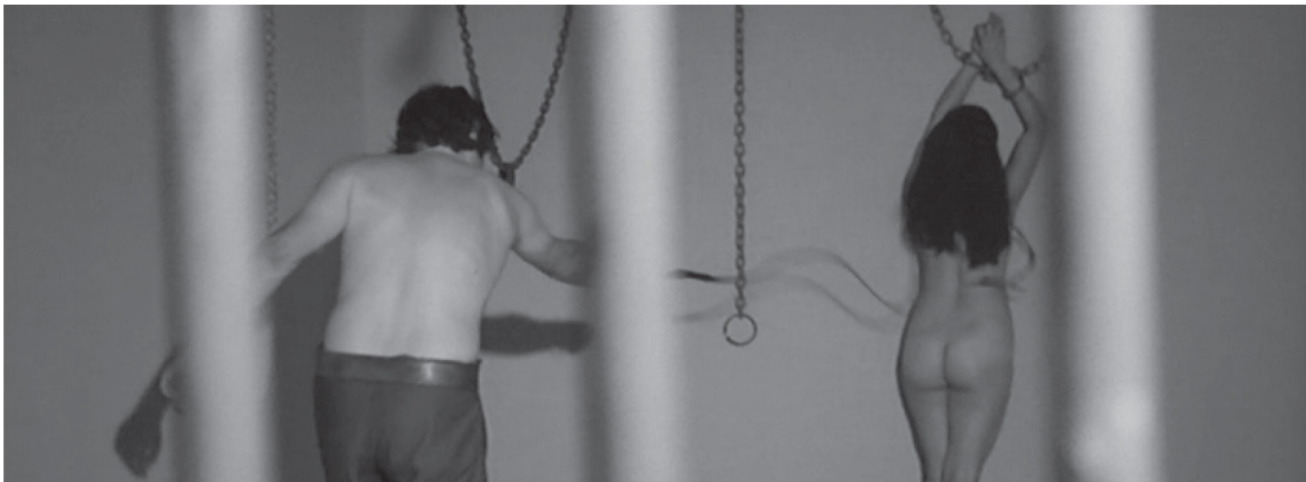


Jesús Franco: el género como disidencia

Rubén Higuera

La figura (ya emblemática) de Jesús Franco dentro de la historia del cine nunca ha sido valorada en su justa medida en nuestro país. No es nada raro si observamos la moral nacional-católica predominante, que ha imposibilitado largo tiempo disfrutar los excesos y radicalidades del que un día fue considerado por el Vaticano como «persona *non grata*» a la par que «director peligroso»...

La obra cinematográfica de Jesús Franco se podría definir con muchos y muy diversos calificativos (relativos al gusto de cada espectador). Román Gubern la calificó como un conjunto de «meditaciones sádico-necrofílico-erótico-sofisticadas» (AGUILAR, 1998: 598). Aquí diremos que se trata de una lúcida *puesta en abismo* en que con cada película se retoman aspectos de obras anteriores a la vez que se perfilan los de las posteriores. Una autorreferencialidad e intertextualidad consistente en el reciclaje de historias, subgéneros, escenas, localizaciones, temas musicales y actores¹ que da como resultado un juego cómplice entre el realizador y su público, algo que en buena parte explica el culto que se le venera al realizador mundialmente. Así, su inabarcable filmografía sería reducida a unas constantes temáticas y estéticas



Sexo y violencia abonan la obra franquiana

que explicarían su febril producción y los sólidos lazos con un público fiel, capaz de descifrar y disfrutar con ese código autoral.

Esto es claramente observable en su temprana (y fundacional para el terror hispánico) *Gritos en la noche* (1962). Expoliando la magistral *Ojos sin rostro* (Les yeux sans visage, Georges Franju, 1960)², la película creará el personaje del Dr. Orloff, al que Franco dedicará posteriores películas, y, al mismo tiempo, su historia será la base de películas como *Los depredadores de la noche* (Faceless, 1987). Pero además, Franco se permitirá citar su propio film volviendo a rodar una escena prácticamente de la misma manera en *Jack the Ripper* (1976).

Otro ejemplo lo constituye el caso de *Miss Muerte* (1966), sobre el que nos detendremos más adelante, cuya excusa argumental el realizador la retomará en *Necronomicón* (Necronomicon, 1968) y en su *remake* oficial, *Sie tötete in Ekstase* (1971); además de reutilizar motivos visuales en una de sus últimas producciones: *Mari Cookie y la tarántula asesina* (Mari-Cookie and the Killer Tarantula in 8 Legs to Love You, 1998).

Su última etapa constiuye la exacerbación de tal práctica. En las producciones rodadas en vídeo para *One Shot* vuelve a servirse de personajes y tramas precedentes de su filmografía: *Muñecas rotas* (Broken Dolls, 1999) es un *remake* de *La casa de las mujeres perdidas* (1983), y *Los blues del vampiro* (Vampire Blues, 1999) y *Snakewoman* (2005) lo son de *Las vampiras* (Vampiros Lesbos, 1971); mientras que en *Seda roja* (Red Silk, 1999) y *El infierno virtual del Dr. Wong* (Dr. Wong's Virtual Hell, 1999) se recuperan los personajes de las detectives Labios Rojos y el doctor Wong (remedo pobre, a su vez, del Fu Manchu de Sax Rohmer). Es conveniente destacar la cita que Franco hace a su propio cine en esta última cinta, superponiendo imágenes de la interpretación de su habitual Howard Vernon en *La maldición de Frankenstein* (1972) gracias a las posibilidades del nuevo formato digital, que le permite tratar cada *frame* como un lienzo y/o viñeta de cómic.

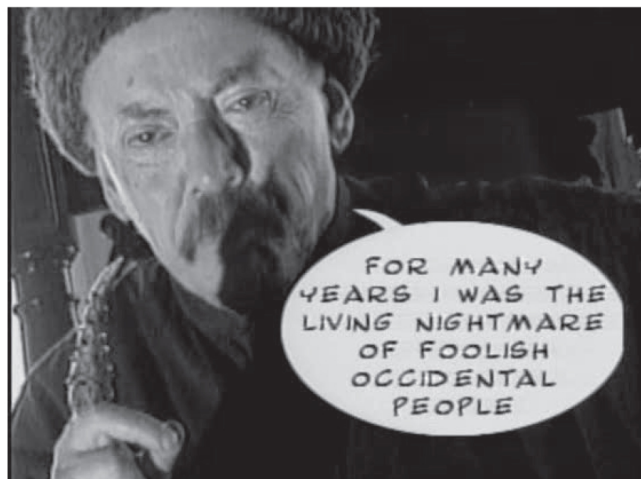
Cuestión de género(s)

La obra franquiana se vehicula a camino entre lo industrial y la autoría, entre la producción genérica (rasgo de la producción industrial cinematográfica clásica) y la modernidad cinematográfica. Partiendo de esquemas del cine de género, Franco construye su discurso autoral sirviéndose de las convenciones de ciertos géneros para plantear temas moralmente ambiguos y socialmente estigmatizados. Sus sombríos personajes se encuentran escindidos entre sus impulsos de sexo y muerte, y las películas pivotan sobre ese conflicto y dualidad, cuyo campo de batalla se encuentra frecuentemente abonado por el surrealismo. Un surrealismo no politizado (aquí, a diferencia de lo expuesto por André Breton en su segundo Manifiesto Surrealista, no se trata de atacar a los tres pilares básicos de la nación: familia, patria y religión), ya que Franco usa el surrealismo como espacio de abolición de la razón y momento de liberación de deseos reprimidos por esta. Es este el verdadero motivo por el que el realizador se interesa por el surrealismo y la causa de la abundancia de escenas oníricas que pueblan sus películas, como en *Necronomicón*, *Venus in Furs* (1969) o *Los ojos de la noche* (Les cachemars naissent la nuit, 1970). Los personajes llegan incluso al extremo de confundir la realidad con sus sueños. Surrealistas son también algunos motivos que aparecen reiteradamente en su producción, como los recurrentes maniqués, insignes encarnaciones de lo que Freud denominaba lo *unheimlich* (lo siniestro).

EL RECICLAJE DE HISTORIAS, SUBGÉNEROS, ESCENAS, OBJETOS Y ACTORES DA COMO RESULTADO UN JUEGO CÓMPLICE ENTRE EL REALIZADOR Y SU PÚBLICO, ALGO QUE EN BUENA PARTE EXPLICA EL CULTO QUE SE LE VENERA AL REALIZADOR MUNDIALMENTE

Para goce de sus seguidores, Franco ha cultivado (muchas veces en contra de sus intereses personales) casi todos los subgéneros del *exploitation*, empujado por productores ansiosos por sacar beneficio a costa del éxito de la película o subgénero de mayor demanda del momento. Franco se benefició de esta fiebre productiva, gracias a la cual pudo desarrollar sin cortapisas su patológica necesidad de filmar, sin importarle demasiado si el resultado era a todas luces deplorable. Así, una vasta cantidad de su obra está integrada por géneros de rápida producción y consumo: filmes de caníbales —*Sexo Caníbal* (1980), *El caníbal* (Mondo cannibale, 1979)—, *WIP³ —99 mujeres* (Der heisse tod, 1969), *Los amantes de la isla del Diablo* (Quartier de femmes, 1974), *Des diamants pour l'enfer* (1975), *Sadomanía, el infierno de la pasión* (Sadomania, hölle der lust, 1981)—, *nunsplottations* —*Los demonios* (*Les démons*, 1972), *Cartas de amor a una monja portuguesa* (Die Liebesbriefe einer portugiesischen Nonne, 1977)—, sus entregas para la saga de Fu Manchu producida por Harry Alan Towers, o un *slasher* ibérico —*Colegialas violadas* (Die säge des todes, 1981)—. Incluso dirigió la versión hispana de la exitosa producción pornográfica francesa *El sexo que habla* (Le sexe qui parle, Claude Mulot, 1975) con su no menos cómica *El ojete de Lulú* (1987).

Esta fiel adopción del cine de género fue producto de una toma de conciencia muy consecuente con el contexto histórico en que Franco desarrolla su etapa inicial. Como él mismo confiesa, el género era tomado en menor consideración por las autoridades y censores, de mane-



Reciclaje e influencias del comic en *El infierno virtual del Dr. Wong*

ra que tenía una relativa mayor libertad creativa (acabó por no ser tanta en nuestras tierras, donde sus películas fueron masacradas mediante cortes de censura). Era, por tanto, un territorio en que podía plantear más transgresiones (los planos de un crucifijo intercalados en pleno coito entre el mismísimo Belcebú y una monja en *Los demonios*, por ejem-

plo) y hablar de manera simbólica sobre su época. No es demasiado difícil intuir una representación del régimen franquista en los dictatoriales personajes que subyugan y someten a castigos psíquicos y físicos en su cine —como la Inquisición de *Los demonios* o el Lord George Jeffreys

de *El proceso de las brujas* (Il trono di fuoco, 1970)—. Quizá la más celebrada encarnación metafórica ha sido el protagonista de *El sádico de Notre-Dame* (L'éventreur de Notre-Dame, 1979): un reprimido que da salida a sus impulsos sexuales asesinando a toda mujer que considera demasiado libertina. Un personaje que remite a las figuras censoras que tantos cortes infligieron al cine de Franco. Como ha señalado Losilla (1998:

703), «su consciente y progresiva automarginación del cine considerado “de buen gusto” [...] corre pareja tanto con una destrucción sistemática de los elementos más conservadores del lenguaje cinematográfico como con la radicalización de un discurso paralelo sobre las relaciones de dominio, situadas casi siempre en el terreno del sexo y la violencia».

Dos eran los métodos mediante los cuales los largometrajes de Franco resultaban alterados y que merecen especial atención. Por un lado, las dobles versiones a que se sometieron muchas de sus películas. La práctica de las dobles versiones era algo casi obligado en la producción de género en España. Las escenas se rodaban dos veces: con las actrices cubriendo su cuerpo para el mercado nacional, y después con las mismas actrices mostrando sus encantos para la exportación al extranjero. Franco fue un paso más allá (a veces, fueron sus propios productores a espaldas suyas, destrozando la película)⁴ e introdujo insertos de carácter pornográfico en películas eróticas. Es el caso de las célebres versiones *hard* y *softcore* de *Les avaleuses* (1973) y de *El sádico de Notre-Dame*, retitulada para la ocasión como *Sexorcismes*. Por otro lado, los remontajes, que podemos a su vez separar en dos vertientes. Los motivados por razones de índole comercial, entre los que se encontrarían la estrategia de la adición de escenas en *El hundimiento de la casa Usher* (Revenge In The House Of Usher, 1985) a raíz de su estrepitoso fracaso en su primera muestra al público⁵ o el remontaje de *Aberraciones sexuales de una mujer casada* (1981), que con la intervención de la mano del productor pasó a llamarse internacionalmente *Cecilia* (1982). En una segunda vertiente, el remontaje persigue la creación de

SI GRITOS EN LA NOCHE
SUPUSO EL PISTOLETAZO
DE SALIDA PARA TODA
LA PRODUCCIÓN DE
TERROR HISPANA QUE
EMERGERÁ EN LOS
AÑOS POSTERIORES, LA
PELÍCULA QUE MARCA UN
PUNTO DE INFLEXIÓN EN
LA CARRERA DE FRANCO
SERÁ MISS MUERTE

una nueva obra partiendo de material ya existente. Son los casos del remontaje que el realizador hizo (rodando numerosas nuevas escenas) a partir de *Exorcism* (1979), y que dio lugar a *El sádico de Notre-Dame* y, de menor relevancia, el montaje del director que realizó en 2003 de su película *Los demonios*.

Fragmentos de una filmografía imposible⁶

Si *Gritos en la noche* supuso el pistoletazo de salida para toda la producción de terror hispana que emergerá en los años posteriores, la película que marca un punto de inflexión en la carrera de Franco será *Miss Muerte*. Las huellas autorales presentes en *Gritos en la noche* (el jazz, el cine policíaco y de terror norteamericano, así como el tímido referente expresionista) acababan ahogadas en un academicismo (que, afortunadamente, irá perdiendo el autor a cada película que rueda) motivado por la intención de emular el cine de género de países foráneos. *Miss Muerte* supondrá la aparición de varias marcas de estilo que acompañarán su cine para siempre. A saber: escenificaciones de espectáculos eróticos, puesta en escena deudora del expresionismo, juegos cinéfilos, la ciencia como elemento perverso (herencia de los *mad doctors* de la serie B americana), la dualidad de la mujer como suministradora de placer pero también de muerte,... Respecto a este último aspecto, es especialmente simbólica la vestimenta del personaje femenino: «una malla de red que ciñe el cuerpo por completo, de forma que intensifique el atractivo carnal a la vez que imposibilite el acceso sexual». (AGUILAR, 1998: 599). Al año siguiente, *Necromicón*, la primera producción de Franco fuera de nuestras fronteras, continuará esa misma vía creativa abierta con este filme, insistiendo y potenciando los aspectos que hicieron de *Miss Muerte* una película seminal.

El mecenazgo por parte de empresas (como la mítica Eurocine) y productores europeos será decisivo para la consecución de diversos proyectos y la celeridad con que se llevaban a cabo.

La productora Towers of London financiará nueve

de sus películas (rodadas en tan sólo dos años, 1968 y 1969). Entre las ventajas que esta asociación traerá al cine de Franco estarán el que por primera vez el realizador podrá adaptar textos tan afines a su interés como las novelas de Fu Manchu, obras del Marqués de Sade o el *Drácula* de Bram Stoker, además de que la productora pusiera a su disposición actores de proyección internacional (con alguno de los cuales el realizador iniciaría una fructífera colaboración): Christopher Lee, Klaus Kinski, Jack Palance, Herbert Lom,... Etapa de gran importancia en cuanto a su consolidación internacional, los resultados artísticos no serán tan reconfortantes. Las fallidas entregas de Fu Manchu y su irregular adaptación de *Justine* serán síntomas que culminarán con la poco satisfactoria adaptación de *Drácula: El conde Drácula* (Nachts, wenn Dracula erwacht, 1970). Encorsetado por la gran producción y el desafío que suponía acometer la que se vendía como primera adaptación fiel de la obra de Stoker, el resultado terminó disgustando tanto a los seguidores del terror clásico y la novela original (que no vieron la adaptación fiel por ningún lado), como a los fieles del realizador (pues acabó siendo un trabajo demasiado comedido e impersonal, pese a su uso y abuso de *zooms* tan característicos del autor). No sería justo obviar la sadiana *La*

EL ELEMENTO CENTRAL DEL CINE DE FRANCO ES EL CUERPO FEMENINO, CUYO PODER SUBYUGA TODOS LOS DEMÁS ELEMENTOS DE LA TRAMA Y PUESTA EN ESCENA

Jesús Franco, una figura clave del cine de género





Arriba. Inusitado protagonismo de números eróticos de *nightclub*
Abajo. *Miss Muerte*: una muerte irresistiblemente seductora

isla de la muerte (Eugenie... The Story of her Journey into Perversion, 1970), feliz conjunción de un tema de común interés para ambos autores: la corrupción y aniquilación de la inocencia.

La etapa de colaboración con Karl Heinz Mannchen conllevará algunos de sus mejores títulos: *Los ojos de la noche*, *Las vampiras*, *Sie tötete in Ekstase*, *Los sueños eróticos de Chistina* (Christina, princesse de l'érotisme, 1973) y su más inspirada visita a los textos del divino marqués: *Eugénie* (1974).

Robert de Nesle, de Comptoir Films, producirá cinco de sus películas de mayor culto contando con el mismo equipo técnico y artístico: *Drácula contra Frankenstein* (1972), *La hija de Drácula* (La fille de Dracula, 1972), *La maldición de Frankenstein* (1972), *Los demonios* (1972) y la inacabada *Sangre en mis zapatos* (1983); además de otras de no menor aceptación, como *Diario íntimo de una ninfómana* (Le journal intime d'une nymphomane, 1973), *La comtesse perverse* (1974) o *Les posédées du diable* (1974).

La participación de Erwin C. Dietrich en los guiones condicionará en mayor medida la temática de las producciones. Será una época en que aparezcan con asiduidad mujeres encarceladas: *Mujeres en el campo de concentra-*

ción del amor (Frauen im Liebeslager, 1977) o la cuarta entrega (no oficial) de la infame saga de Ilsa, *Greta*, *Haus ohne Männer* (1977), dan buena prueba de ello.

El vídeo digital ha posibilitado que Franco continúe rodando en una época en que no hay cabida para su cine, más allá de la distribución doméstica a través de dedicados sellos como Blue Underground, Severin o X-Rated Kult. Una época en que propuestas abiertamente más experimentales con el nuevo medio audiovisual con que estaba grabando (*El infierno virtual del Dr. Wong*), se reencontraban con el regreso a temas y géneros familiares: los *shows* eróticos en la zaroffiana *Carne fresca* (Tender Flesh, 1998), el cine de espías erótico protagonizado por una pareja femenina en *Seda Roja* o la inversión de roles sexuales de personajes clásicos en *Lady Frankenstein* (Lust for Frankenstein, 1998).

Un cine fetichizado

El elemento central del cine de Franco es el cuerpo femenino, cuyo poder subyuga todos los demás elementos de la trama y puesta en escena. Las relaciones de poder y dominación protagonizan buena parte de las tramas de su producción. La cámara y la enunciación no son una excepción, y ante la desnudez de la feminidad no pueden más que detener la diégesis y dedicarle un inusitado protagonismo. De ahí que en su filmografía abunden y se le dediquen tanto tiempo de la diégesis a los números eróticos representados en escenarios de clubs nocturnos, inspirados por las ilustraciones de Guido Crepax (especialmente, en *Necronomicón*) y los números de la *stripper* Rita Renoir en el famoso *Crazy Horse* parisino. Tohill y Tombs resumen la capital importancia de tales momentos: «En las películas americanas, el número del *nightclub* generalmente es un complemento de la acción. No ocurre lo mismo con Franco. Representa el acontecimiento principal. [...] En manos menos expertas, resultaría barato y aburrido. Pero Franco hace que parezca el evento más importante del mundo. Tal vez para él lo sea. Renoir era estupenda, pero ni en sus momentos más excitantes alcanzó el humorismo dislocado y la malsana fascinación de las creaciones franquianas. Esas calientes escenas de club constituyen una de las razones para ver sus películas. Te dan algo que no podrás experimentar de ninguna otra manera» (TOHILL y TOMBS, 1995: 88).

Representación que se hace no para los personajes, sino para el espectador: en *Las Vampiras*, el personaje de Soledad Miranda es revestido de una dominación simbólica sobre los espectadores gracias a la trasgresión de la cuarta pared durante un número erótico. Ruptura de uno de los tabús del cine clásico (la mirada a cámara) acompañada por otro signo de modernidad: el tiempo del relato resulta mayor que el tiempo de la historia, por lo que podemos afirmar que el discurso es más importante que la historia (siguiendo las teorías expuestas en sus trabajos

por Gérard Genette). Se trata de una suerte de sintagmas descriptivos, también presentes en el cine clásico, pero no tan frecuentes ni de tan extensa duración.

«El concepto ideológico y técnico de la Mujer en el cine de Jesús Franco es una combinación de Imagen Masturbatoria y Belleza Ritualizada, identificando la puta con la diosa» (AGUILAR, 1999: 19). La mujer como objeto de deseo y como «objetos masturbatorios» (AGUILAR, 1999: 19), pues, pero también fuente de temor. No son pocas las figuras femeninas de su cine que encarnan una castración o la muerte irresistiblemente seductora: la fémina a la que sintomáticamente se refiere el título de *Miss Muerte* o la bruja de *Los demonios* que convierte en esqueleto a todo aquel con quien mantiene contacto carnal son claras ejemplificaciones de ello. Como sintetiza Aguilar (1999: 19), «la simbiosis entre la Atracción Artística y el Pánico Psicológico hacia la sexualidad femenina late profundamente en el cine de Franco».

El sexo y el deseo como catalizadores de la acción de muchas de sus películas (y no sólo las de más marcado carácter erótico) están ligados al hedonismo que impregna toda su producción. Su cine es tanto una loa de lo femenino como del hedonismo y del placer escotofílico. Un hedonismo reforzado por su realización, tan denostada por sus detractores: planos de larga duración (muchas veces, planos secuencia), en que se deja gozar e interactuar a los actores. Franco no les interrumpe, sino que prefiere usar el *zoom* para seleccionar las partes de la escena y de los cuerpos que más le interesan en cada momento antes que detener la acción. Si bien uno de los más claros ejemplos de lo expuesto lo encontramos en *Gemidos de placer* (1983), para hallar el caso más extremo de esa importancia capital de los actores en su cine hemos de avanzar hasta su penúltima cinta, *La cripta de las mujeres malditas* (2008), en que el propio Franco abandona el *set* durante el rodaje, convirtiendo así a las actrices en cocreadoras de la obra. Con ese peculiar estilo de realización, Franco se declara el primero de los numerosos *voyeurs* que verán la escena. La filosofía del realizador bien podría estar contenida en las palabras que el personaje interpretado por Ronald Weiss dedica a su compañera de reparto en *Frauengefängnis* (1975): «Toca tu sexo. Yo miraré».

Plasmación de sus deseos, la pantalla es impregnada por fetiches (objetos y lencería), mujeres pansexuales y erotismo ritualizado: actos en que la dominación y la sumisión son igual de placenteras para los actantes como para el observador (realizador, que ve sublimadas sus fantasías mediante su representación ante el objetivo, y espectador). El órgano suministrador de placer sufre un deslizamiento desde el órgano sexual hasta los órganos visuales y auditivos. Nos encontramos, pues, ante el polo opuesto al «discurso represor» que, según Juan Miguel Company, caracteriza la producción del fantaterror hispánico⁷.



Arriba. Puesta en escena de *Necronomicón* inspirada en la obra de Guido Crepax
Abajo. *Sadomanía*, uno de los WIP más celebrados de su filmografía

A la vista de esa celebración de los placeres de la vida, no es de extrañar que Franco se haya acercado tantas veces (y con tan desigual fortuna) a los textos del Marqués de Sade. Él comprendió mejor que ningún otro de sus adaptadores al cine el humor que yacía en las líneas de sus escritos, de ahí que su adaptación de *Justine* sea la que atesore el mayor tono humorístico de todas.

La irrupción de Franco en el panorama cinematográfico español trajo consigo unos incuestionables signos de modernidad que no han ido sino reafirmando en sus posteriores propuestas. Desde el cultivo de géneros casi proscritos, como el terror o sus producciones pornográficas, hasta numerosas características gramaticales que le convertían en hijo de su tiempo, tal y como ya hemos apuntado: el plano de larga duración, la inclusión de la improvisación y los tiempos muertos en la diégesis. Signo de modernidad también es el uso de la música en sus películas, en concreto del *jazz*, «integrando las ramificaciones estéticas y místicas del *jazz* en las fundaciones del argumento y la banda sonora. [...] Otras veces intentando usar sus propiedades semánticas durante el rodaje de la película, dejándose llevar por la inspiración en el *set* (de este hábito proviene una buena parte del estilo de Franco, antes intuitivo que simplemente imprudente)»

(AGUILAR, 1999: 18). El jazz no sólo condiciona el ritmo de muchas escenas, sino que ha llegado a inspirar el argumento de alguna de ellas (*Venus in Furs*) o ser parte esencial de la propuesta, como es el caso de su última «experiencia audiovisual» (tal y como reza el *tagline* de la cubierta del DVD) *Paula-Paula* (2010), homenaje al vienés Friedrich Gulda (con quién ya había colaborado en *Necronomicón*) a partir de unas obras que éste le cedió a su muerte. Se trata, pues, de «narrar con *swing*, transmitir *blues* y enlazar escenas con *breaks*» (AGUILAR, 1999: 18).

Cinefagia

Un hombre que titula los capítulos de su autobiografía con títulos de películas no podía ser menos cinéfilo en sus producciones. Cinefilia más acusada durante sus primeros años, con un claro referente expresionista en lo lumínico y el cine de género norteamericano en lo argumental (policíaco y de terror, pero también los seriales), en su obra posterior Franco bañará sus propuestas de una óptica desmitificadora del clasicismo, paródica en sus casos más extremos. La inversión del sexo de personajes clásicos será una constante de su producción, lo que demuestra tanto esa actitud transgresora de la tradición clásica como el preponderante papel que otorga a lo femenino en su cine. La doctora de *Miss Muerte* y su criatura son la versión femenina del Dr Frankenstein y su monstruo, de igual modo que la condesa Oskudar en *Las vampiras* lo es del conde Drácula. Se trata de una práctica tan habitual en su cine que llega hasta su último trabajo, *Paula-Paula*,

inspirado en los personajes del Dr Jekyll y Mr Hyde. Mención especial merecen sus películas protagonizadas por las espías femeninas Labios Rojos en un subgénero tan falocrático como éste.

La vampira encarnada por Soledad Miranda en *Las vampiras* toma insolentemente el sol, y la de *Les avaleuses* se alimenta no de la sangre de sus víctimas, sino del fluido corporal que extrae de sus cuerpos en pleno trajín erótico, algo que «define la estampa artística del autor, una compulsiva mitomanía expresada a través del erotismo transgresivo» (AGUILAR, 1999: 16). Vampiras femeninas que, a diferencia de la novela de Stoker, no necesitan de figura masculina a la que subyugarse.

El tratamiento de personajes clásicos del cine y la literatura gótica en *Drácula contra Frankenstein* rinde cuenta de su gusto por la serie B (los ciclos de películas de la Universal que juntaban y enfrentaban varios de los personajes terroríficos de la casa) pasándolo por una desenfundada estética de cómic. Respecto a ello, Losilla afirmaba: «la ligereza, la desinhibida despreocupación con que se abordan los mitos clásicos dan lugar a una especie de tebeo transgresor agresivamente *underground*» (LOSILLA, 1998: 703).

Los motivos sintéticamente expuestos en estas líneas han provocado que el proceso por el que la figura de Jesús Franco se veía abocada a la marginalidad dentro de la industria y los círculos cinéfilos haya ido parejo a su constitución en figura clave del cine europeo de género. ■

Dualidad de la mujer como suministradora de placer y de muerte



Notas

- 1 Su plantilla de colaboradores habituales es casi interminable: su esposa Lina Romay, Klaus Kinski, Antonio Mayans, Soledad Miranda, Fata Morgana, Paul Muller, Maria Rohm, Jack Taylor, Janine Reynaud, Howard Vernon, Ajita Wilson...
- 2 La película de Franco no fue la única *inspirada* en la de Franju. Baste recordar títulos de nacionalidad diversa como *Corrupción* (Corruption, Robert Hartford-Davis, 1968), *La rose écorchée* (Claude Mulot, 1970), *La mano che nutre la morte* (Sergio Garrone y Yilmaz Duru, 1974)...
- 3 *Women In Prison*. Subgénero en que mujeres encarceladas y sus carceleros dan rienda suelta a sus más bajos instintos sexuales y violentos.
- 4 Chapucero resultó el montaje francés con escenas *hardcore* de 99 mujeres perpetrado por la productora, en que los actos sexuales interrumpen toscamente diálogos y las dobles de cuerpo de las actrices impiden toda ilusión de continuidad.
- 5 Los añadidos consistían en dos escenas de asesinatos y un prólogo, dando como resultado una versión del filme titulada más acordemente *Los crímenes de la casa Usher*. Un tercer montaje, conocido como *Neurosis*, corrió a cargo de la productora Eurociné. Lamentablemente, es el único que se encuentra editado en formato doméstico.
- 6 La Cinematheque Française encabezó con este acertado título el ciclo que dedicó al realizador que nos ocupa ante la imposibilidad de abarcar la integridad de su obra.
- 7 A este respecto, recomendamos al lector el análisis que Company realiza de buena parte de la filmografía de Jacinto Molina en *Cine español, cine de subgéneros*.

Bibliografía

- AGUILAR, Carlos (1998). Miss Muerte. En J. PÉREZ PERUCHA, *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- (1999). *Jess Franco. El sexo del horror*. Florencia: Glittering Images Edozioni.
- COMPANY, Juan M. (1974). El rito y la sangre (Aproximaciones al subterror hispano). En EQUIPO "CARTELERIA TURIA", *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- TOHILL, Cathal y TOMBS, Pete (1995). *Immoral Tales: European Sex & Horror Movies 1956-1984*. New York: St. Martin's Griffin.
- GUBERN, Román (1971). Minihistoria informal del cine español de terror. *Fotogramas*, n. 1173.
- LOSILLA, Carlos (1998). Drácula contra Frankenstein. En J. PÉREZ PERUCHA, *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Rubén Higuera es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València, donde actualmente está realizando el Master en Interculturalidad y Políticas Comunicativas en la Sociedad de la Información. También es Técnico Superior en Realización de Audiovisuales y Espectáculos por el centro Juan Comenius de la Universitat de València.