

# Imaginarios para la transgresión

## Erotismo y sexo en el cine

Carlos F. Heredero

### 1 Los primitivos

La primera pulsión erótica del cine nació en realidad fuera del cine, aunque llegó rápidamente a la gran pantalla. Provenía de un beso, de un casto y desmañado beso entre un hombre y una mujer, filmados en un pudoroso y algo distante plano medio, pero aquella efusión de cariño —solo tímidamente sensual— era una producción de Thomas Alva Edison (*The Kiss*, William Heise, abril de 1896), rodada en su estudio (el *Black Maria*), donde los actores (May Irwin y John Rice) reproducían la escena final de un musical de Broadway (*The Widow Jones*). Era una cinta de apenas dieciocho segundos de duración, inicialmente concebida para ser vista en el kinetoscopio, aquel primitivo armatoste de visión exclusivamente individual, pero luego vendida a los exhibidores por 7,50\$ (240\$ de 2020), por lo que, ya en el otoño de ese mismo año, muchos teatros lo proyectaban al final del espectáculo.

Aquel beso, «magnificado hasta proporciones pantagruélicas» sobre la pantalla (en expresión de un periódico de la época) fue inmediatamente denunciado por la iglesia católica y por las organizaciones más conservadoras del país como «un espectáculo repugnante», generó polémicos editoriales en la prensa y abundantes llamadas a la intervención policial y a los políticos para impedir su exhibición. La protohistoria de la censura cinematográfica echaba a andar, por tanto, como respuesta frente a la exhibición pública del deseo. Desde entonces, la censura, y sobre todo la representación del erotismo, no harían otra cosa que multiplicar sus expresiones a lo largo de un combate en el que aquella llevaría siempre la delantera y en el que, además, terminaría triunfando.

La chispa encendida por Edison prendió de inmediato en múltiples rincones del cine primitivo. Apenas había pasado un mes del estreno de *The Kiss* cuando en los cines parisinos se podía ver ya *Le coucher de la mariée* (Albert Kirchner, 'Lear', 1896), donde la esposa procedía a quitarse la ropa delante de su marido: un film de siete minutos (de los que hoy sólo se conservan dos), calificado en los puritanos Estados Unidos como «la primera película pornográfica». Al año siguiente, Georges Méliès ofrecía un cómplice y picaresco *deshabillé* en *Après le bal (Le Tub)* y la casa Pathé no se quedaba atrás en la explotación de un género que rápidamente hizo fortuna (escenas de tocador, de piscina o de baño, protagonizadas por señoritas quitándose la ropa), con títulos como *Bains des dames de la cour* (anónimo, 1904).

## 2 Hollywood en silencio

Pero habría de ser en Hollywood, con el advenimiento de las *vamps* del cine silente (emblemas de un temprano empoderamiento femenino a finales de los años diez, en rebelión contra las constricciones de la era victoriana y en alianza con el *glamour* de la pantalla), donde la insinuación erótica alcanzó mayores grados de refinamiento sensual. Estrellas como Alice Hollister, Pola Negri, Olga Baclanova, Juliette Day, Alma Rubens, Annette Kellerman (casi desnuda en *A Daughter of the Gods*, Herbert Brenon, 1916) y, sobre todo, la exótica Theda Bara (*Cleopatra*, *Salome*, *The She Devil*, *The Serpent*, *The Tiger Woman...*) —provocativa asociación de «sexualidad y alteridad étnica»<sup>1</sup> en sus personajes ficcionales— contribuyeron de manera decisiva a incrementar las posibilidades de la expresión metafórica del sexo a despecho de las, por aquel entonces, todavía severas limitaciones censoras.

El erotismo de las *vamps* antecede a la irrupción de las *flappers*, nuevo arquetipo fílmico de la ‘fémica emancipada’, reflejo especular del nuevo estatus social que las mujeres van conquistando en los vertiginosos y prósperos años veinte<sup>2</sup> en oposición al orden moral precedente. Mujeres que se quieren libres y *sexis* sin renunciar a la búsqueda del amor romántico, si bien prisioneras todavía de servidumbres «convenientemente enmascaradas por la espumeante mitología de la era del *jazz*».<sup>3</sup>

Aparece así en las pantallas una extensa nómina de *jazz-babies* (Colleen Moore, Mary Thurman, Dorothy Mackaill, Alice White, Bebe Daniels, Billie Dove, Helen Kane, Leatrice Joy, Norma Shearer, Laura La Plante...), con las rutilantes Clara Bow y Louise Brooks como representantes paradigmáticas de un modelo de mujer (la *flapper* cinematográfica) que proyecta, además, una extensa influencia sobre la moda y, lo que es más revelador, sobre el renovado arquetipo femenino de la época: jóvenes solteras, urbanas y de clase media, que fuman cigarrillos con largas boquillas, bailan y conducen alegremente, juegan con largos collares de perlas y beben licores fuertes, lucen el pelo corto (al icónico estilo *dutch bob*), no llevan enaguas ni corsé, refuerzan su maquillaje, se bajan el escote, se suben la falda, asisten a *petting parties* y desafían la preeminencia sexual del varón, convencidas de que el sexo sin inhibiciones (*barney-mugging*, en su argot) era fuente de alegría.

<sup>1</sup> En certera definición de Lee Grieveson. «Nacimiento del divismo. Estrellas y público de cine en sus comienzos», en Gian Piero Brunetta (dir.), *Historia mundial del cine. Estados Unidos I*, Madrid, Akal, 2011, p. 312.

<sup>2</sup> El 26 de agosto de 1920 fue aprobada la decimonovena enmienda a la Constitución de los Estados Unidos, que reconocía por primera vez a las mujeres el derecho al voto.

<sup>3</sup> Román Gubern, *Cien años de cine*, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 192.

### 3 Hollywood *pre-code*

El crack del 29 y la crisis económica posterior acabó de golpe con todo el optimismo liberador de los años veinte, pero la insinuación sexual y el potencial erótico de la figura femenina (cuando aún era impensable una correspondencia equivalente en el modelo masculino) encontró todavía a comienzos de los años treinta una nueva, si bien efímera, fase de auge y de inventiva visual. Son los años del cine *pre-code*; es decir, el período que antecede a la entrada en vigor con mayor rigidez (a partir de 1934) del Código Hays, la castrante y puritana autocensura que pudo funcionar, en aquellos tiempos, gracias a la integración monopolística de la industria (con la producción, la distribución y la exhibición en manos de las mismas empresas), y que fue concebida como mecanismo de respuesta frente a las presiones de la América conservadora y como solución defensiva ante la amenaza de una hipotética legislación censora impuesta desde las esferas estatales.

Hollywood se llena entonces, desde finales de los años veinte hasta 1934, de temas y mujeres que desafían el concepto tradicional del matrimonio y que enarbolan una sexualidad desinhibida prácticamente en todos los géneros, pero especialmente en el terreno del drama, el cine criminal, las venturas exóticas, el musical y la comedia. El público femenino parecía disfrutar las libertades carnales exhibidas por cuantas amantes y adúlteras aparecían en las pantallas, por mucho que se viera también gratificado, a su vez, por la caída o la expiación que la mayoría de las ficciones reservaban en su desenlace para tales personajes. El sexo y las películas de mujeres iban de la mano en el cine americano de la época.

Un trabajo de la revista *Variety* en aquellos días, basado en el análisis de 440 películas producidas en 1932 y 1933, arrojaba como diagnóstico que 352 títulos tenían «inclinaciones sexuales», 145 incluían «secuencias cuestionables», 44 eran «gravemente sexuales» y el 80% incluían escenas de cama. Incluso muchos de los títulos parecían exhibir el pecado, el sexo y la provocación como primer reclamo: *Free Love*, *Blonde Venus*, *Call Her Savage*, *I'm No Angel*, *Laughing Sinners*, *Safe in Hell*, *The Devil is Driving*, *Madam Satan*, *Merrily We Go to Hell*, *Laughter in Hell*, *Red Dust*, *Illicit*, *Hell's Angels*, *Night Nurse*, *The Sin of Nora Moran*, *A Free Soul*, etcétera. A su vez, los afiches, las fotos de promoción y la publicidad de las películas se llenaban de mujeres en poses incitantes o con escasa ropa, incluso en casos en los que esas mismas actrices apenas tenían presencia en la pantalla.

Jean Harlow (protagonista de *Red-Headed Woman*, Jack Conway, 1932) se ganó a pulso ser considerada 'el sex symbol reinante de los años treinta'. Una insinuante foto promocional de Joan Blondell, de 1932, fue prohibida a partir de 1934. Otra de Ina Claire generó una encendida polémica social. La inclinación de Marlene Dietrich (una estrella de conocida bisexualidad) a vestir con atuendos masculinos era parte indisoluble del sustrato erótico de sus poses, tanto fuera como dentro de la pantalla, donde se sucedían imágenes que exudaban erotismo y sexo a partes iguales. El baño de Popea

(Claudette Colbert), retozando desnuda y dejando ver un atisbo de sus pezones en *El signo de la cruz* (Cecil B. DeMille, 1932); Dolores del Río bañándose sin ropa en *Ave del paraíso* (King Vidor, 1932); Maureen O'Sullivan y Johnny Weissmuller buceando desnudos en una larga y coreográfica secuencia, cortada en su día por la censura, de *Tarzán y su compañera* (Cedric Gibbons, 1934); Barbara Stanwyck y Joan Blondell en sujetador (varias veces) dentro de *Night Nurse* (William Wellman, 1931); las calidoscópicas composiciones de Busby Berkeley con chicas nadando en la piscina bajo decenas de otras que mantienen sus piernas abiertas en *Desfile de candilejas* (Lloyd Bacon, 1933), las esclavas encadenadas con el cuerpo sólo cubierto por sus largas melenas (las Goldwyn Girls) en *Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933); el sofisticado vestuario de Claudette Colbert en *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934); o la imagen mítica de *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933) mientras rasga poco a poco, con perturbadora delectación erótica, el vestido de Fay Wray en lo alto del Empire State, son imágenes icónicas de aquel fugaz paréntesis.

Un tiempo que hizo volar la imaginación sexual tanto en las imágenes como en los diálogos (con Mae West como descarada y excitante provocadora en *I'm No Angel*, Wesley Ruggles, 1933: «It's not the men in your life that counts, it's the life in your men»), y sin distinción de géneros, ni de públicos, pues incluso la mismísima Betty Boop —a quien se le subía la falda hasta la cintura y perdía su liga cada dos por tres— se contorneaba y bailaba, sin más prendas que un delgado collar de flores sobre sus pechos y una volátil falda polinesia de paja, en la memorable *Bamboo Isle* (Dave Fleischer, 1932).

#### 4 Sexo en la cultura de masas

De entonces en adelante, y sin salirnos de Hollywood todavía, la expresión del sexo y del deseo iría encontrando, sucesivamente, nuevos destellos pronto convertidos en emblemas catódicos por la cultura de masas que se abre paso camino de los años cincuenta y sesenta: los pechos turgentes de Jane Russell, tumbada sobre la paja para las fotos promocionales de *El forajido* (Howard Hughes, 1943), pero no dentro del film; el refinado arte de quitarse un guante, convertido por Rita Hayworth en el metafórico y famoso *striptease* de *Gilda* (Charles Vidor, 1946); el prolongado beso entre Ingrid Bergman y Cary Grant en *Encadenados* (Alfred Hitchcock, 1946); los cuerpos de Burt Lancaster y Deborah Kerr, abrazados sobre la arena de la playa y mojados por el mar en *De aquí a la eternidad* (Fred Zinnemann, 1953) y, en especial, la mediática irrupción de Marilyn Monroe —con su desarmante cóctel de sexo y ternura, de provocación y fragilidad— en los años cincuenta con títulos como *Los caballeros las prefieren rubias*, *Niágara*, *Con faldas y a lo loco*, *La tentación vive arriba*, *Bus Stop*, *Vidas rebeldes...*

Pero también la mezcla de ingenuidad y malicia a cargo de Carroll Baker en *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956); la mirada felina de Elizabeth Taylor en camisón dentro de *La gata sobre el tejado de zinc* (Richard Brooks, 1958); el torso desnudo de Paul Newman

en *El largo y cálido verano* (Martin Ritt, 1958); la voluptuosa Mamie Van Doren de los *sexploitation films* (o *drive-in quickies*) en los primeros sesenta; la perversa tentación que para James Mason supone Sue Lyon (la transgresora *Lolita* de Stanley Kubrick, 1962); los alegres y descarados *nudies* de Russ Meyer (*Lorna, Mudhoney, Vixen!*); la explosiva carnalidad de Jayne Mansfield (primera estrella de Hollywood que apareció completamente desnuda en un film: *Promises... Promises!*, King Donovan, 1963) o el erotismo atlético y desafiante de Raquel Welch en *Hace un millón de años* (Don Chaffey, 1966).

Momentos pregnantes en la pantalla, pero también figuras y fetiches icónicos repetidos hasta el agotamiento en la publicidad y en los medios de comunicación, su incesante renovación nos habla de la permanente necesidad de conectar con la expresión física del deseo erótico y con las urgencias de la sexualidad. Los años sesenta marcan, en este aspecto, una frontera decisiva, puesto que esos impulsos se verán reforzados —ahora ya con abierto carácter desafiante— por la irrupción del New Hollywood, nacido al calor de las múltiples transformaciones que la sociedad norteamericana vive a lo largo de la ‘década prodigiosa’: la lucha por los derechos civiles de los negros, la cultura *hippy*, la movilización contra la guerra de Viet-Nam y la puesta en cuestión de los valores de las generaciones precedentes.

Y ninguna otra película expresa esa contestación y voluntad transgresora, en lo que a la vivencia social del sexo se refiere, como *El graduado* (Mike Nichols, 1967), donde un juvenil y atolondrado Dustin Hoffman cede a la perturbadora invitación carnal de una madura y espléndida Anne Bancroft, madre de su novia en la ficción. Obra emblemática de la rebelión juvenil contra los valores del *establishment*, la icónica imagen del imberbe protagonista, atónito y paralizado frente a las piernas de la Bancroft, oficia como puerta abierta —en el cine norteamericano— a lo que, de entonces en adelante, será ya un proceso tan imparable como constante para ensanchar los límites de lo representable en cuestiones de sexo y erotismo.

## 5 La imaginación erótica

Ese proceso encuentra, por el camino, momentos tan significativos —en muy diferentes registros— como las imágenes de decenas de parejas desnudas haciendo el amor bajo un sol abrasador en las blancas formaciones geológicas del desierto de Mojave (*Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, 1970), los tiernos y torpes encuentros sexuales entre Jeff Bridges y Cybill Shepherd (*The Last Picture Show*, Peter Bogdanovich, 1971), el descenso al abismo del sexo clandestino y autodestructivo por parte de una profesora de niños sordomudos (*Buscando al Sr. Goodbar*, Richard Brooks, 1977) o la inquietante promiscuidad entre una niña de doce años y un maduro fotógrafo (*Pretty Baby*, Louis Malle, 1978), entre muchos otros que igualmente podríamos haber seleccionado.

Una vez sobrepasadas las constricciones impuestas anteriormente por la censura, llegaría un momento en el que el cine ya no volvió a encontrar ninguna limitación para mostrar la integridad de la anatomía femenina (mucho más ocasionalmente, de la masculina) y tampoco para escenificar la práctica sexual en sus más diversas variantes. A falta de límites para la explicitud visual (carente casi de barreras a partir de los años ochenta), llega así un momento en el que para retomar la historia del sexo fílmico ya no resultan tan interesantes los sucesivos hitos mediáticos marcados por algunas películas-evento de cada etapa (los fogosos encuentros entre Kim Basinger y Mickey Rourke en *Nueve semanas y media*, Adrian Lyne, 1986; el sexo de *bestseller* y papel couché en *50 sombras de Grey*, Sam Taylor-Wood, 2015), sino aquellos títulos, secuencias aisladas o imágenes concretas capaces, bien de activar la imaginación erótica de los espectadores (incluso dentro de ficciones que nada tienen que ver con la representación del sexo), o bien detransgredir con valentía los límites de los tabúes menos asimilables por la sociedad.

El calor, el sudor pegajoso y la intensidad física de los encuentros entre William Hurt y Kathleen Turner (*Fuego en el cuerpo*, Lawrence Kasdan, 1981); la tórrida temperatura y la magnética violencia con la que Jack Nicholson hace el amor a Jessica Lange sobre una mesa de cocina (*El cartero siempre llama dos veces*, Bob Rafelson, 1981); el inolvidable y divertido orgasmo fingido de Meg Ryan en medio de un restaurante (*Cuando Harry encontró a Sally*, Rob Reiner, 1989), la sensual interpretación de Michelle Pfeiffer mientras canta recostada sobre la tapa de un gran piano (*Los fabulosos Baker Boys*, Steve Kloves, 1989); Demi Moore y Patrick Swayze amasando juntos una cerámica de formas fálicas que se derrite poco a poco (*Ghost*, Jerry Zucker, 1990); la visión fugaz del sexo de Sharon Stone al descruzar las piernas (*Instinto básico*, Paul Verhoeven, 1992); la ruptura volcánica del tabú entre una joven y el padre de su novio (*Herida*, Louis Malle, 1992); la excitación sexual provocada por los accidentes de coche (*Crash*, David Cronenberg, 1996) o la secreta y palaciega orgía *high class* con participantes enmascarados (*Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick, 1999), pueden ser algunos ejemplos destacados en medio de un recorrido en el que la presencia casi generalizada del sexo en la pantalla amenazaba con desvalorizarlo a base de vulgarizar y banalizar su frecuencia.

Resulta del todo coherente, por la misma razón, que el hallazgo sexual más imaginativo, y por tanto más estimulante (al entrar ya en la era de las relaciones emocionales virtuales), sea la romántica y erótica cópula auditiva entre Theodore (Joaquin Phoenix), un modesto escritor de cartas por encargo, y Samantha (¡el sistema operativo de su ordenador!), claro que esta habla con la voz sensual de Scarlett Johansson en *Her* (Spike Jonze, 2013). Un momento que bien puede servir de metáfora (quién sabe si amenazantemente profética) de lo que puede ser el sexo audiovisual ahora que las imágenes ya ni siquiera existen como tales, una vez desmaterializadas al convertirse, únicamente, en una sucesión de unos y ceros.

## 6 El placer liberado

Fuera de Hollywood, la representación fílmica del sexo —una vez superada la fase primitiva— ofreció algunos destellos con voluntad iconoclasta y heterodoxa en el ámbito de las vanguardias y, sobre todo, del surrealismo, donde la contribución de Luis Buñuel resultó esencial: recuérdese el ciego que acaricia libidinosamente los pechos de la muchacha en *Un perro andaluz* (1929) o la dama burguesa que chupa y lame con delectación los dedos del pie de una estatua hasta llegar casi al orgasmo en *La edad de oro* (1930). Y luego encontró una sonora polémica pública cuando Hedy Lamarr apareció completamente desnuda en *Éxtasis* (Gustav Machatý, 1933), una película checa en la que lo más erótico no era precisamente la carrera de la actriz sin ropa por la campiña, sino una sugerente y metonímica secuencia de sexo oral (fuera de campo en su ejecución) que mostraba mediante una sucesión de hermosos planos, durante casi minuto y medio, el éxtasis de su rostro.

Más adelante, algunos autores emblemáticos de la modernidad (Bergman, Godard, Fellini, Buñuel, Cavani, Borowczyk, Pasolini o Bertolucci, entre otros) exploraron también, desde la singular óptica de cada uno, el potencial transgresor del sexo: el atractivo franco y directo de la erótica adolescente (*Un verano con Mónica*, 1952), la utilización conceptual del desnudo icónico (*Le mèpris*, 1963; *Une femme mariée*, 1964), las perversiones de la antigua Roma (*Satyricon*, 1969); las delicias prohibidas del sadomaquismo (*Belle de jour*, 1967), las atrocidades sexuales del nazismo (*Portero de noche*, 1974), las fantasías con la virginidad, la masturbación, la homosexualidad, el incesto y la religión (*Cuentos inmorales*, 1974; *Interior de un convento*, 1978); la exaltación del placer con raíces en la cultura clásica (*El Decamerón*, 1971; *Los cuentos de Canterbury*, 1973; *Las mil y una noches*, 1974) o la sodomización con mantequilla y el sexo sin nombres de por medio en la película-escándalo por excelencia: *El último tango en París* (1973), una obra inasimilable para la moral conservadora que, tras ser secuestrada por los tribunales, llevó a su autor a perder sus derechos civiles en su país y a recibir una pena (no ejecutada) de cuatro años de prisión.

Los años cincuenta y sesenta vieron emerger también desde las pantallas la fuerza erótica de algunas estrellas europeas que se convirtieron, con diferentes registros, en otros tantos iconos del desafío sexual femenino. Aparecen así Sophia Loren (*Ayer, hoy y mañana*, Vittorio de Sica, 1963), Gina Lollobrigida (*Salomón y la reina de Saba*, King Vidor, 1959), Brigitte Bardot (*Y Dios creó a la mujer*, Roger Vadim, 1956) o Anita Ekberg (*La dulce vida*, Federico Fellini, 1960), antes de que otras actrices más jóvenes —mucho menos dotadas para la interpretación— se adueñaran efímeramente del foco mediático en películas-evento supuestamente atrevidas por la explicitud de sus escenas sexuales: desde la Lena Nyman de *Yo soy curiosa* (Vilgot Sjöman, 1968) a la Corinne Clery de *Historia de O* (Just Jaeckin, 1975), pasando por la Sylvia Kristel de

*Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) o Patti D'Arbanville, primero descubierta por Andy Warhol (*Flesh*, 1968) y luego fotografiada con insufrible cursilería por David Hamilton (*Bilitis*, 1977).

El mayor equívoco de aquella época turbulenta lo sufrió, con todo, la obra maestra del japonés Nagisa Ōshima (*El imperio de los sentidos*, 1976), recibida en Occidente como una película en la frontera de lo pornográfico (debido a la explícita puesta en escena de los atributos sexuales y de algunos coitos), cuando en realidad era una hermosa ceremonia ritual en torno a las relaciones entre el sexo y la muerte llena de ternura y delicadeza.

Con el paso del tiempo, la representación explícita y frontal del sexo dentro del cine narrativo de producción *mainstream* pasaría a ser moneda corriente en todo tipo de ficciones, dejando ya poco espacio —la mayor parte de las veces— para subir el listón en este campo o para desarrollar discursos personales con capacidad de resonancia o de transgresión. En la periferia o directamente fuera de sus márgenes, pese a todo, el nuevo siglo ha contemplado el desafío heterodoxo de Catherine Breillat en sus polémicas diatribas sobre el deseo femenino con acento sadomaquista (*Romance X*, 2000; *Anatomie de l'enfer*, 2004), la sensible y emocionante recreación de la vibración sexual en la edad madura a cargo de Patrice Chéreau (*Intimidad*, 2001), el prurito provocador, tan sensacionalista como banal, de Gaspar Noé (*Irreversible*, 2002; *Love*, 2018); las imágenes de choque y el catálogo de las fantasías femeninas servidas por Lars von Trier (*Anticristo*, 2009; *Nymphomaniac*, 2014); la radiografía de la adicción sexual masculina diseccionada por Steve McQueen (*Shame*, 2001) y la vibrante celebración del placer lésbico filmada por Abdellatif Kechiche con una energía física y vital contagiosa en la muy explícita, y no menos controvertida, *La vida de Adèle* (2013).

Han quedado fuera de esta radiografía, deliberadamente, el cine de un continente entero (Asia) y el cine español, cuyas singulares aportaciones en este territorio habrían necesitado un desarrollo específico y pormenorizado de cada uno de ellos, imposible de encajar en el espacio disponible. Quede constancia, en cualquier caso, de un largo itinerario que había comenzado, recordémoslo, con un tímido beso y que no ha dejado nunca —en 125 años de historia— de proporcionar estimulantes retos visuales, emocionales, dramáticos y morales para la vivencia del sexo y para el imaginario erótico de espectadores de todas las generaciones.