

Deseos salvajes en *Diferente* (1961), *La ciudad sin hombres* (1969) y *Las vampiras* (1971): una aproximación desde el término crítico *wildness* de Jack Halberstam

Paula Moreno Malo¹

Recibido: 16 de marzo de 2022 / Aceptado: 14 de mayo de 2022

Resumen. Lo salvaje juega un papel fundamental en la configuración de subjetividades y sexualidades queer en tres películas estrenadas en España en los últimos años del franquismo: *Diferente* (1961) de Luis María Delgado, *La ciudad sin hombres* (1969) y *Las vampiras* (1971) ambas de Jess o Jesús Franco. Lo salvaje, tal y como lo entiende Jack Halberstam es un espacio, un nombre y un término crítico complejo, que recoge aquello que escapa a las lógicas de la norma. Quizás como resultado de la incapacidad de nombrar la homosexualidad bajo la censura franquista, el deseo y la identidad se configuran en estas películas como entes ambiguos, abiertos e incontrolables. Lo salvaje es capaz de generar entidades que escapan a la regulación de la vida por parte de instituciones como la iglesia y la familia, pero también perpetua discursos que legitiman la explotación y deshumanización. Esta dualidad del término es muy útil para entender el vínculo que se establece entre lo queer, la negritud y la «indigeneidad», ya que, pese a la carga negativa de lo salvaje, en esta conexión radica un gran potencial para crear modos de vida alternativos. El análisis filmico de estas películas, basado en la propuesta de Halberstam, muestra cómo la caracterización ambigua los personajes y de su orientación sexual, el desorden de las tramas, el predominio de la fantasía y la ubicación en mundos remotos construyen una visión de lo salvaje liberadora y subversiva.

Palabras clave: salvaje; desidentificación; queer; ambigüedad; negritud

[en] Wild Desires in *Diferente* (1961), *La ciudad sin hombres* (1969) and *Las vampiras* (1971): An Approach from Jack Halberstam's Critical Term *Wildness*

Abstract. Wildness plays a fundamental role in the configuration of queer subjectivities and sexualities in three films released in Spain in the last years of Franco's regime: *Diferente* (1961) by Luis María Delgado, *La ciudad sin hombres* (1969) and *Las vampiras* (1971) both by Jess Franco. *Wildness*, as Jack Halberstam understands it, is a space, a name, and a complex critical term, that comprises everything that escapes the logic of the norm. Perhaps because of the inability to name homosexuality under Franco's censorship, desire and identity are configured in these films as open and uncontrollable entities. These wild configurations are built from the ambiguous characterization of the identity of the characters and their sexual orientation, the disorder of the plots of Jess Franco's films, the suspension of a linear temporality, the predominance of fantasy and dream, and the location of certain parts of the movies on remote and inaccessible worlds. In these movies, the wild can generate entities that escape the regulation of life by institutions such as the church and the family, but it also perpetuates discourses that legitimize exploitation and dehumanization. This duality of the term is very useful to understand the link that is established between queerness, blackness, and indigeneity, since, despite this negative vision of the wild, in this connection lies a great potential to create alternative ways of life.

Keywords: wildness; disidentification; queer; ambiguity; blackness

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco teórico y metodología: *Wildness* como término crítico. 3. Resultados. 3.1. Ambigüedad genérica. 3.2. El desorden del deseo. 3.3. Mundos salvajes: «indigeneidad» y negritud. 4. Conclusiones. 5. Referencias. 6. Filmografía citada.

Cómo citar: Moreno Malo, P. (2022). Deseos salvajes en *Diferente* (1961), *La ciudad sin hombres* (1969) y *Las vampiras* (1971): una aproximación desde el término crítico *wildness* de Jack Halberstam, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 2(1), pp. 55-65.

1. Introducción

Cuando consultamos «salvaje» en el Diccionario de la Real Academia Española constatamos que este adjetivo sirve para calificar a plantas, animales, terrenos e incluso personas que no han sido domesticadas, cultivadas, civilizadas. Lo salvaje es «ajeno a las normas sociales» y, aunque a veces lo que queda al margen de la ley

¹ Paula Moreno Malo es doctoranda en la Universidad de Illinois en Chicago (USA).
E-mail: pmoren6@uic.edu
ORCID: 0000-0003-2102-0003

genera miedo y desapego, también ofrece modos de vida alternativos, más excitantes y libres, especialmente si la norma que impera es la establecida por una dictadura católica, casta y patriarcal como fue la de Francisco Franco. En las siguientes páginas analizo tres películas que fueron estrenadas en España en las últimas décadas del régimen: *Diferente* (1961) de Luis María Delgado, *La ciudad sin hombres* (1969)² y *Las vampiras* (1971)³ ambas de Jess o Jesús Franco. Quizás como resultado de la imposibilidad de nombrar la homosexualidad –la censura prohibía cualquier tipo de inclinación no heterosexual– el deseo en estas películas se configura como algo ambiguo, abierto e incontrolable. Jack Halberstam concibe *wildness* como un espacio, un nombre y un término crítico para designar aquello que yace más allá de las lógicas de la norma actual (2020: XIV). En este ensayo muestro cómo lo salvaje –dada su capacidad para nombrar entidades líquidas, inclasificables– es fundamental en la formación de las subjetividades queer de estas películas.

En primer lugar, expongo la metodología y el marco teórico, basado principalmente en la propuesta de Halberstam. En segundo lugar, examino el papel que juega lo salvaje en la conformación, o desestabilización, de los géneros (como constructos socioculturales del sexo y como códigos cinematográficos) y en la orientación sexual de los personajes. Finalmente, doy cuenta de cómo la configuración espacial da lugar a mundos salvajes –realistas y de fantasía– y cómo su ubicación en los márgenes entronca con un discurso que históricamente ha legitimado la explotación y la esclavización, y que ha colaborado con la configuración de una mirada fetichista sobre lo queer, la «indigeneidad» y la negritud.

2. Marco teórico y metodología: *Wildness* como término crítico

Aunque varios académicos han estudiado lo salvaje, aquí me ciño a la conceptualización realizada por Jack Halberstam en *The Wild Things: The Disorder of Desire*. En este libro, Halberstam no busca ofrecer una definición última de lo salvaje ni pretende eliminar sus significados históricos, sino explorar sus posibilidades como término crítico. En los siglos XVIII y XIX, las concepciones de lo salvaje fueron usadas para dibujar los límites de lo humano como blanco, colonialista y heredero de la Ilustración, designando todo lo que quedaba al margen de esta rúbrica como salvaje, bárbaro e ilegible. Halberstam muestra cómo en la historia lo salvaje ha sido construido como una estrategia para crear una imagen amenazante de la negritud con el objetivo de esclavizar, castigar, encarcelar y matar toda posibilidad de vida social y política negra. Es decir, reconoce los perjuicios que lo salvaje entraña en tanto discurso que legitima la violencia. Así, asume la complejidad del término y sus posibles contradicciones a la vez que señala su potencial subversivo. Frente al orden colonial, Halberstam propone el desorden y lo salvaje como formas de resistencia al pensamiento racional blanco:

Wildness names simultaneously a chaotic force of nature, the outside of categorization, unrestrained forms of embodiment, the refusal to submit to social regulation, loss of control, the unpredictable. This sequence suggests a romantic wild, a space of potential, an undoing that beckons and seduces. But, obviously, the wild has also served to name the orders of being that colonial authority comes to tame: the others to a disastrous discourse of civilization, the racialized orientation to order, the reifying operations of racial discourse (wild “things”). For this reason, to work with the wild is also to risk reengaging these meanings. I take the risk here because wildness offers proximity to the critiques of those regimes of meaning and it opens up the possibility of unmaking and unbuilding worlds. (2020:3)

Lo salvaje como concepto teórico puede resultar muy fructífero al ser aplicado a *Diferente*, *La ciudad sin hombres* y *Las vampiras*, y por esta razón, también asumo el riesgo que conlleva utilizarlo. Siguiendo los pasos de Halberstam, exploro cómo estas películas salvajes tienen el potencial de deshacer mundos controlados por regímenes homófobos, machistas y racistas, sin dejar de criticar las marcas de colonialismo y machismo que sin duda subyacen en ellas. Aunque la conceptualización de Halberstam es el prisma que ilumina todo el análisis, recurro a los planteamientos de autores vinculados al psicoanálisis, la crítica feminista y los estudios culturales como Sigmund Freud, Linda Williams, Paul Preciado o Mijail Bajtín. Por otro lado, utilizo herramientas metodológicas propias de los estudios filmicos: examino desde un punto de vista formal las diferentes

² *La ciudad sin hombres* se estrenó en España el 20 de marzo de 1972 según la plataforma Filmin. Muchas de las películas de Franco cuentan con múltiples versiones ya que en muchas ocasiones eran el producto de coproducciones entre varios países. Así, se creaba una versión española, adaptada para pasar la censura, y una internacional en la que escenas sexuales, más o menos explícitas, y desnudos desfilaban sin problema. La versión de la película, disponible en Filmin, en la que se basa este análisis muestra la parte no censurada en español y la censurada, en inglés. *La ciudad sin hombres* retoma *The Million Eyes of Sumeru* (1967) una película dirigida por Lindsay Shonteff, y cuenta cómo Jeff y Masius tienden un cebo a Sumeru, reina de Fémnia, una ciudad de mujeres en el corazón de la selva amazónica, para intentar hacerse con el oro de Sumeru y liberar a la hija de un banquero millonario con el objetivo de obtener una fortuna por su liberación.

³ *Las vampiras* se estrenó en España en 1974. También cuenta con dos versiones, la internacional se titula *Vampyros Lesbos* y fue estrenada en 1971. La película retrata la seducción de Nadine, una vampira, de Linda, una mujer que lucha contra el deseo que siente por ese ser misterioso que invade sus sueños y la aleja de su relación heteronormativa. Este análisis se basa en la versión internacional, originalmente en alemán, con subtítulos en inglés.

estrategias utilizadas por Franco y Alaria, analizo el vínculo de las películas con distintos géneros filmicos y con el cine de autor.

3. Resultados

3.1. Ambigüedad genérica

El género, como categoría sexual y como término que denomina a cierto tipo de expresión artística, es una regulación, un orden. Tal y como hemos visto en el argumento de Halberstam, lo salvaje es aquello que se resiste a la clasificación. El desorden es uno de los rasgos comunes más significativo de *Diferente*, *La ciudad sin hombres* y *Las vampiras*. En estas películas no solo no es posible encasillar a los personajes en una identidad fija ni definir su deseo, tampoco es fácil asignarles un género filmico, especialmente a las de Jess Franco. Por esta razón, como veremos a continuación, en ellas radica un alto potencial desestabilizador.

Según Lázaro Reboll, las películas de Franco son perversas en tanto «eccentric, unruly, and rebellious» y complican cualquier intento de clasificación o categorización, pues rechazan obstinadamente someterse a cualquier disciplina de la crítica y teoría filmica (2018:10). En la misma línea, Jesús Palacios, en el coloquio sobre el cine de terror español moderado por Elena Sánchez en *Historia de nuestro cine*, achaca el éxito de las películas de Jess Franco en el extranjero al «sentido del terror distintivo del cineasta, su carácter ambiguo, extraño, underground y subterráneo» (2018). Y es que, como señala Jordi Costa en el mismo programa, sus películas tienden a «despreocuparse de la narrativa, lo lógico y lo racional para abrazar lo irracional, el inconsciente y desarrollarse como una especie de alucinación o sueño erótico». En *Las Vampiras* con frecuencia se pierde el hilo argumental y la trama de *La ciudad sin hombres* es disparatada, si no inverosímil. En la segunda película, ambientada en Brasil, hay una escena del carnaval de Río de Janeiro en el que, en principio, no serviría más que de ambientación a la segunda captura de Jeff. No obstante, esta dura varios minutos y hay muchas secuencias en las que ni siquiera aparecen los personajes. La cámara se olvida de la trama para centrarse en los cuerpos en movimiento del desfile. El cine de Franco, explica Lázaro Reboll, prioriza el espectáculo y el exceso sobre la unidad y la lógica, lo que con frecuencia redundante en atmósferas oníricas, que, en palabras de Thrower, evocan «a morbid, dreamlike atmosphere in which rational thought gives way to defocused reverie as an end in itself» (2015: 124).

Este rasgo tan característico de la filmografía de Franco es una de las razones por las que, con frecuencia, sus películas han sido englobadas bajo la categoría de Sexplotation: películas que, a falta de grandes estrellas u otros atractivos característicos de las superproducciones, buscan despertar el interés a través de espectáculos y temas normalmente vetados en pantalla (Williams, 2008:88). Aunque este término pueda resultar simplista a la hora de definir el cine de Franco, es cierto que la espectacularidad es un rasgo característico de *Las vampiras* y *La ciudad sin hombres*. Recordemos que la primera abre con un striptease en el que tanto la protagonista como el público son filmados con detenimiento, enfatizando así la importancia de la contemplación y la reacción del público frente al espectáculo. También la escena en la que Sumuru muestra a Jeff los cautivos de Fémina pone de relieve la mirada: al encontrarse enjaulados en vitrinas se potencia el efecto contemplatorio sobre los cuerpos (fig. 1). En la misma línea, son recurrentes los close-ups de caras extasiada y el zoom de genitales femeninos, técnica muy explotada por el cineasta en la mayoría de sus películas⁴.



Fig. 1. Juego de miradas en *La ciudad sin hombres* [Fotograma] (Jesús Franco, 1972)

⁴ Según Lázaro Reboll este uso de los close-ups es uno de los motivos por los que se le asignado a Jesús Franco el título de cine de autor (2018:20).

La espectacularidad es igualmente importante en *Diferente*, tal y como indica el protagonismo del teatro, el baile y la música. Aunque nadie haya catalogado *Diferente* como Sexplotation, sí existen elementos que nos permiten emparentarla con el género. Williams afirma que algunas de las técnicas utilizadas en este tipo de cine son «frenzied dancing, writhing, drinking, and close-ups of ecstatic female faces», métodos “sexploitativos” que indican actividad sexual sin necesariamente revelar contenido más explícito que el de Hollywood durante el Production Code (2008:90). Prácticamente todos estos métodos son utilizados en *Diferente*: recordemos el estado de embriaguez de Alfredo en el bar sótano, el baile frenético al ritmo de los tambores y los primeros planos de la cara del protagonista temblando, casi en éxtasis (figs. 2 y 3), o la mítica secuencia en la que su mirada se posa sobre el obrero trabajando con la taladradora (figs. 4 y 5).



Fig. 2 y 3. Alfredo en trance en el ritual de macumba en *Diferente* [fotogramas] (Luis María Delgado, 1961)

Así, en las tres películas la corporalidad ocupa un lugar primordial y busca producir una reacción intensa en el espectador. Ahora bien, ¿ante qué tipo de cuerpos nos hallamos? Aunque no es posible afirmar que el género de estos cuerpos se desdibuje por completo, tanto en *Diferente* como en las películas de Franco se produce una desestabilización de la identidad.

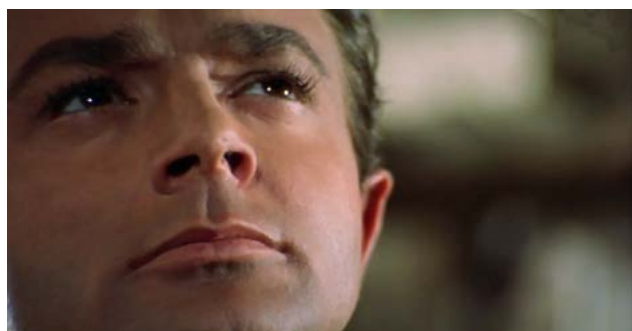


Fig. 4. y 5. Escena en la que Alfredo contempla al obrero, en la que también se aprecia la taladradora como símbolo fálico en *Diferente* [fotogramas] (Luis María Delgado, 1961)

Uno de los momentos que más puede sorprender al espectador contemporáneo por el hecho de haber conseguido burlar la censura es el número que Alfredo imagina al inicio de la película en el teatro. La indumentaria y el juego de luces impiden que identifiquemos a los bailarines con un género en particular. En un primer momento el espectador se halla muy confundido, piensa que se trata de un espectáculo protagonizado por mujeres, puesto que la forma que se recorta a contraluz parece indicar que llevan faldas. Sin embargo, de repente se iluminan unos torsos masculinos y a medida que la luz avanza nos damos cuenta de que las faldas eran unos pantalones con volantes de difícil clasificación (figs. 6 y 7).

Cabe enfatizar que este número surge de los ojos de Alfredo, es decir, de su propia imaginación, de su capacidad de fantasear (fig.8). Las siguientes palabras, que Linda Williams cita en su ensayo “Film Bodies: Genre, Gender and Excess”, resultan fundamentales para entender el potencial de la fantasía en las películas que trato:

In their classic essay “Fantasy and the Origins of Sexuality”, Jean Laplanche and J. B. Pontalis (1968) argue that fantasy is not so much a narrative that enacts the quest for an object of desire as it is a setting for desire, a place where conscious and unconscious, self and other, part and whole meet. Fantasy is the place where “desubjectified” subjectivities oscillate between self and other occupying no fixed place in the scenario (1991:10).



Figs. 6 y 7. Espectáculo imaginado por Alfredo en *Diferente* [fotogramas] (Luis María Delgado, 1961)

Alfredo deja volar su imaginación y proyecta espectáculos nebulosos, oníricos en los que todo oscila, la luz, los géneros, el espacio... Y es así, relacionándose con la otredad, como se produce un movimiento queer, una desidentificación que desarticula la norma.

Aunque en las películas de Franco no se desdibuja el género con tanto énfasis sí se produce una desestabilización de la identidad y de los roles de género. En *Las Vampiras*, Nadine se caracteriza por ser insondable, la carta que el doctor redacta explicando la naturaleza de los vampiros es especialmente reveladora: «The more I study the phenomenon of the vampires the more I'm drawn to their world, to cross over into the dark world of the supernatural. Its powers stem from unknown depths, powers that are inaccessible to most of us» (1:08:13). Esta opacidad impide asignarle unos rasgos identitarios firmes. La relación de la vampira con sus víctimas, apunta en la misma dirección: «He shared with me the secrets of the vampires. I bewitched them. They lost their identity. I became them» (00:43:13). Nadine se funde con el otro y se convierte en algo desconocido; la identidad como una categoría fija se pierde. En una conversación con Mery Cuesta sobre la exposición «Vampiros. La evolución del mito» (2020) Albert Serra explica que el vampiro se caracteriza por su ambigüedad sexual y moral y recalca que, en el juego seductor entre víctima y verdugo, no hay una identidad fija y estable y «rompe con las fronteras de la identidad propia». La alteridad consiste en la ruptura de la identidad y esto es exactamente lo que describe Nadine.



Fig. 8. Primer plano del ojo de Alfredo en *Diferente*, [fotograma] (Luis María Delgado, 1961)

Por otro lado, aunque en *La ciudad sin hombres* no se produce ningún tipo de fusión, sí existe una resistencia por parte de algunos personajes ante la idea de ser catalogados bajo identidades normativas. Sumuru se considera un ser indomable, ella misma se reconoce diferente ante Jeff: ¿«No piensas que soy diferente?» le dice cuando él le pregunta «¿Quién demonios es usted?» (00:36:50). Cuando parece que la derrota de Fémina es inevitable, la reina prefiere explotar todo lo que ha construido antes que dejarse apresar. Al final de la película, cuando la ciudad parece haber sido destruida junto a todas sus habitantes, vemos aparecer en un puerto a un grupo de mujeres vestidas de negro cuya cara es cubierta por un velo, Sumuru y sus secuaces. Durante esta última escena suena una canción en la que escuchamos frases como «the girl from Rio/ dangerous and cool/ as ice/ she plays with men/ just like a cat plays with mice/ The girl from Rio is every men's desire [...] The girl from Rio, free as a bird in flight/ But try and catch her/ you'll find this bird will bite». Esta letra revela una relación con la animalidad y ensalza su carácter indomable y fascinante. El desconocimiento es fundamental en la configuración de la otredad y de lo salvaje. Por eso, el término crítico desarrollado por Halberstam es tan pertinente para el análisis de estas películas.

Ahora bien, ¿hasta qué punto es posible entender estas desidentificaciones como la destrucción de los roles de género? En *Las vampiras* la mirada voyeurista sobre los cuerpos femeninos y la belleza canónica de Nadine y de Linda impiden una afirmación tan rotunda. Lo mismo sucede en *La ciudad sin hombres*, donde entre el numeroso séquito de Sumuru, uniformado con trajes hipersexualizados, no encontramos ni una sola mujer que supere la treintena ni los 55 kilos. Con todo, es innegable que las mujeres son protagonistas en estas películas, que tienen papeles poderosos y que se retratan como sujetos deseantes. Por esta razón, tal y como señala, Tadjana Pavlovic, las películas de Franco son reconocidas por su capacidad subversiva para complicar nociones de orden y jerarquía (2018: 118), fundamentales en la constitución de todo género identitario y filmico.

3.2. El desorden del deseo⁵

En las tres películas que analizo el deseo es una cuestión central e, igual que el género, se retrata como una entidad ambivalente y fluida. El interés de las películas por explorar el deseo queda bien reflejado en la abundancia de elementos psicoanalíticos. En los títulos de *Diferente*, aparecen dos tomos de Sigmund Freud y a lo largo de la película aparecen términos como “sugestión”. En *Las vampiras* aparece desde el principio la figura del psiquiatra, que utiliza métodos como la hipnosis y ofrece explicaciones pseudocientíficas de corte psicoanalítico. Como veremos a continuación, la importancia del subconsciente resulta fundamental para el análisis de lo salvaje, pues remite a fuerzas incontrolables, al miedo y a la perversidad, vocabulario familiar en las primeras teorías psicoanalíticas. En “Tres ensayos sobre teoría sexual” Freud señaló que los humanos nacemos con la capacidad de sentir cualquier tipo orientación sexual:

Es instructivo que bajo la influencia de la seducción el niño pueda convertirse en un perverso polimorfo, siendo descaminado a practicar todas las trasgresiones posibles. Esto demuestra que en su disposición trae consigo la aptitud para ello; tales trasgresiones tropiezan con escasas resistencias porque, según sea la edad del niño, no se han erigido todavía o están en formación los diques anímicos contra los excesos sexuales: la vergüenza, el asco y la moral. [...] Es imposible no reconocer algo común a todos los seres humanos, algo que tiene sus orígenes en la uniforme disposición a todas las perversiones. (2012:173-174)

Aunque Halberstam prefiera el término amorfo, más que polimorfo para referirse al deseo, las palabras de Freud reconocen la capacidad de toda persona para sentir cualquier tipo de deseo. Con este precedente, a lo largo del siglo XX se catalogaron toda una serie de “desviaciones” sexuales cuya característica común era la ausencia de fines reproductivos establecidos por la norma, entre los que se incluían la homosexualidad.

En *Diferente*, si bien hay claves que permiten entender con cierta facilidad que el personaje de Alfredo es homosexual –las referencias a Lorca y a Oscar Wilde en los títulos, el rechazo de las amantes femeninas, la contemplación del obrero con la taladradora–, en ningún momento de la película se nombra la homosexualidad ni se aprecia el contacto sexual entre dos hombres. De la misma manera, aunque se ría de Sandra por tener pretensiones románticas con él, hay muchos momentos de flirteo, y llegan a besarse (figs. 9 y 10).



Figs. 9 y 10. Alfredo y Sandra flirtean y se besan en *Diferente* [fotogramas] (Luis María Delgado, 1961)

La orientación sexual de Alfredo debe ser imaginada por el espectador. Esta indeterminación, recogida en el título mismo, es la que hace *Diferente* una película tan interesante, no solo porque logró burlar a la censura sugiriendo una relación homosexual, sino porque retrata el deseo como algo inclasificable⁶. Es en este sentido, parece apropiado afirmar que se trata de una propuesta queer, tal y como entiende queer Paul Preciado:

⁵ La segunda parte del título del libro de Halberstam *Wild Things: the Disorder of Desire* es muy acertado para nombrar el deseo en las películas que nos ocupan.

⁶ Algo similar sucede en *La ciudad sin hombres*. En esta extraña película es difícil identificar quién desea a quién. El protagonista, Jeff, establece lazos sexoafectivos con varios personajes: con la azafata del hotel (compinche de Sumuru), la propia Sumuru y, se sugiere, con la cautiva... Sumuru, quien dice odiar a los hombres, siente atracción por Jeff y mantiene relaciones sexuales con él, pero también con su mano derecha, Yana. Por

Una posición crítica ante los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria. El movimiento “queer” no es un movimiento de homosexuales ni de gays, sino de disidentes de género y sexuales que se resisten frente a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante, atento también a los procesos de normalización y de exclusión internos a la cultura gay (2017:11).

En la cita de Freud también se señala la vergüenza, el asco y la moral como los mecanismos que regulan la perversión, tres agentes fundamentales en *Diferente*, donde los valores tradicionales de la familia reprimen los deseos de Alfredo. La oposición entre los valores tradicionales y la vida licenciosa de Alfredo es muy notable en esta conversación:

ALFREDO.—Sé lo que vas a decir, que soy un loco, un insensato, la oveja negra de la familia. Pero no hay que preocuparse, tú mi hermanito mayor salvarás los estragos que haga yo. Tú siempre fuiste el orgullo de la familia, el hombre perfecto, recto, respetable... ¿Y yo? yo en cambio quiero vivir intensamente mi vida, cada día, cada momento. Bah, tú no lo entenderías

HERMANO.—Lo que entiendo es que después del escándalo de anoche has demostrado que ya no te queda ni vergüenza, que no te importa ni tu familia ni nuestro nombre. ¡Mira cómo vistes, cómo vives! ¿Lo crees normal en una persona decente? Cualquiera en tu posición, aparte de ser algo más que tú, se comportaría de una manera muy distinta, Alfredo.

El hermano le reprocha no encajar en el modelo de hombre de su “clase”, caracterizado por la rectitud, la perfección, la respetabilidad y la decencia. Para Alfredo queda la locura, la insensatez y el descontrol. A pesar de la reprobación del hermano, Alfredo se reconoce en la oscuridad y la connota positivamente, reconoce la fuerza de la falta de planificación, tal y como hace Halberstam:

Wildness is the absence of order, the entropic force of chaos that constantly spins away from biopolitical attempts to manage life and bodies and desires. Wildness has no goal, no point of liberation that beckons off the distance, no shape that must be assumed, no outcome that must be desired. Wildness, instead, disorders desire and desires disorder (Halberstam, 2020: 7).

Alfredo se refiere de manera similar a su propio deseo: «Es mejor desconocer algunos sentimientos que nacen no se sabe cómo. ¿Crees que lo de aquella noche fue por mi amor propio herido? No. Sandra, fue porque aquella noche sentí algo que nunca había sentido. Creí que pasaría, pero sigue y sigue y sé que es imposible...» (0:44:55). Estas características, la falta de control y el desconocimiento, también se aprecian en la escena en la que le hacen macumba⁷, en la que los personajes extranjeros explican la naturaleza de esta práctica: «Podéis reírnos de lo que no sabéis. Un deseo tiene fuerza propia. Si un deseo toma la energía del ritmo se hace real. La macumba es sangre, es muerte» (1:06:15). En esta última frase se adivina los peligros que entraña dejarse llevar. De hecho, una de las explicaciones que se han ofrecido sobre el estreno de *Diferente* pese a la censura es la posibilidad de hacer una lectura moralizante de la película⁸: recordemos que el padre de Alfredo muere y que Sandra lo condena a la soledad: «¡Estarás siempre solo, como un leproso, como un monstruo, como un condenado!» (00:47:33). Al margen de si esta transgresión se considere positiva o negativa, el estilo de vida de Alfredo y su deseo se presentan como una amenaza a la familia nuclear burguesa y un desafío al orden social.

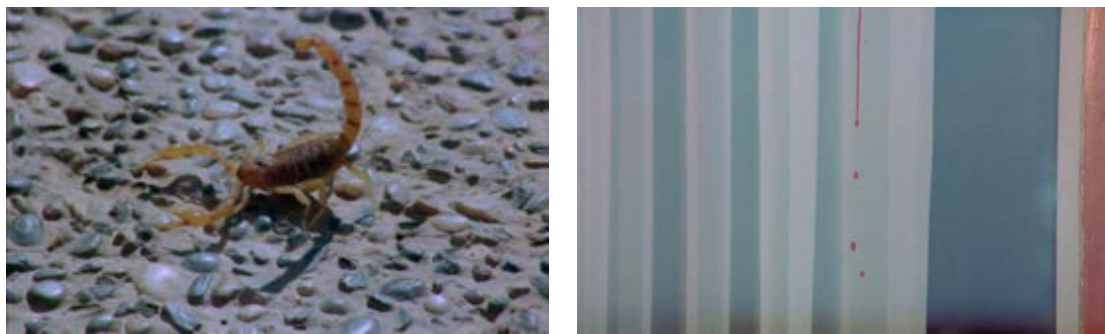
Asimismo, en *Las vampiras* el deseo “perverso” está asociado al peligro y la monstruosidad. Desde el comienzo sabemos que Linda acude al psicoanalista para referirle sus sueños eróticos. Ella le cuenta al psicoanalista que, cada vez que sueña con la condesa, también llamada Reina de la Noche y de la Oscuridad, se asusta: «Every time... Every time I get scared» (00:09:24). Antes de ir a la isla, el personaje que interpreta Jess Franco, le advierte de que no vaya: «Death lives there. Madness and death rule the island (00:16:16)». La pe-

supuesto, en la versión española de la película, desnudos y relaciones sexuales fueron censurados. Sin embargo, aunque esto torne la trama de la película aún más confusa, la carga sexual no desaparece. La tensión erótica existente entre Sumuru, Jeff, la princesa cautiva y la mano derecha sigue latente en las miradas y en los gestos. Cuando Sumuru muestra a Jeff a los rehenes que extorsiona, esta se detiene con especial interés en Lori, a quien mira de arriba abajo y cuyo destino es el de convertirse en su mano derecha, a lo que Yana, su actual mano derecha, reacciona con un ataque de celos. Si aplicamos la reflexión de Linda Williams sobre el *Production Code* a la censura española, asumiendo las muchas diferencias, podríamos entender que el despliegue de placeres orales se torna más perverso en la medida que sustituyen la progresión “normal” a actos genitales (1991: 53). Es decir, que la no exposición de las escenas más explícitas en las versiones españolas de *La ciudad sin hombres* y *Las vampiras*, más que rebajar el deseo carnal, lo realza.

⁷ «Macumba is widely considered to be an occult practice drawing on nefarious powers for nefarious purposes through the use of sacrificial offerings, spells, incantations, and other magico-ritual practices. It is associated particularly with the cultivation of a set of boisterous spirit entities called exus, referred to by their devotees as povo da rua, people of the streets. In image, story, and song, exu spirits are linked with urban street life and its illicit desires—vice, lust, crime, and sensual indulgence» (Hayes, 2007: 284).

⁸ Alejandro Melero explica la posibilidad de que el censor Benito hubiera permitido el estreno de la película por su castigo ejemplar: «Y es fácil de imaginar que, para un católico de la época, preocupado por la cuestión homosexual tal y como se ve en muchos informes, *Diferente* era, después de todo, una película que podía ajustarse a su visión de la homosexualidad. [...] Alfredo es descrito como un “hijo malcriado de una familia honorable” que lleva una vida “no del todo acuerdo a una moral estricta”, que al final, “en su soledad, invoca el perdón de Dios”. Esto es, exactamente, lo que los católicos como el padre Benito esperaban que hiciera un buen homosexual, y por lo tanto se entiende que no hubiera nada que condenar» (2017: 108).

ligrosidad de la vampira es reiterada a través del leit motif de la mariposa (víctima), el escorpión y la gota de sangre (figs. 11 y 12).



Figs. 11 y 12. Leit motifs en *Vampiros Lesbos* [fotogramas] (Jesús Franco, 1971)

En Dyer sostiene que el lesbianismo y el vampirismo se describen en términos de depredadores y víctimas. Nadine sería la depredadora y Linda, la víctima fácil. Habiendo codificado las sexualidades no “heterosexuales” como monstruosas, el problema central de las películas de vampiros es si ofrecen visiones atractivas y subversivas de una nueva sexualidad polimorfamente perversa o si condenan tal sexualidad al relacionarla exclusivamente con monstruos. (Dyer, 2002:72). Si pensamos que Linda clava un objeto punzante en la cabeza de Nadine para romper con el ciclo vampírico, podría argumentarse que la película condena esta sexualidad “perversa”. Sin embargo, como ya he señalado, *Las vampiras* pierde la lógica argumental para centrarse en el erotismo de los cuerpos. El final trágico de la condesa no desactiva la fascinación de la cámara por la sexualidad de la vampira. Como apunta Tatjana Pavlovic en “Latent durability in Jess Franco’s films”, la relación lésbica entre Linda y la condesa, como expresión del deseo femenino, no solo pone en peligro la pareja heterosexual normativa entre Linda y Omar, sino todo un régimen de significado (2018:131). Así pues, el deseo se presenta en estas películas como una entidad amorfa e ingobernable que pone en jaque la concepción tradicional de la pareja heterosexual y subvierte todo un sistema de significación ordenado por la familia y la reproducción que negaba el deseo y la fantasía de las mujeres.

3.3. Mundos salvajes: «indigeneidad» y negritud

En consonancia con la polivalencia del uso de *wildness* de Halberstam, que no se limita a la sexualidad, en estas películas, lo salvaje se construye más allá del deseo de los personajes y la irracionalidad producida por la narrativa incoherente y los episodios alucinatorios. Lo salvaje también se manifiesta en la configuración del espacio —el bar, el teatro, la Amazonia, lugares que además de estar cargados de exotismo se sitúan en los márgenes, ajenos a la ley— y que está estrechamente vinculado a una exploración de la otredad, particularmente con el indigenismo y la negritud.

Desde la crónica Indias hasta las Vanguardias se observa como el canon occidental ha ejercido una mirada exótica y fetichista sobre América Latina. Si Río de Janeiro, donde se desarrolla parte de la acción de *La ciudad sin hombres*, ya es un lugar remoto y exuberante para un espectador español de los años 70, qué decir del corazón de la selva amazónica, donde se encuentra Fémina, el mundo secreto de Sumuru⁹. Me interesa enfatizar la palabra *mundo* porque implica que, como entidad independiente, las leyes del resto de la tierra no rigen sobre este territorio. En Fémina no hay lugar para el orden patriarcal. Ahora bien, cabe destacar que en Fémina se reproducen las mismas, o incluso peores, jerarquías. Por otro lado, situar *Las vampiras* en Estambul se enmarca en una larga tradición gótica y orientalista. A pesar de que la película destaca por reconfigurar el código vampírico —la condesa se refleja en los espejos, toma el sol en playa, y vive en una mansión rodeada de redes pesqueras, en lugar de un oscuro castillo cubierto por telarañas —la luz al atardecer, la bruma del mar, los minaretes, la torre de Galata y los barcos desgastados contribuyen a generar el ambiente gótico de misterio que caracteriza al género.

Es llamativo que los términos utilizados por Jesús Palacios para referirse al cine de Franco, “underground y subterráneo”, sean tan convenientes para referirnos al pub de *Diferente*, que se encuentra literalmente bajo tierra y alberga a sujetos de la farándula indeseables para la clase a la que se supone que pertenece Alfredo. Cabe recordar que también es en este bar nocturno donde se producen escenas que rozan la alucinación, donde se escucha jazz, se baila y se pelea. Asimismo, el teatro se constituye como el lugar ideal para proyectar las

⁹ «Hay algunos que quieren adentrarse en el secreto de nuestro mundo. Hoy habéis visto el destino de tal espía. Un hombre. Solo puede haber un futuro para hombres como este. La muerte. Acordaos. Esta es la capital del mundo de las mujeres. Nuestro mundo. Nuestra ciudad. Fémina.» (00 :11 : 18).

fantasías de Alfredo, como ya he mencionado anteriormente. Además de estos lugares “realistas”, en los que se desarrolla la acción, en *Diferente* se invocan otros mundos. Cuando Alfredo es expulsado de la cena familiar navideña y entabla una conversación con un niño, también aburrido, le cuenta las maravillas del Perú:

¿Has estado alguna vez allí? No, no he estado nunca y sin embargo muchas veces. [...] Había una vez un príncipe gitano que caminando y caminando llegó a un país lejano, a un país desconocido, era el Perú, había unas grandes montañas y los indios tocaban sus instrumentos, bajaban con tristeza de la sierra.... (00:55:45)

Alfredo se siente como un “indio”, es decir, describe cómo se siente a través de un otro lejano. Tras esta conversación, saldrá de la imaginación de Alfredo un número de baile titulado “el carnavalito gitano”. Esta elección no es fortuita, el pueblo gitano, como el indígena, ha sido objeto de fascinación –por supuestamente vivir al margen de la ley, véase “La gitanilla” de Cervantes, en el que se alaba la libertad de los gitanos – pero también objeto de rechazo y marginación a lo largo de muchos siglos. En la misma línea, se apela a la otredad a través de lugares remotos y a “tribus salvajes” cuando los negros en el bar le hacen macumba¹⁰.

La importancia de la negritud en *Diferente* es anunciada en los créditos: antes incluso de mostrar las emblemáticas imágenes de los libros de autores homosexuales como Lorca o Wilde, la cámara se detiene, al ritmo de los tambores, en unas máscaras que parecen de origen africano y en un disco de Mahalia Jackson. Estos elementos, junto a una figurilla asiática, libros de danza, etc. son señalados como diferentes al aparecer el título de la película tras acabar el recorrido por los objetos de la habitación. Este prelude es una premonición de la importancia que tendrá después la presencia de los personajes negros y los ritmos africanos en la búsqueda de Alfredo, fundamentales en la escena del trance:

Tienes que ayudarme, tienes que abandonarte, pasar a otro mundo. Volver a ser primitivo. ¡Piensa! ¡Concéntrate! ¡Estás en un país lejano, lejano y salvaje! Rodeado de mucha gente. También de una mujer, una mujer que tú no quieres, por eso está despechada. ¡Ten cuidado! También hay un hombre sin escrúpulos. Quieren hacerte macumba. No oyes las voces, los tambores, los portadores de café que te acercan. Tienes miedo ¿Eh? Deja que los ritmos primitivos vuelvan a ti. (1:09:15)

Estas palabras, pronunciadas por Jimmy, uno de los hombres negros de la película, evidencian la asociación que existe entre la negritud y lo salvaje. En este caso, esta asociación es objeto de verdadero interés por el encuentro con el otro y ofrece un horizonte de posibilidades, ya que, al ser situados más allá, al margen, en el desconocimiento, sus cuerpos y sus deseos escapan a la regulación del hombre blanco, caracterizado por la búsqueda de lo racional y el control. Tal y como señalan Galt y Schoonover, el cine no solo permite diferentes maneras de estar en el mundo, también ofrece la posibilidad de crear mundos diferentes:

Cinema is always involved in worldmaking, and queerness promises to knock the off kilter conventional epistemologies. Thinking queerness together with cinema thus has a potential to reconfigure dominant modes of worlding. We use this term “worlding” to describe queer’s ongoing process of constructing worlds, a process that is active, incomplete, and constestatory and that does not presuppose a settled cartography. (2016:5)

En relación con la capacidad de creación de mundos del cine es especialmente interesante la relevancia del ritmo en *Diferente*: fundamental no solo en la escena que acabo de comentar, sino a lo largo de toda la película a través de la música y el baile. El ritmo, según explica Senghor en “What the Black Man Contributes”, es la fuerza que constituye el estilo Negro; está vivo, es libre, actúa despóticamente sobre lo que es menos intelectual en nosotros y nos conduce a una actitud de abandono¹¹. Esta visión del ritmo se corresponde enormemente con los objetivos del ritual por el que pasa Alfredo. Lo primitivo, lo salvaje, ofrece alternativas y facilita el encuentro con el otro, pero también se pueden utilizar para alejar a las personas negras de la civilización y del poder: en palabras de Isabel Santaolalla, «la enfática identificación del hombre negro con la naturaleza y los elementos construye para este una masculinidad asimilada únicamente con lo primitivo, y como tal alejada de la civilización, de las estructuras de poder» (2007). En *Diferente* los personajes negros están al servicio de la revelación del protagonista.

A pesar de que la negritud y la «indigeneidad» se plantean como la alteridad que ayuda al protagonista a conectar consigo mismo, es decir, como algo positivo, el retrato que se hace de ellas no está exento de exotismo

¹⁰ Es paradójico que la cultura gitana se exalte como propia de la españolidad a vez que se discrimina tanto al pueblo gitano. En este sentido, si entendemos la inclusión de lo gitano como una postura queer, en tanto no asimilado a la norma, observamos un posicionamiento político no explícito.

¹¹ «This ordering force that constitutes Negro style is *rhythm*. It is the most sensible and the least material thing. It is the vital element par excellence. It is the primary condition for, and sign of, art, as respiration is of life – respiration that rushes or slows down, becomes regular or spasmodic, depending on the being’s tension, the degree and quality of the emotion. [...] It is not a symmetry that engenders monotony; rhythm is alive, it is free. For reprise is not redundancy, or repetition. The theme is reprised at another place, on another level, in another combination, in a variation. And it produces something like another tone, another timbre, another accent. And the general effect is intensified by this, not without nuances. This is how rhythm acts, despotically, on what is least intellectual in us, to make us enter into the spirituality of the object; and this attitude of abandon that we have is itself rhythmic» (Senghor, 1964: 296).

y fetichismo. No es de extrañar si tenemos en cuenta el arraigo de esta concepción en la tradición occidental: «Blackness and indigeneity indeed are cast within Euro-American modernism as a form of wildness that must be conquered and as a restless force of living death that can be tapped for labor, physical and symbolic, but that must also be held at bay... » (Halberstam, 2020:178). Quizás por esto en el trance de Alfredo aparezcan sin un ápice de contrariedad los portadores de café, sin ninguna crítica sobre las condiciones de explotación que históricamente han vivido y siguen viviendo.

En *La ciudad sin hombres* no hay personajes negros, pero sí se incluye una larga secuencia del carnaval de Río, en la que la mayoría de los participantes son afrodescendientes. Si la música de los tambores y el jolgorio de la calle son irreprochables, algunos movimientos de la cámara se detienen en las partes del cuerpo de estas personas anónimas (figs. 13, 14 y 15), lo que, si no contribuye con la deshumanización del cuerpo negro, como mínimo revela un alto grado de fetichismo. Siguiendo el razonamiento de Santaolalla en relación con *Las cartas de Alou* y *Bwana*, considero que esta exposición presenta a los participantes del carnaval «como individuos esencialmente “raciales”, logrando este efecto mediante un uso enfático y fetichista del cuerpo, estrategia que el cine de ficción compartió desde bien temprano con el etnográfico, y que el discurso colonial precinematográfico ya había usado con regularidad» (2007).



Figs. 13, 14 y 15. Primeros planos de partes del cuerpo en el Carnaval de Río de Janeiro en *La ciudad sin hombres*, [fotogramas] (Jesús Franco, 1972)

Ahora bien, el carnaval es una festividad milenaria con una alta carga simbólica y antropológica, cuya presencia en *Diferente* y *La ciudad sin hombres* puede tener implicaciones profundas. Mijaíl Bajtín, en su estudio *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais* da cuenta de cómo el carnaval suponía «la abolición provisional de las relaciones, jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes» y «se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto» (2004:15). En este sentido, la inclusión del Carnaval de Río de Janeiro está estrechamente ligado a la esencia de Fémina, una ciudad rebelde que rechaza el orden patriarcal del resto del mundo.

Vemos, pues, que el cine no es una excepción de nuestra tradición cultural, y ciertamente es «(re)productor de determinadas estructuras y dinámicas de poder, pero es, a la vez, un ámbito del que pueden emanar actitudes y discursos alternativos, que confieran una enriquecedora parcela de poder a sus receptores» (Santaolalla, 2007). Así, sí, por un lado, el hecho de que los personajes negros encarnen el ritmo, la pasión, la vida y lo primitivo, puede entenderse como una manera de escapar al constreñimiento de la sociedad católica, casta y patriarcal de la época, también reproduce una serie de clichés reduccionistas que han servido para legitimar la dominación y la esclavitud.

4. Conclusiones

La ambigüedad en la identidad y la orientación sexual, la mezcla de géneros y la presencia de fuerzas primitivas y sobrenaturales hacen de *Diferente*, *Las Vampiras* y *La ciudad sin hombres* vehículos interesantísimos para tratar el deseo como algo irreductible, desordenado y libre. Lo salvaje en estas películas juega un papel fundamental en la desestabilización de las lógicas de la norma en el plano social y el filmico. Igualmente, lo salvaje da lugar a desidentificaciones queer, fundamentales en la relación con la alteridad y en la creación de nuevos mundos y posibilidades ontológicas. Ahora bien, la ubicación de las películas en tierras lejanas colabora con la exotización de lo queer, la «indigeneidad» y la negritud, y dificulta el encuentro con el otro. Como hemos visto, al invocar lo salvaje, se puede caer en el riesgo de perpetuar una serie de discursos que legitiman la explotación y la violencia colonial ejercida sobre pueblos negros e indígenas.

Así, el término crítico *wildness*, tal y como lo concibe Jack Halberstam ofrece nuevas aproximaciones al cine de Jesús Franco y Luis María Delgado. Asimismo, abre líneas de investigación que sería interesante abordar en el futuro, como el posible vínculo entre la representación de lo salvaje y la censura, la presencia del mito de la amazona como mujer ingobernable o la importancia del carnaval en la constitución de la identidad

nacional negra, temas que no solo están presentes en las películas que he abordado aquí, sino que pueden encontrarse en otras películas españolas del siglo XX, como *La diosa salvaje* (1975) o *El negro que tenía el alma blanca* (1927).

5. Referencias

- Bajtín, M. (2004) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- Dyer, R. (2002). *The Culture of Queers*. London and New York: Routledge.
- Freud, F. (2012). «Tres ensayos sobre teoría sexual». *Obras completas* (José Luis Etcheverry, trad.). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Galt, R.; Schoonover, K. (2016). *Queer Cinema in the World*. Duke University Press.
- Halberstam, J. (2020). *Wild Things: The Disorder of Desire*. Duke University Press.
- Hayes K. E. (2007). Black Magic and the Academy: Macumba and Afro-Brazilian “Orthodoxies”. *History of Religions*, 46 (4), 283-315.
- Lázaro Reboll, A. (ed.). (2018). *The films of Jess Franco*. Wayne State University Press.
- Melero, A. (2017). *Violetas de España: gays y lesbianas en el cine de Franco*. Notorious Ediciones.
- Pavlovic, T. (2018). Latent durability in Jess Franco’s films. En Lázaro Reboll, A. (ed.), *The films of Jess Franco*. Wayne State University Press.
- Preciado, P. (2017). *Historia de una palabra: Queer*. Popova.
- Radio Televisión Española (2018). “Ciclo de Terror”. *Días de nuestro cine*. En: <https://bit.ly/3zaRO8j>
- Santaolalla, I. (2007). Inmigración, “raza” y género en el cine español actual. *Revista Mugak*, 34. En línea: <https://bit.ly/3IW7yEA>
- Serra, A.; Cuesta, M. (2020) *Conversación sobre la exposición ‘Vampiros. La evolución del mito’ Fundación La Caixa* [YouTube] En línea: <https://bit.ly/3wXTh08>
- Senghor, L.S. (1964). *Liberté I, Négritude et humanisme*. Paris: Seuil.
- Thrower, S. y Grainger, J. (2015). *Murderous Passions: The Delirious Cinema of Jesús Franco*. London: Strange Attractor.
- Whatling, C. (1997). *Screen Dreams: Fantasizing Lesbians in Film*. Manchester University Press.
- Williams, L. (1991). Film bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2-13.
- Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Duke University Press.

6. Filmografía citada

- Delgado, L. M. (1961). *Diferente*. Águila Films SA.
- Franco, J. (1971). *Vampiros Lesbos*. Fénix Cooperativa Cinematográfica.
- Franco, J. (1969). *La ciudad sin hombres*. Constantin Film.