

# NOSFERATU

Revista de Cine

Nº 2

ENERO, 1990

400 pts.



El sexo que habla (I)

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: "Alfred Hitchcock en Inglaterra". Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.



Aunque los hermanos Lumière inventaron el cine como un aparato científico para registrar documentalmente con imágenes fotográficas móviles el entorno visual humano, muy pronto las cámaras de cine descubrieron una secreta e inconfesada vocación que les había pasado por alto a sus severos inventores: su vocación voyeurística. Después de Lacan se ha convertido casi en una banalidad hablar de la *pulsión escópica* del hombre, pero esta pulsión mirona todavía informulada estaba inscrita en el propio diseño y tecnología de la cámara tomavistas, ojo voraz e inquisitivo cuyo destino natural sería el de atisbar o espiar vidas ajenas y, con mucha frecuencia, sin que tuvieran conocimiento de ello los sujetos observados por el objetivo indiscreto. Podemos postular sin exageración, por tanto, que el voyeurismo es congénito al sistema escópico del cine. Esto resultó tan obvio, que por lo menos desde 1900 aparecieron en Europa y Estados Unidos una nutrida serie de películas, que hoy denominaríamos *films-voyeurs*, en las que se mostraba aquello que podía verse a través de un agujero de cerradura, convenientemente silueteada en negro en el encuadre. El tema del mirón erótico se halla así en films expresivamente

titulados **Through the Keyhole in the Door** (Biograph, 1900), **L'amour à tous les étages** (1902), un film de Lucien Nonguet para Pathé, **Peeping Tom in the Dressing Room** (Biograph, 1905), **He Went into de Wrong Bath House** (Biograph, 1905), o **Inquisitive Booths** (1905), film británico de Cecil Hepworth. Tal vez sin pretenderlo, el barroco Josef von Sternberg rendiría un homenaje a estas invitaciones escópicas al mostrar, en su delirante **Capricho Imperial (Scarlet Empress, 1934)**, al enfermizo duque Pedro perforando enfebrecido los ojos de las figuras del palacio para espiar a su esposa, la deslumbrante Catalina de Rusia, encarnada por Marlene Dietrich.

Es interesante constatar que estos inocentes *films-voyeurs* de principios de siglo no mostraban lo que se vería en realidad a través de una cerradura, sino lo que la moral pública de la época permitía que se viera en un espectáculo público. De este modo, la censura institucional (escrita o no escrita, poco importa) era interiorizada por los productores de las cintas en forma de autocensura y se abstenían de presentar aquello que podría verse a través de la cerradura pero que no permitía ser espectacularizado (como un desnudo completo o una pareja fornicando). Esta contradicción entre representación y realidad fue probablemente asumida sin violencia, ya que era la que gobernaba también los espectáculos vivos del teatro, del *cabaret* o de las variedades de la época. La conexión entre los códigos morales y estéticos del cine y los de estos espectáculos vivos era tan evidente, que se delató con las numerosas versiones cinematográficas de **Le coucher de la mariée**, con un pudibundo y limitado *strip-tease* de la recién casada en su alcoba, similar a los que se exhibían en los escenarios frívolos de la época (existen desde fecha tan temprana como 1896 versiones de este tema, realizadas por Pirou, Méliès, Zecca, etc.).

En estas peliculitas, el público veía preferentemente a actrices quitándose algunas prendas, pero muy raramente a actores interactuando eróticamente entre sí mediante el contacto físico. Tal interacción había sido inaugurada con la brevísima cinta titulada **El beso** (**The May Irvin-John C. Rice Kiss**, 1896), que provocó un escándalo muy bien documentado en las hemerotecas. En realidad, esta película reproducía en primer plano una escena que procedía de la comedia teatral "*The Widow Jones*", que se representaba con éxito en Nueva York sin producir escándalo alguno. Hoy podemos entender que el escándalo de aquel público finisecular fue, en realidad, un *escándalo óptico*, pues desde su butaca en el teatro los rostros de los actores besándose generaban una imagen de minúsculo ángulo y tamaño retinal, mientras que desde la misma butaca en la sala de cine, a la misma distancia física del escenario, sus rostros besándose se habían convertido en monstruosamente gigantescos, gracias al primer plano. Es interesante constatar que esta incipiente apertura al erotismo oral es contemporánea de la primera versión francesa de **Le coucher de la mariée**, señalando uno de los más firmes vectores del cine del futuro. Y resulta revelador descubrir cuán tempranamente se inventó la iconografía más común de lo que se llamaría más tarde *happy end*.



Pero tampoco John C. Rice tocaba los pechos o metía la mano en la entrepierna de May Irvin. En la vida real pudo haber sido así, pero no en una representación pública del negocio teatral en el Nueva York finisecular. Estas restricciones censoras explican, con toda lógica, el pronto nacimiento de un cine paralelo y clandestino, diversificado desde 1896 del cine oficial y público, a saber, el cine pornográfico

*strictu sensu*, que hoy llamaríamos *hard core* o *duro*. Este cine pornográfico, que mostraba actos sexuales explícitos, no nació del vacío. En la genealogía del cine pornográfico se hallaba la fotografía libertina practicada durante el siglo XIX, no pocas veces con modelos protegidos por antifaces. Según Ado Kyrrou, el cine pornográfico nació en los burdeles de París, para estimular eróticamente a la clientela masculina. En tal caso habría que dictaminar que tuvo una función comercial promocional para atraer al público al local (su primer uso) y la de hacer que el cliente potencial contratase efectivamente los servicios sexuales del prostíbulo (segundo uso).

Se ha señalado alguna vez que en el siglo XIX la pornografía escrita o ilustrada gozaba de un consumo aristocrático y elitista, entre un público restringido y cultivado. Pero que su posterior democratización a través de los *mass media*, como el cine, la devaluó culturalmente y la condenó con una ristra de connotaciones negativas que no poseía cuando era deleite de unos caballeros exquisitos. De todas formas, la pornografía seguiría en nuestro siglo diversificada entre un consumo elitista (la aristocracia zarista, la copiosa pornoteca del rey Faruk de Egipto) y consumo plebeyo. Aunque siempre se ha dicho que el cine pornográfico se despenalizó e hizo público a finales de los años sesenta. Néstor Almendros me ha señalado que en La Habana de los años cincuenta existían ya cines especializados en el género, como el Shanghai y el París. La verdad es que Kenneth Anger, en la primera edición de su "*Hollywood Babylon*" (1959), se había referido a una versión de **Tierra de pasión** (*Red Dust*, 1932), de Victor Fleming con Clark Gable y Jean Harlow, con insertos pornográficos de dobles de los actores añadidos a la cinta original, que pudo ver en el Teatro Shanghai de La Habana en época de Batista. No había dado mucho crédito a este testimonio, hasta el día en que Néstor Almendros me lo confirmó en fecha reciente. En cualquier caso, desde 1896 la historia del cine se diversificó

en dos trayectos paralelos, separados y ajenos entre si: el cine autorizado y el cine clandestino (léase pornográfico), que no emergería a la superficie de la vida social en los países occidentales hasta 1969, irradiado especialmente desde Copenhague y San Francisco.



*Annette Kellerman, el primer desnudo "oficial" de Hollywood.*

Los temas sexuales se institucionalizaron en el cine no clandestino gracias a la industria danesa de anteguerra, con melodramas como **Trata de blancas** (*Den hvide Slavehandels sidste Offer*, 1910), que obtuvo un verdadero éxito de escándalo y motivó varios plagios en Dinamarca y otros países. Pero si del protestantismo nórdico surgió una concepción trágica de la sexualidad (que se arrastraría hasta Ingmar Bergman), en la hedonista cultura norteamericana surgió el que suele considerarse el primer desnudo de la historia (oficial) del cine, el ofrecido por la campeona de natación Annette Kellerman en el film mitológico **Daughter of the Gods** (1915), rodado por Herbert Brenon para Fox en escenarios tropicales de Jamaica. Por la misma época, el culto pagano al cuerpo estaba iniciándose en el cine italiano gracias al atlético Maciste (Bartolomeo Pagano), un forzudo descargador del puerto de Génova y modelo escultórico que debutó en el papel del esclavo Maciste en **Cabiria** (1914), de Giovanni Pastrone. El impacto público de su presencia fue tal, que los productores iniciaron una nutrida serie de películas basadas en este personaje mítico, con el mismo nombre, que comprendió títulos tan variopintos como **Maciste alpino**, **Maciste medium**, **Maciste innamorato**, **Maciste salvato dalle acque** y **Maciste all'inferno**, serie que se prolongó hasta 1927. Hallaremos la herencia atlética y culturista de Maciste

en personajes como Tarzán o el Hércules de los *peplums* italianos de los años cincuenta.

La cultura norteamericana, menos impregnada de referentes clasicistas, alumbró por la misma época su primer gran arquetipo de atracción viril. El actor Douglas Fairbanks fue quien ofreció la primera imagen mundial del americano sano, fuerte, ágil, deportivo y optimista, pero sería erróneo ver en él vectores eróticos especialmente significativos. Su *mens sana in corpore sano* obedecía a un perfil prefreudiano y alibidinal, que haría de sus relaciones con las mujeres una convención aséptica y sin doble fondo. Primero en comedias sobre la vida americana y después en aventuras exóticas o de época —como espadachín o pirata—, para alcanzar al heterogéneo público internacional, Fairbanks tendrá una cabal continuidad en los “aventureros” deportivos del corte de Errol Flynn (quien se dedicaría en la vida real a cazar muchachitas menores de edad).

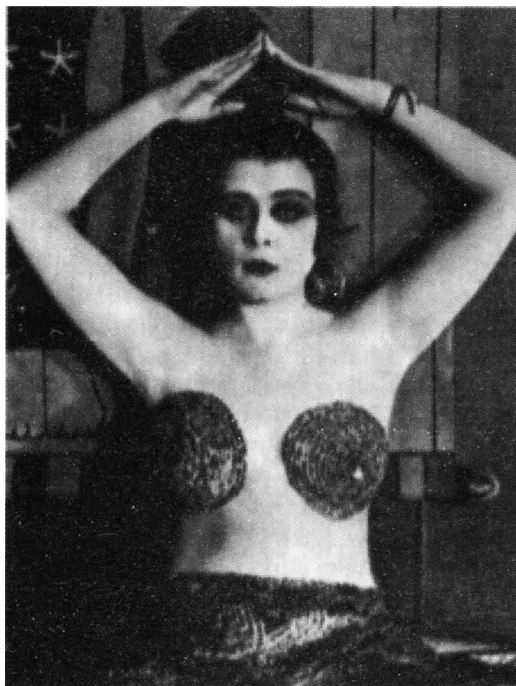
El personaje eróticamente más productivo del cine mudo fue, sin duda alguna, el arquetipo de la *vampiresa*, que no era más que una traslación al cine de un personaje engendrado por la literatura romántica. Jung sostuvo que el arquetipo de la *femme fatale* había sido creado en la literatura europea por dos personajes míticos: la Ayesha de “She” (“*La diosa del fuego*”, 1887), de Henry Rider Haggard, y la Antinea de “*La Atlántida*” (1920), de Pierre Benoit, personajes míticos y ucrónicos que tendrían, claro está, varias traslaciones a la pantalla, con estrellas tan pulposas como Ursula Andress y María Montez. Pero en realidad las raíces de la *femme fatale* son bastante más lejanas y, para no remontarse a Helena de Troya, puede localizarse un punto de arranque en la “*Carmen*”, con quien Merimée reivindicó en 1845 la autonomía sexual de la mujer, y consiguió su plasmación definitiva con la devastadora Lulú de Frank Wedekind, en un recodo de siglo dominado por la moral victoriana.



En el cine, la vampiresa nació de una síntesis de algunas actrices trágicas del cine danés (como Asta Nielsen) y de las grandes prostitutas mediterráneas que aportó la mitología de las divas italianas. Esta fórmula se aclimató bien en Estados Unidos, en donde la actriz Alice Hollister (quien encarnaría a María Magdalena en la pantalla) pasa por ser la primera *vamp* de su país. El nombre de este espécimen humano deriva del quiróptero que se nutre de sangre y tuvo su primera formulación novelesca en *"El vampiro"* (1816), del doctor John William Polidori, y consiguió su obra maestra con *"Drácula"*, del irlandés Abraham Stoker. Partiendo de este mito, Philip Burne Jones pintó un cuadro titulado *"The Vampire"* (exhibido en 1897 en la New Gallery de Londres), que muestra a una mujer pálida y de ojos oscuros, vestida de blanco, sentada en un lecho y contemplando a su víctima masculina que yace inerte. Este cuadro inspiró un poema a Rudyard Kipling, titulado también *"The Vampire"*, que circuló por los Estados Unidos por las mismas fechas en que aparecía la novela *"Drácula"*. Ello contribuyó a difundir la moda del vampirismo femenino, tema que inspiró a Porter Emerson Browne su obra *"A Fool There was"*, primero en pieza teatral (1906) y luego en novela (1909).

Así llegó al cine el mito de la "mujer devoradora de hombres", pues para llevar la obra de Porter Emerson Browne a la pantalla, William Fox eligió a una muchacha de Cincinnati llamada Theodosia Goodman, a la que cambió su nombre por el de sonoridad danesa Theda Bara (anagrama de *Arab Death*: muerte árabe), pues su nueva biografía publicitaria aseguraba que nació en el desierto, de los amores ilícitos de un legionario francés y de una beduina, que murió al darla a luz, pero de quien heredó sus poderes mágicos. Publicitada como *"the wickedest woman in the world"* (*"la mujer más perversa del mundo"*), la nueva mujer-pasión interpretó en la pantalla a Carmen, *Madame Dubarry*, Cleopatra, Safo y Margarita Gautier, eclipsando con su grotesca voracidad sexual los inocentes bucles rubios de la virginal

Mary Pickford y atizando el furor de las ligas puritanas. Pero el superego que regía los destinos de la industria iba a encontrar una fórmula tranquilizadora, pues la intensa actividad erótica y el exhibicionismo de las *vamps* (destinados a atraer al público) iban a tener su compensación en el castigo final que recibirían ella o sus amantes, en hipócrita componenda entre el comercio y la moral.



*Theda Bara, "la mujer más perversa del mundo".*

Del mismo modo que las primitivas ingenuas (Mary Pickford, Lillian Gish) fueron desbordadas por el erotismo de las *vamps*, los primitivos héroes atléticos y asexuados fueron desbancados por el nuevo arquetipo hipererotizado del *Latin Lover*. El fundador de tal estirpe fue el emigrante italiano Rodolfo Valentino, quien cumplió para los arquetipos masculinos en boga un rol homólogo al de la *vamp* con respecto a los femeninos. Sus actividades coreográficas le lle-

varon hasta Hollywood, en donde trabajó como figurante, hasta que la guionista June Mathis le descubrió para interpretar el papel de Julio Desnoyers en **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), de Rex Ingram y basada en Blasco Ibáñez (a quien volvería en 1922 con **Sangre y arena**), cinta con la que inició su célebrísima carrera estelar y en la que se marcó con Beatrice Domínguez un tango que cortó la respiración a su época.

Valentino supuso, por lo tanto, la transición del mito infantil al mito púber, igual que el tránsito de la ingenua a la vampiresa. Valentino fue el *homme fatal* que, con su cabello negro y abrigado, sus grandes ojos pintados, su mirada sensual y su barroquismo ornamental, evidenció la fascinación erótica que el hombre latino ejerce sobre la mujer anglosajona, ya explicitada por los mitos de Don Juan y Casanova, de los cuales fue Valentino, en cierta medida, su continuador. Encarnó en la pantalla el magnetismo sexual, sin complejos ni neurosis, y aunque en su vida privada fue un hombre débil, víctima de mujeres más fuertes que él, representó en el cine una fórmula socialmente tolerada del mito de la potencia sexual de las razas consideradas "inferiores", pues los latinos lo son en la óptica anglosajona, como lo son los negros, de tan alto prestigio sexual entre muchas damas blancas. Aunque este mero "instrumento" erótico alcanzó tal prestigio y poder, detalle que debe asociarse al furor del tango (baile sensual en el que destacó Valentino y que tanto irritó al Vaticano), que estableció con su público una relación masoquista con la sumisión y humillación de las espectadoras hacia un ser inferior, prestigiado por el superávit de sexualidad atribuido a los países católicos y latinos en virtud de su prolongada represión erótica.

Sería interesante estudiar los rasgos homosexuales de este "amante del mundo" a la luz de la teoría de Marañón sobre Don Juan, pues el estigma de la homosexualidad planeó sobre su figura, fue blanco de las diatribas del *Chicago Tribune*, dio el nombre de *El Caíd* (uno de sus films

más célebres) a un *dancing* "sólo para hombres", escribió un equívoco librito de poemas titulado "*Daydreams*" y entre los suicidios histéricos que arrojaron su muerte hubo el de un mozo de ascensor. Sobre su estela latina, pero pálidos por la comparación, discurrirán tras la muerte de Valentino los perfiles latinos de Ramón Novarro, Ricardo Cortez, Antonio Moreno, Gilbert Roland, John Gilbert, Robert Taylor, George Chakiris y John Travolta. Con la *vamp* y con el *Latin lover*, el sexo se entronizó de una forma oficial y ya irreversible en la mitología del cine no clandestino.



Valentino y su turbador tango.

Nuestra percepción desde finales del siglo dificulta la ponderación cabal de lo que significaron los mitos eróticos del cine mudo y sus comportamientos en la pantalla. Es difícil valorar cabalmente lo que significó Greta Garbo, si no se creció como espectador ante su imagen fascinante. Pero la modernidad erótica de Greta Garbo radicó en demostrar sin equívocos que no hacían falta exhibiciones epidérmicas, ni barrocos ornamentalismos fetichistas, para irradiar una sexualidad magnética. Tomemos el ejemplo de **El demonio y la carne** (*The Flesh and the Devil*, 1926), de Clarence Brown, la mejor de sus películas mudas y que sin duda resultó tórrida para los espectadores de su época. En dos escenas magistrales, Clarence Brown supo hallar fórmulas de una sofisticada oralidad erótica. La primera es una elaborada escena osculatoria en un primer plano nocturno en un jardín. En su primer encuentro amoroso, Felicitas (Greta Garbo) va a fumar un cigarrillo, pero se lo saca de los labios y se lo pone en la boca de Leo (John Gilbert), como transfiriéndole su contacto labial. Leo enciende una cerilla y Felicitas se la apaga de un soplo, como invitación a un beso apasionado.

En la segunda, cuando Felicitas, que sigue amando a Leo pero vive con Ulrich, comulga en la iglesia a los pies del altar, gira el cáliz que le ofrece el pastor para poder colocar sus labios donde acaba de ponerlos Leo. El atrevimiento de esta escena es considerable, si se tienen en cuenta sus connotaciones profanatorias. Estas dos escenas reinventaron, de algún modo, la estrategia del beso en la pantalla.

Greta Garbo seguía perteneciendo al Olimpo de los mitos ucrónicos cuando la modernidad de los “felices veinte” impuso nuevos arquetipos femeninos en la pantalla. La Garbo se mantuvo por encima de las modas y es interesante constatar que manifestó en la pantalla una abierta preferencia por los papeles de mujer soltera, es decir, de mujer libre, como lo fue también en la vida real. Y que la Garbo haya sido tal vez la única gran estrella admirada con igual fervor por hombres como por mujeres ha de retenerse como dato altamente significativo. No es raro, si estudiamos su misticismo erótico y su personal ambigüedad masculino-femenina, que tuvo su más alto exponente en la protagonista de **La reina Cristina de Suecia (Queen Christina, 1933)**, de Ruben Mamoulian, en donde se llegó a disfrazar de hombre en la inolvidable escena de amor con el embajador español (John Gilbert).

La Garbo fue, claro está, la excepción de una época de profunda mutación en la imagen y en los roles sociales de la mujer, a causa de la Primera Guerra Mundial, que envió a los hombres al frente y a las mujeres a ocupar sus lugares en la vida laboral. La prosperidad económica y el consumismo que se disparó después de la contienda hicieron el resto. La imagen de la mujer, por tanto, perdió su barroco atavío mítico y su orla de misterio tardorromántico para convertirse en compañera de oficina o interlocutora en los grandes almacenes. A este cambio de imagen que desterró a las viejas *vamps*, contribuyó no poco el rediseño del vestuario femenino operado revolucionariamente por Gabrielle Chanel (Coco Chanel), orientado hacia la simplicidad y la

naturalidad, en un vuelco similar al impreso contemporáneamente por Isadora Duncan en el baile.

Fue normal que el cine americano reflejase estas mutaciones, aunque retocadas y sublimadas por la industria de Hollywood. No era cierto, por ejemplo, que la mujer se hubiese emancipado, pero era cierto que se había operado en gran número de espectadoras un cambio de mentalidad y, negando el arquetipo paulino de la mujer-sumisión, estas espectadoras aspiraban a la emancipación social y sexual. Por eso, el cine propondría a sus públicos el nuevo mito de la *flapper*, la muchacha desenvuelta y emancipada, terrestre y no divina como las antiguas *vamps*, que refleja el rostro de la nueva América industrial, desbancando a la ruda América agraria y puritana. Quien mejor ejemplificó el mito de la *flapper* fue la pelirroja Clara Bow, llamada "la chica del *it*". Para explicar este nuevo concepto hay que remontarse a la mediocre novelista Elynor Glyn, quien en 1927 escribió la novela "*It*", publicada en la revista *Cosmopolitan*, y en la que definió este término como "*un extraño magnetismo que atrae a ambos sexos*", puntualizando que "*ha de haber atracción, pero la belleza no es necesaria*". La Metro-Goldwyn-Mayer encontró en Clara Bow el personaje ideal para encarnar el arquetipo del *it* y de este mismo año data su célebre película *Ello (It)*, junto a Antonio Moreno y dirigidos por Clarence Badger.

Es interesante observar que la cabellera pelirroja gozaba de poco prestigio erótico antes de los años veinte, época en la que la cabellera morena era símbolo de pasión, asociada a la latinidad. Gracias a Elynor Glyn (quien hizo que varias de sus heroínas fueran pelirrojas) y a Clara Bow, este color de pelo se convirtió en intensamente sexuado, adquiriendo las personas pelirrojas fama de apasionadas y sexualmente activas. La moda no fue muy larga, pues sería desplazada por el cabello rubio platino de Jean Harlow, convertida en *sex-symbol* de los años treinta.

Antecedente de la ingenua-perversa, fue la *flapper* Clara Bow la primera estrella que hizo amplias exhibiciones en dos piezas, si bien debe observarse que la fijación erótica de la época residía en las piernas y no en el busto, que las mujeres se comprimían para no desentonar con los cánones estéticos tubulares en vigor.

También es revelador el tipo de empleos que ejerció Clara Bow en la pantalla, pues jamás se la vio trabajando como campesina o en una fábrica, sino como manicura, instructora de natación, *taxi-dancer*, vendedora de cigarrillos en locales elegantes o dependienta de ropa interior. Es decir, en empleos que la conectaban a mundos sofisticados y con fuertes connotaciones eróticas, y que revelan las secretas ambiciones de la *American girl* de los "felices veinte". Al esquema estético-erótico de Clara Bow se amoldaron un buen número de *jazz-babies* de la época, de pecho plano y faldicortas, como Bessie Love, Colleen Moore y Anita Page, exponentes de la moral de la era que precedió al crack económico de 1929.

De todos modos, en materia de modernidad ética y estética nadie llegó tan lejos como Louise Brooks, una muchacha de Kansas que ofreció lo mejor de sí misma en Berlín, a las órdenes de G. W. Pabst, quien la dirigió en dos films consecutivos: **Die Busche der Pandora** (1928) y **Tres páginas de un diario** (**Das Tagebuch einer Verlorenen**, 1929). La cinefilia erótica ha hecho de la primera de estas dos películas un justificado objeto de culto, en primer lugar por proceder de la obra teatral del iconoclasta y víctima de la censura Frank Wedekind (su propia esposa interpretó a la pansexual Lulú en el escenario) y por la osadía de alguna de sus escenas, señaladamente su baile lesbiano con la condesa Anna. Wedekind trató de exponer en los dos dramas que se hallan en la base del film el poder subversivo de la sexualidad, fuerza primigenia y elemental de la naturaleza de tremenda corrosividad social, pues Lulú ("*bestia salvaje*", en palabras del dramaturgo) provocaba la muerte