el psicópata Buffalo Bill.

De modo que una imagen no es solo lo que se muestra sino todo lo que se encuentra sugerido y lo que el espectador es capaz de precipitar como una revelación poética. Por su parte, el tiempo queda suspendido en una instancia nebulosa e indefinible. El tiempo tradicional, cronológico, *el de muñeca*, es horadado, minado en su



Fuente: IMDb

Foto: *Nostalgia*



Fuente: FilmAffinity

Foto: *El espejo*

superficialidad y extraído como una pieza para armar. El tiempo duele en Tarkovski, es esa sensación inexorable del alma que es conducida por los círculos del infierno de Dante o el epílogo de *La casa que Jack construyó* (*The House that Jack Built*, 2018) de Lars Von Trier.

Las agujas del tiempo procuran infligir y reproducir el paso de la vida reflejada y la nostalgia que trasciende los cuerpos y los efectos de lo anterior en los protagonistas y en sus mundos.

Efectos y afectos

Los efectos de la nostalgia son reverberados sobre el espejo de la vivencia cotidiana y esta es teñida de nostalgia porque el pretérito impera en la existencia humana. Vivir es olvidar, dejar pasar experiencias y tener que recordarlas. El dolor se empoza como recuerdo o como intento de creer que se vive algo nuevo. La vida es solo eso: un cúmulo de azares consumados e inasibles.

Un instante nos puede llevar al momento más dichoso o a la tragedia más grande. Pero la cercanía entre uno y otro concepto destiñe la *frontera* que los divide. No es posible recordar los actos una vez realizados. El mundo actual se caracteriza por volver trágica la comedia y entretener a través de lo calamitoso.

Es la proximidad de los conceptos aquello que los separa, brecha vulnerable en un abrir y cerrar de ojos. Por eso hablemos ya no de sentidos literales, sino laterales. Podríamos decir, por eso, que el espejo es anti reflejo y la nostalgia anti sentimental. El reflejo deja de ser una propiedad concedida al objeto-espejo y el sentimiento abandona el concepto clausurado por la nostalgia.

Las sensibilidades entran y salen, pueblan las circunstancias, no hay terrenos fijos ni eternos. Lo volátil es una constante y al ser humano no le queda más que rendirse ora vía una autoinmolación, ora a través de una renuncia.

Tristeza y silencio del pensamiento

El poema *Tristitia* del poeta y narrador peruano Abraham Valdelomar, huelga decirlo, redunda sobre la idea de lo triste. Esa melancolía mostrada a través de una circunstancia y los objetos inmersos en ella. El recordar es traer de vuelta una necesaria pena y tal proceso baña inevitablemente de pesadumbre la experiencia.



Fuente: IMDb

Foto: *Nostalgia*

Por su parte, el teórico francés George Steiner (2007) nos recuerda la condición existencial de la tristeza en la humanidad. Llegamos tristes al mundo (p. 12). Hay una condición de pesar existencial, cierta *tristitia* con la que debemos cargar y afrontar los embates propios del periplo que a cada uno le toca vivir. Tal vaso comunicante afianza el vínculo entre esta nostalgia y la planteada por el realizador cinematográfico.

El silencio es motivo de nostalgia y el reflejo de un espejo también. Tal vez pequemos de excesiva generalización al decir que el hilo conductor de *Nostalgia* y *El espejo* es, por un lado, el silencio en dos variantes: el del que calla para no decir nada, aunque tenga mucho que decir, y el del que no sabe qué decir. Y, por otro lado, la quietud o sosiego contenidos en la melancolía inevitable.

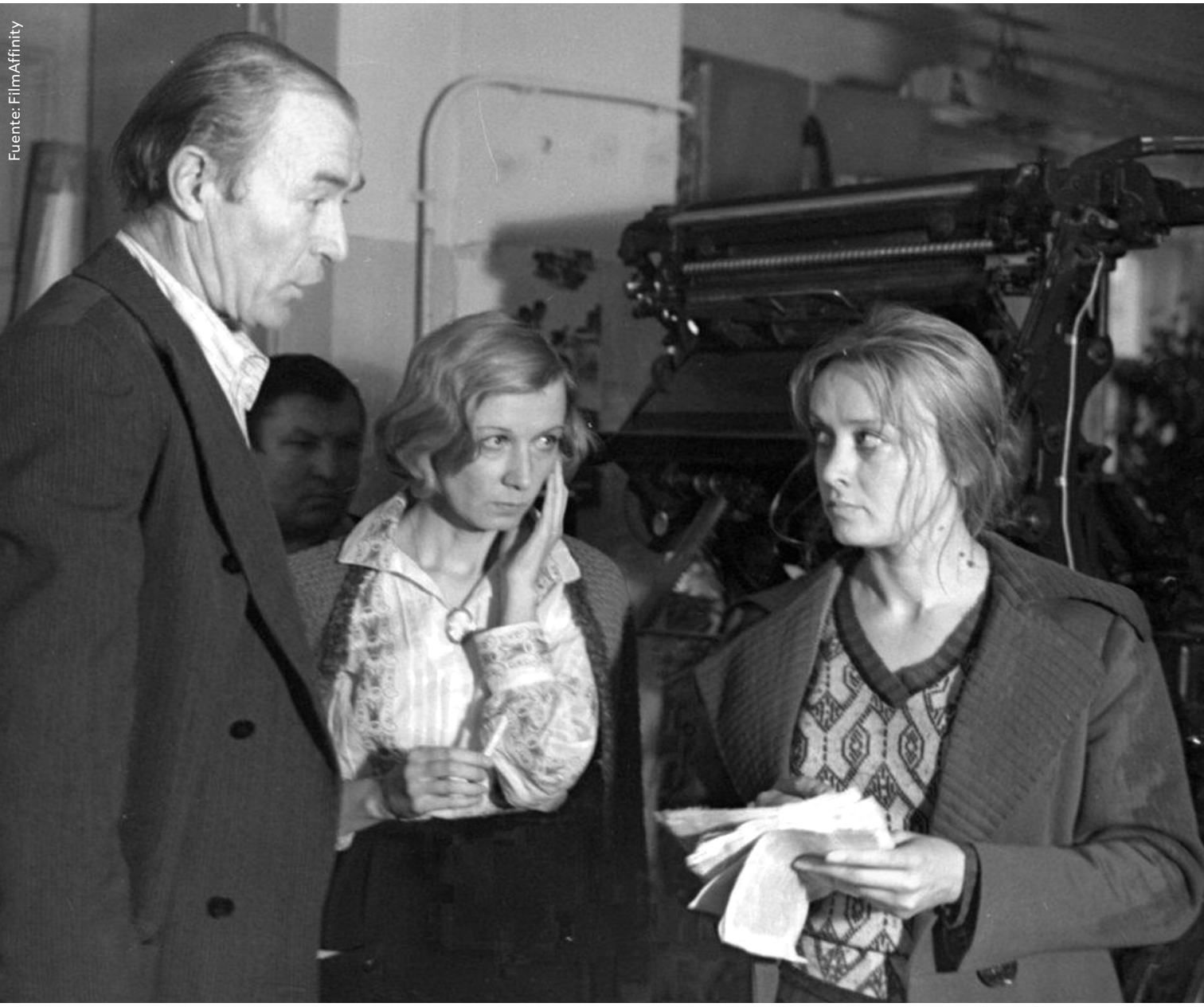
Respecto a lo primero, diremos que el silencio, contrariamente a lo que comúnmente se cree, es, en realidad, equivalente a la cloaca del pensamiento: aguas residuales, *maltratadas*. Tal es el caso del poeta Levinas (2005), callarse para él es evitar transparentar los procesos que el comunicar visibiliza.

Recordemos la escena inicial de *Río místico* (*Mystic River*, 2003) de Clint Eastwood. Los muchachos jugando jockey en la pista y David echando a perder el juego al lanzar el disco en la alcantarilla. Ese simple hecho determina el destino de cada uno y, sobre todo, el suyo. El inframundo del subsuelo representa lo pantanoso, las aguas servidas. El silencio punitivo al que David es sometido y que marca su futuro.

El desagüe lo torna huraño, presa de un trauma inevitable que el destino logra imponer sobre el devenir de su vida. El desarrollo del filme, como se recuerda, tiene como desenlace el designio sobre la figura del perdedor: uno de los chicos debía ser sometido a un silencio y, en esa medida, sepultado a vivir y ser vivido de ese modo, esto es, ser considerado como un ser nostálgico y mero reflejo del recuerdo que todos tenían de su niñez.

Cometamos otra digresión deliberada. El final del relato *Los merengues*, de Ribeyro, en *La palabra del mudo*, por ejemplo, refuerza el fatalismo existencial de aquel que no recibe reconocimiento por ser quien es y, más bien, vía la minúscula mirada impuesta por otros, es condenado a vivir una vida gris, cuya característica contrasta con el brillo del dinero y del postre anhelado. Una vez más, el silencio entra en escena y copa todo el campo visual y sentimental. Perico, al igual que David, está condenado a sufrir los embates de los estereotipos de un mundo adulto que lo somete o, visto desde la otra ribera, se deja arrastrar por la necesidad de adquirir un lugar en la constante nostalgia reflejada de la vida.

Nadie lo reconoce, de nada sirve esforzarse por ser alguien, los demás seguirán viviendo a costa de él, colocándolo en un lugar vacío, inerte, atemporal. Su existencia se limita a ser una mera reverberación de lo que pudo ser. La vida encapsulada en un instante infantil obstinado. Las paredes de la conformidad del conocimiento han moldeado al hombre en su propia percepción del universo.



Fuente: FilmAffinity

Foto: *El espejo*

Poesía y música

Es imposible referirse a Tarkovski y no hacer referencia a la música. Y por esta entendemos el corazón de la poesía, el movimiento de las palabras por el que navegan los barcos ebrios de Rimbaud y la naturalidad de las (co)incidencias de Mario Ruoppolo, protagonista de *El cartero* (Michael Radford. *Il Postino*, 1994).

La poesía en el sentido más amplio no tiene que ver con rimas ni sonetos, sino con la musicalidad inmanente que destila lo mostrado en la pantalla, lo sugerido a partir de ello y las condiciones flotantes de aquello que puede ser y no tanto de lo que es.

El entretejido de la textura poética alude a niveles perceptivos y emocionales. Un texto es leído, sentido, bebido, digerido y hablado. La imagen, entendida como un gran lienzo, no es ajena a esa figura.

De modo que, al ver un filme tarkovskiano, recorremos los espacios, unimos las junturas, descoyuntamos uniones, creamos relaciones y vínculos inexistentes y sugeridos por el director. El ojo no solo mira, sino también es mirado. Somos interpelados de inmediato por el ojo-cámara y la cámara-corazón del poeta. Nos dejamos guiar por él, como quien sigue a Virgilio en el purgatorio, lo suficiente para luego emprender el vuelo por nuestra cuenta.

La poesía, entonces, es la musicalización de los sonidos proveniente desde tiempos inmemoriales, surgida de lo más profundo y primitivo que nuestra alma atesora. Y el cine de Tarkovski, el espejo de la melancolía enfrentada con la inevitabilidad del reverberar de la nostalgia.

Para la poeta española María Zambrano (1993), no podemos olvidar que la poesía interpela a lo imposible, lo que nunca fue, lo que jamás será. Así, entender la poesía y a un poeta implica acercarse a un terreno pantanoso o, como diría el cineasta de *La infancia de Iván* (*Ivánovo detstvo*, 1962), adentrarnos en las ciénagas de las condiciones que posibilitan y determinan al hombre. Hacer poesía quizás sea la forma más cruda y excelsa de ser en el mundo.

Colofón o hacia el reflejo de una nostalgia

El inicio de *El espejo* es una órbita psicoanalítica concentrada en el lenguaje y el objeto-espejo, representado por la interlocutora-guía que acompaña a un adolescente a superar un impedimento lingüístico. Un poco antes, visualizamos a un niño frente a un televisor. En el cierre, María con su pareja y sus hijos alejándose.

Nostalgia inicia con un plano donde los personajes se desplazan como en una pintura viviente. Su clausura es un plano de ensueño que se abre de a pocos. El camino de la llama de la mano de Andréi es el tránsito de la vida, el hálito de vitalidad que culmina a medida que avanzamos. El estertor necesario para ubicar nuestro ser en el mundo.

Intentar racionalizar la sensibilidad del cineasta ruso resulta insuficiente. *El espejo* y *Nostalgia*, por ejemplo, superan la condición de meras películas para ver. Las dos también son ejercicios de erudición poética, sus interpretaciones son inacabables, al igual que las sensibilidades abordadas y a las que estas dan pie.



Fuente: FilmAffinity

Foto: *Nostalgia*

Referencias

Borges, J. L. (1984). *Ficciones*. Oveja negra.

Cortázar, J. (2002). *Rayuela*. Peisa; El Comercio.

Deleuze, G. (2000). *Nietzsche*. Arena Libros.

Levinas, E. (2015). *Escritos inéditos 2. Palabra y silencio y otros escritos*. Madrid: Editorial Trotta.

Magritte, R. (1937). *La reproducción prohibida* [óleo sobre lienzo]. Musuem Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Países Bajos.

Merleau-Ponty, M. (2002) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica.

Ribeyro, J. R. (2009). *La palabra del mudo I*. Seix Barral.

Rojas, C. (2019). *Sentencias personales*. Colmillo Blanco.

Steiner, G. (2007). *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Fondo de Cultura Económica.

Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones RIALP.

Zambrano, M. (1993). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.

PUBLICACIONES
FACULTAD DE COMUNICACIÓN



El podcasting en el Perú. Análisis de un medio nativo digital
Carlos Rivadeneyra Olcese
2022, 194 pp

Educación mediática. Emergencia y urgencia de un aprendizaje pendiente
Julio-César Mateus
2022, 274 pp.

Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine
Isaac León Frías
2022, 518 pp.

Ecos y variaciones de la ficción televisiva
Giancarlo Capello (editor)
2022, 266 pp.

Cine peruano de inicios del siglo XXI. Dinamismo e incertidumbre
Cynthia Vich y Sarah Barrow (editoras)
2021, 392 pp.

Desde la ventana indiscreta. Páginas de cine
Isaac León Frías
2021, 358 pp.

Malestar en la civilización digital. Abordaje económico y filosófico
Jean-Paul Lafrance
2020, 332 pp.

Mirador de ilusiones. Cuaderno de cine para la educación escolar
Jorge Eslava
2020, 514 pp.

INFORMES

Telf. 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en
www.ulima.edu.pe

Ventas: en las principales librerías del país y en Libun (sede Universidad de Lima)
libun@ulima.edu.pe
Distribución: publicaciones@ulima.edu.pe

UNIVERSIDAD DE LIMA



PRÓXIMO NÚMERO: JEAN-LUC GODARD