

ella a la cima de una montaña y de una torre³. Toda la imaginación erótica victoriana—tan púdica en apariencia como tortuosa en la realidad—en sus represiones, ocultamientos y perversiones, está resumida y desmontada en este aparente filme de aventuras.

La serie de *Tarzán* daría también para discurrir sobre las variaciones psicológicas de la sexología victoriana del cine, sobre todo el americano. En la novela original de Edgar Rice Burroughs se alude bastante claramente a la atracción sexual que el fornido hombre mono despierta en Jane cuando se encuentran por primera vez en la selva. Tanto en las novelas posteriores como en las películas hechas en base al personaje (salvo en la primera, de 1913, cada vez más alejadas del original), las relaciones sexuales de Tarzán entran en un progresivo cono de sombra.

Al principio, Tarzán se casaba con Jane y se supone que tienen un hijo. Poco a poco, no obstante, el *ménage* se torna más lejano y concluye por eclipsarse sin explicaciones. En algunos filmes el matrimonio se mantiene, pero en los últimos de la serie producida por Sol Lesser, el hijo se ha transformado misteriosamente en adoptivo. Jane se esfuma para siempre. Por último, Tarzán se vuelve definitivamente misógino, aunque ayuda puntualmente las heroínas de turno. Sin embargo, esta actitud prescindente no existía en el primer libro de Burroughs ni en el primer Tarzán cinematográfico (con Elmo Lincoln, en 1913), lo cual demostraría que su platonismo aparente es fruto deliberado de sus autores por razones de «moral media». No faltan quienes atribuyen al personaje una ambigüedad que tendería al homosexualismo (referencia a las variaciones del taparrabos en diversas etapas, su feminización en «comics» recientes). Pero estas consideraciones sociológicas están ya casi fuera de un interés cinematográfico desvanecido hace varias décadas.

Dos formas características de la sublimación y las alteraciones simbólicas del sexo en el cine son, respectivamente, las «vamps» y las «ingenuas». Aunque la iniciación cinematográfica de la vampiresa, mujer fatal que atrae y/o destruye a los hombres, puede rastrearse en el cine danés y sus melodramas mundanos (con la gran actriz Asta Nielsen como figura primordial), el desarrollo psicológico y sobre todo «industrial» de la vampiresa es acaparado por Hollywood.

Allí se combina la sombría mujer fatal de los melodramas daneses, la ampulosidad física y emocional de las vampiresas italianas (Bertini, Menichelli, Italia Almirante) y la fugaz aparición de las divas expresionistas alemanas de oscuras ojeras. Como es habitual, Hollywood fundió

³ La Oficina Hays obligó a la RKO (la productora) a eliminar cinco minutos en que el enorme gorila atrapa a Fay Wray semidesnuda. El fragmento cortado se extravió, pero cuatro años después la RKO lo halló en Pensilvania y lo repuso en su sitio. (Citado en *El libro de la censura cinematográfica*, de H. ALSINA THEVENET, Barcelona, 1977. Datos en *Esquire*, 1971; *Homenaje a King Kong*, de ROMAN GUBERN, y *Focus on Film*, núm. 16, Londres, 1973.)

sangres e ideas de muchas partes. Las primeras vampiresas son europeas, pero la que hizo surgir el término «vamp» en el vocabulario del cine era una muchacha de Cincinnati (Ohio) llamada Theodosia Goodman, pronto rebautizada como Theda Bara, que era un anagrama de las palabras «Arab's Death» (Muerte árabe). La publicidad le atribuía un exótico y fraguado parentesco egipcio. El mote de *vamp* proviene justamente del filme donde nació su fama, *A Fool There Was*, dirigido por Frank Powell en 1915. Estaba basado en el relato de Rudyard Kipling *The Vampire*. La abreviación «vamp» en los medios periodísticos no se hizo esperar, ligado a las criaturas femeninas de magnéticos y apocalípticos encantos.

Pola Negri, Clara Bow, la fugaz e inolvidable Louise Brooks, atravesaron los turbulentos años 20 junto a otras figuras ya olvidadas y fueron los pilares transitorios de uno de los más influyentes mitos cinematográficos: la ilusión vicaria del amor inalcanzable pero cercano y repetible proyectado desde la pantalla y las luces y sombras de la imagen.

La tríada más célebre del vampirismo cinematográfico—también la que lo trasciende en parte—es la constituida por Greta Garbo, Marlene Dietrich y Joan Crawford. Personalidades muy distintas, que obedecieron asimismo a concepciones cambiantes. La sueca Garbo era el misterio, la lejanía y la promesa de un mundo de delicias apenas concebible. Situarla como algo sobrehumano fue una de las metodologías adoptadas para su publicidad. Su talento indudable, unido a una auténtica necesidad de mantener la privacidad de su vida íntima, la convirtieron en uno de los mitos más enigmáticos del cine. Salvo en sus dos primeros filmes, dirigidos por el sueco Mauritz Stiller, *la* Garbo nunca participó en obras de gran importancia artística ni fue dirigida por realizadores de talento mayor: esto se ha repetido a menudo. No todas fueron malas películas, *Anna Christie* (1933), por ejemplo, basada en la pieza de Eugene O'Neill. Pero lo que permanece de su leyenda como diosa viviente del cine, puede entreverse quizá viendo recientes reposiciones de sus filmes. Es un elemento difícilmente clasificable, como que su base es puramente irracional y subconsciente, y sin duda posee una irradiación erótica pero distante.

Marlene Dietrich, alemana, todavía cantante en la actualidad y estilizado símbolo de la sexualidad lejana, pero menos abstracto que el de la Garbo, comenzó su fama con el legendario personaje de Lola-Lola en *El ángel azul* (*Die Blaue Engel*, 1931), de Josef von Sternberg, según la novela de Henrich Mann. Allí su atractivo era crudo y directo (tenía entonces un físico más rollizo, al gusto germano) y desarrollaba la clásica historia de la seducción y sometimiento del hombre con una indife-

rencia cínica y demoledora. Aunque bañado en los clarooscuros postexpresionistas, que otorgan a su papel el cariz fatalista e inquietante de una fuerza ciega de la naturaleza, el personaje de la Dietrich no presenta aún las características estilizadas que Von Sternberg le otorga en sus producciones americanas (*The Devil is a Woman*, *La venus rubia*, *El expreso de Shanghai*, *Capricho imperial*).

Marlene Dietrich era una imagen artificiosa, complicada, casi fantástica, de lo que entonces se llamaba «mujer fatal». Y, sin embargo, esa envoltura que correspondía sobre todo a la imaginería visual delirante y barroca de Sternberg, tenía detrás a una mujer de sexualidad muy auténtica, sin la cual seguramente todo lo demás hubiera sido un decorado inoperante.

Joan Crawford, por su parte, representó en un período no muy distinto, un tipo más relacionado con la realidad social. El escritor norteamericano Lewis Jacobs⁴ describió adecuadamente cómo los cambios en la moral y las costumbres crearon nuevos ideales de personalidad en los «Roaring Twenties»: «La chica moderna pasó del *flirt* al libertinaje, de *jazz baby* se convirtió en *baby vamp* y más tarde en la sofisticada mujer de mundo. Wanda Hawley, Julia Faye y Constance Talmadge fueron las típicas jóvenes bribonzuelas cuyo mordisco era especialmente peligroso, pues se escondía tras una mirada inocente. (...) Colleen Moore, Clara Bow, Sue Carol, Madge Bellamy, Louise Brooks y Joan Crawford personificaron el tipo 'frívolo, libre y despreocupado, de cuerpo flaco, largas piernas al aire, pelo corto y mirada atrevida' (...)»

A las figuras estilizadas, sensuales pero altaneras de Garbo, Dietrich o Norma Shearer, se oponía un modelo más próximo, cotidiano, cuya atracción sexual surgía de su «modernidad», que le permitía una libertad y una iniciativa que suplantaba el antiguo papel de la pasividad femenina.

Este modelo típico del cine americano de los años 20 al 30 está más cerca de la realidad contemporánea y común que las emperatrices y amantes célebres, que, sin embargo, siguieron ocupando su cuota cinematográfica de evasión romántica. Esa chica «moderna», no obstante, seguía respondiendo a los patrones masculinos y posesivos de la cultura tradicional. La *flapper* de este período es empleada de oficina, secretaria, manicura, etc. Es independiente, atrevida y ambiciosa, como anota Jacobs, pero su emancipación no involucra una relación de igualdad ni una mayor elevación de sus derechos al sexo y la vida autónoma. En general, el personaje se presenta utilizando su *sex appeal* para hacerse mantener y sacar dinero de los hombres. *Gold Diggers of 1933* (y sus secuelas del 35 y 37) o *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks,

⁴ En *The Rise of the American Film*, Nueva York, 1939.

1953) son buenos ejemplos de este tipo de sometimiento inconsciente expresado por el cine—a veces con ironía, como en *Hawks*—a través de la eterna «mujer objeto» y sus variantes, cuyo último y dramático retrato mítico corresponde a Marilyn Monroe.

Esta perspectiva del sexo en el cine como uno de los tantos frutos de la civilización «masculina» ha sido desarrollada ya por varias sociólogas y escritoras del *Woman's Lib*, pero poco frecuentada—parece lógico—por los ensayistas cinematográficos. Sin embargo, merece una aproximación.

EL SEXO, PARA LOS HOMBRES

La cuidadosa elaboración—como parte del «star system»—del galán, seductor: ya sea el «latín lover» llevado a la cima por Rodolfo Valentino; de los aventureros dinámicos (Douglas Fairbanks), románticos (Ronald Colman) o sencillos y tímidos (Gary Cooper, James Stewart) no hacen sino confirmar la regla: el erotismo cinematográfico está dominado por los hombres; la parte del juego que se le otorga a la mujer es, según los casos, el sometimiento a la virilidad o el castigo por infringir las normas de la castidad.

La publicidad gráfica y escrita es muy explícita: se utiliza siempre el cuerpo femenino, lo mismo que en los filmes de todo género. Un repaso de los argumentos, desde los más victorianos a los más recientes especímenes del «pornofilme» indicaría el predominio de este punto de vista. Las heroínas pueden ser ingenuas y puras, desdichadas víctimas de los villanos, cortesanas devoradoras de hombres; rara vez serán seres humanos en pie de igualdad y derechos.

En esto, el cine no es más que portavoz o testimonio de la real situación socioeconómica y psicológica de la relación entre los sexos. El hombre asume el papel de protector o de agresor; la mujer debe cumplir su rol pasivo. Cuando pasa al papel de «vamp», la situación intrínseca no varía: simplemente ocupa el lugar de la suministradora mercenaria de placer; y aunque obtenga provecho de ello (desde *El ángel azul* a *La condesa descalza* o muchos ejemplos recientes) está destinada al castigo o la segregación, como ilustra maniqueamente, en forma invariable, el clásico melodrama machista mexicano.

Raras veces, generalmente se trata de obras muy actuales, la mujer obtiene el reconocimiento de su derecho a gozar por sí misma dejando de ser objeto instrumentado. Filmes aparentemente audaces como *El valle de las muñecas* (Russ Meyer) o el *Don Juan* femenino de Roger Vadim concluyen con la destrucción de la mujer que se atreve a igualar

la libertad del hombre para elegir su vida sexual. El cine erótico japonés (que merece un estudio particular) es un caso extremo del dominio masculino, llevado a la consumación del placer mediante la violación, las torturas y el sometimiento moral.

El cine pornográfico—ya sea en sus versiones heterosexuales u homosexuales—mantiene todos los tabúes del prejuicio masculino. *Dirty Girls* (un pornofilme lésbico de Russ Metzger) ilustra desde su título los componentes ambiguos del género. Algunas películas realizadas por mujeres (la franco-argentina Nelly Kaplan fue una de las más lúcidas en *La fiancée du pirate*), *La felicidad* y *Une chante, l'autre non plus*, de Agnès Varda, obras aisladas de Mai Zetterling, Susan Sontag y Vera Chytilova (*El juego de la manzana*, 1977), rozan o se aproximan conscientemente a una emancipación difícil, que había llegado al arte hace ya mucho tiempo con la Nora de *Casa de muñecas* de Ibsen. Pero un cambio en las circunstancias, sobre todo en el ámbito comercial del espectáculo, parece aún muy lejano.

SADISMO, MASOQUISMO Y CINE JAPONÉS

Es obvio que los componentes sadomasoquistas existen, en muchas obras cinematográficas. Pero hay que distinguir su utilización como auténticos componentes psicopatológicos de la realidad y su vulgar difusión especulativa como elementos sensacionalistas. Por otra parte, el auténtico *sadismo*—es decir, la concepción del marqués de Sade y no su tópico habitual—no parece siquiera en los filmes que se le han dedicado, como el mediocre *Justine*. Una excepción sería la alusión homenaje que Buñuel le dedicó en *L'age d'or* (1930).

El crítico y director francés Robert Benayoun se indigna ante esta deformación espúrea, tan grata a censores como a comerciantes: «Cualquier oportunidad es utilizada para invocar a De Sade, cuyo nombre glorioso se ve constantemente ligado a ideas que aborrecía especialmente. La palabra sádico es usada cada vez más como sinónimo de tortura (en estilo nazi); sádico se usa crecientemente para expresar neuróticos (el *gangster* sádico); en tanto ahora se sabe que Sade, pagando (a pesar de su pasión por la libertad) veintisiete años de prisión bajo tres regímenes e incluso arriesgando la vida bajo el Terror, fue el más lúcido, equilibrado y glorioso de los moralistas. Entre Sade y la crueldad innecesaria, entre Sade y la violencia brutal, entre Donatien-Alphonse-François y los excesos patológicos, hay un abismo tan grande como el que separa las estrellas del cielo».

Pero como ya sabían los surrealistas, que exaltaron las primitivas

obras de Feuillade (*Fantomas*, *Judex*), el cine posee—desde la creación artística a la ingenuidad insólita—infinidad de recursos para expresar los sueños inconscientes en fases no «intencionales» de sus contenidos. Buñuel es el caso más excepcional de traslación poética de estos fondos oscuros, de las pasiones secretas de los hombres. El gran cineasta español, como todos los surrealistas, creía en las potencias liberadoras del sexo y en las simétricas aberraciones producidas por su contención o represión ritual.

Era lógico entonces que sus filmes (de *La Edad de Oro* a *Los discretos encantos de la burguesía*) expresasen tanto la liberación de los instintos como los fetichismos, deformaciones y crueldades sexuales provocadas por una sociedad formada en reglas y costumbres hipócritas. Ya decía Sade: «El estudio profundo del corazón humano, un laberinto de la naturaleza, puede sólo inspirar a los novelistas cuya obra puede hacernos ver al hombre, no sólo como es y parece ser (éste es el objeto de los historiadores), sino como puede ser, como las elaboraciones del vicio y las transformaciones de sus pasiones pueden presentarlo» (*Juliette*).

Si las dos extremidades simétricas del sadismo son la crueldad y el amor, la obra de Buñuel es una de las más iluminadoras expresiones artísticas de un tema que asoma en toda la psicología moderna. Y es notable observar que Buñuel, en su erotismo, es siempre sobrio y casi casto, sin ninguna de las obviedades exhibicionistas del cine «sexy». Por eso mismo, ejemplifica exactamente las cualidades del verdadero cine erótico, puesto que el «porno» es el cine antierótico por excelencia.

Buñuel, por otra parte, es casi el único cineasta que ha elaborado conscientemente estos significantes. Pero las situaciones límite del sexo en sus manifestaciones sádicas, masoquistas (clínicamente hablando) o simplemente violentas, aparecen tanto en los melodramas «naifs» de todas las épocas como en las primeras comedias de Chaplin, en los filmes sobre la génesis de la violencia desencadenada de Laurel y Hardy, sin olvidar las sátiras delirantes de los hermanos Marx.

«Sadismo» y violencia pueden hallarse abundantemente en los dibujos animados, tanto en el ambiguo Disney como en Tom y Jerry. Pero sus contenidos disimulados se tornan manifiestos en un filme «adulto» como *Fritz the Cat*, de Ralph Bashki, donde asimismo se liberan todos los instintos sexuales. Pero en todos estos casos, el sexo no es—como lo era en el antiguo y prohibido *cartoon* de Fleisher, *Betty Boop*—una sátira liberadora de tabúes, sino la manifestación casi diabólica del triunfo de la fuerza, la violencia, la tortura.

Esto lleva insensiblemente al sentido que cada obra otorga a sus contenidos manifiestos y a sus propósitos finales. Sería ingenuo creer que