



Universidad de  
Oviedo

**“EXPLOTA, EXPLOTA, ME EXPLO”: LA  
REPRESENTACIÓN DE LA EXPLOTACIÓN EN LA  
INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA. PROPUESTA  
DE PROGRAMACIÓN CULTURAL.**

**Almudena González González**

**TUTOR: Renata Ribeiro dos Santos**

**MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDIOS AVANZADOS EN  
HISTORIA DEL ARTE: INVESTIGACIÓN Y GESTIÓN**

**2020-2021**

**JULIO 2021**

## **Resumen**

Este Trabajo Fin de Máster pretende hacer una reflexión crítica sobre las estructuras de poder que hay tras todo producto cultural. Mediante el análisis de películas del cine de explotación de la década de los 70 de diferentes tipos —cine caníbal, *blaxploitation*, *Roman Porno*, *witchsploitation* y *rape and revenge*— identificaremos sus códigos y estereotipos, los cuales no son solo propios de este tipo de cine sino que también aparecen en el resto de productos culturales producidos por grandes compañías. Conocer bien estos códigos y formulas explotativas nos ayudarán, no solo a identificar discursos de poder ocultos tras ellos, sino a como apropiarnos de ellos y subvertirlos, aplicando esta teoría al diseño de una programación cultural.

## **Palabras clave**

Cine de explotación, producción cultural, *blaxploitation*, cine japonés, pornomiseria, *sexploitation*.

## **Abstract**

This Master's Thesis attempts to make a critical thought about the power structures behind all cultural products. Through the analysis of different types of films of the exploitation cinema of the 70 — cannibal film, *blaxploitation*, *Roman Porno*, *witchsploitation* and *rape and revenge*— we will identify their codes and stereotypes, which are not only typical of this type of cinema but also appear in the rest of cultural products produced by large companies. Knowing these codes and exploitative formulas will help us, not only to identify discourses of power hidden behind them, but also to appropriate and subvert them, applying this theory in the form of a cultural program.

## **Keywords**

Exploitation cinema, cultural production, *blaxploitation*, japanese cinema, poverty porn, *sexploitation*.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
Metodología .....	5
RUN FOR THE SHADOWS IN THESE GOLDEN YEARS .....	9
1. BLACK, BROWN OR YELLOW, I'M IN IT FOR THE GREEN .....	17
1.1. <i>First it was the camera, then the savage</i> .....	19
1.2. <i>Keep shooting, keep shooting! La representación del Otro bajo lectura decolonial.</i> 21	
1.2.1. <i>Con que, agarrando pueblo, ¿no?</i> Caso de estudio. ....	23
1.3. <i>Dark Was the Night, Cold Was the Ground. La representación del Otro bajo los estudios afroamericanos</i> .....	34
1.3.1. <i>The Big Afro.</i> Caso de estudio. ....	36
1.4. <i>What's going on? Reflexiones del capítulo.</i> .....	46
2. GIRLS, GIRLS GIRLS.....	48
2.1. <i>I'm a virgin. A virgin but a whore. La representación de la mujer en el cine sexual japonés</i> .....	52
2.1.1. <i>He matado a esta mujer.</i> Caso de estudio. ....	56
2.2. <i>Oh no, must be the season of the witch. La representación de la mujer en las películas de witchsploitation</i> .....	63
2.2.1. <i>I'm the love witch! I'm your ultimate fantasy!</i> Caso de estudio.....	64
2.3. <i>Can you guess what every woman's worst nightmare is? La representación de la mujer en las películas de rape and revenge</i> .....	69
2.3.1. <i>That's what I like in a woman —total submission.</i> Caso de estudio. ....	70
2.4. <i>¿Dónde está mi salida? Reflexiones del capítulo.</i> .....	73
PROGRAMACIÓN CULTURAL <i>EXPLOTA, EXPLOTA, ME EXPLO</i> .....	75
Ciclo de cine <i>Bobina explotada</i> .....	76
<i>Come on, let's exploit again!</i> Bloque explotación .....	77
<i>Don't you exploit about me.</i> Bloque explotación deconstruida.....	82
Exposición <i>THE ACT OF SEEING</i> de Nicolas Winding Refn y Alan Jones.....	89
CONCLUSIÓN.....	92
BIBLIOGRAFÍA.....	94

## INTRODUCCIÓN

Este proyecto nace de un previo ensayo realizado para la asignatura *El método en historia del arte y su utilización en la investigación*. En él, volví a un tema recurrente de mi pasado como estudiante de Comunicación Audiovisual: la pornomiseria. Este término fue acuñado por Luis Ospina y Carlos Mayolo en la realización de su corto *Agarrando Pueblo* (1977), el cual figura en esta investigación.

Ospina y Mayolo definían este término en su manifiesto escrito para el estreno del corto en París, como un tipo de cine mercantilista que se beneficiaba de la miseria del Otro. Esta idea me fascinó e hizo que empezase a cuestionarme toda representación que llegase a mí, ya fuese mediante el cine, la fotografía o la lectura. ¿Con qué derecho podíamos nosotros representar a quien no somos? ¿Somos capaces de llegar a realizar una representación cercana a la realidad no habiendo habitado esas otras vivencias?

Para abordar el ensayo antes mencionado, *La miseria como objeto de explotación cultural: poorexploitation* (2019), presté principal atención al papel del discurso que hay detrás de cualquier representación. Esto me llevó a recapacitar sobre la creciente romantización del Otro y su miseria por parte de grandes producciones, las cuales construían sus relatos desde estos países ajenos. Esta mercantilización de lo ajeno y desconocido, y su demanda por parte de la audiencia, me llevó a recordar las películas de explotación —las cuales explotaban temas controvertidos y sensacionalistas para así ganar audiencia—, por lo que acuñe el término *poorexploitation* (puesto que explotaban la pobreza) para englobar este estilo de películas.

En un principio, la propuesta para este trabajo era continuar el análisis de estas películas mediante una programación cultural donde estas se proyectasen y analizasen. Pero al reflexionar sobre esto, creí que no era de buenas prácticas realizar un ciclo de cine donde pedir los derechos de estas películas para su exhibición dentro de un marco crítico hacia ellas y sus productoras —sabiendo que el ciclo no fuera a realizarse realmente.

Esto me llevó a reorientar el cuerpo de análisis sin abandonar la tesis central: los discursos de poder tras los productos culturales y la perpetuación de los estereotipos que estos generan.

En el presente trabajo se expondrá la labor que ejercieron las películas de explotación de los años 60-70 en perpetuar discursos coloniales, imperialistas, capitalistas y machistas bajo el disfraz de la violencia, el *gore*, el terror, y el sexo. La cuestión de la representación sexual me lleva a ampliar la premisa de mi anterior ensayo: no solo se analizará la representación del Otro bajo una lectura decolonial, sino que también se empleará una lectura feminista, debido a que esta representación patriarcal me afecta de manera directa como mujer cisgénero.

Mediante el análisis de estas películas, comparándolas con otras películas actuales que subvierten los códigos y discursos del cine de explotación, conseguiremos crear un marco teórico, respaldado con las lecturas que expondremos a continuación, con el que formar nuestra propuesta de programación cultural.

## **Metodología**

Los métodos que he usado para realizar este trabajo se apoyan en el vaciado y análisis de textos y la siguiente elaboración de crítica, basada en esta teoría, sobre las películas seleccionadas; con el fin de obtener los elementos clave de las mismas para vertebrar mi tesis.

El primer paso que realicé fue una selección variada de películas pertenecientes al cine de explotación de los años 60-70. Pese a no haberlas visto antes, conocía datos de ellas por controversias y escenas famosas que me indicaban que sus temáticas serían las indicadas para este trabajo. Tras el visionado de estas, comencé otra selección, esta vez de películas actuales —a excepción de *Agarrando pueblo* de 1977— en las cuales se mostrasen códigos propios del cine de explotación —estética, estereotipos, música, personajes marginales, diálogos, etc.— desde la apropiación y subversión. Una vez visualizadas estas películas (muchas de ellas por segunda vez), las agrupé por temáticas y cree el calendario de proyecciones del ciclo de cine.

En mi búsqueda de más ejemplos de programaciones culturales en España de temática similar a la de este trabajo, solo puedo mencionar como más relevante es el ciclo cinematográfico gijonés *Peor... ¡Imposible!* dirigido por Jesús Parrado, en el cual se llevan proyectando todo tipo de producciones de cine B, explotación y cine fantástico

desde hace más de 20 años. Además de estas proyecciones, se intercalan mesas redondas, encuentros con directores y actores de este cine, y presentaciones de libros.

En el ámbito teórico, tanto las lecturas que he realizado como mi formación y crítica-teórica, podemos insertarlo bajo en gran paraguas de los Estudios Culturales. Aspectos que se desdoblán en el análisis y estudio películas mediante otras teorías, como la feminista, decolonial, antropológica, social y de las ciencias de la comunicación.

En cuanto a la búsqueda de otros ensayos, artículos y/o libros que siguieran mi línea de tesis, el más cercano fue *Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction* (2015) de David Roche. Roche se aproxima a un análisis muy parecido al que he pretendido realizar, prestando atención a la evolución histórica de este género. Pero se aleja del marco teórico de este trabajo al elegir como objeto de análisis películas realizadas por directores como Quentin Tarantino o Robert Rodriguez. Mientras que el plantea este tipo de películas como subversivas y explotadoras de este cine de explotación, yo no los incluyo en mi trabajo; pues estos no usan los códigos de las películas de un modo subversivo, sino que operan dentro de ellos bajo una mirada nostálgica. A pesar de esta diferencia, su texto me ayudó a encontrar otras fuentes bibliográficas con las cuales articular el estudio y su reflexión.

Como indicaba antes, el desarrollo de este trabajo es constantemente guiado por la historia de este cine; mencionando también el desarrollo de otros géneros y producciones que se manifestaron coetáneamente. Todo ello acompañado de un marco histórico social y político. La razón por la que he abordado así el trabajo viene de la necesidad de entender las épocas en las que se produjeron las diferentes películas; pues solo así conoceremos de que necesidades y desde que voces provienen los discursos de estas. Para la creación de este marco histórico sociocultural y una mejor comprensión de la industria cinematográfica, he usado el libro por antonomasia de la historia del cine *Film History: An Introduction* (2019) de Kristin Thompson y David Bordwell. Pese a ser un libro muy completo, necesitaba un equivalente a este pero especializado en el cine de explotación, por lo cual complementé su historia con la de *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919-1959* (2001) de Eric Schaefer. Estos dos libros serán el pilar principal de cada apartado de este estudio.

Aparte de estos dos ejes centrales, para cada capítulo y apartado utilicé lecturas más específicas a los temas a tratar como por ejemplo *Blaxploitation Films of the*

1970s: *Blackness and Genre* (2008) de Novotny Lawrence para el apartado de las películas del *blaxploitation*; o *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema* (2008) de Jasper Sharp para el desarrollo del apartado de las *eroduction* (producciones eróticas) japonesas y el *Roman Porno*.

Otros textos donde apoyé esta parte teórica fueron ensayos y artículos realizados por estudiantes universitarios como por ejemplo *Blaxploitation Films* (1999) de JoAnne Allen y *Short Guide to Witchsploitation* (2017) de Willow Hindle, los cuales no solo aportan una visión teórica sobre este cine fuera de los libros de académicos, sino que también demuestran el interés que hay en las nuevas generaciones de investigadores sobre estos temas y sus nuevas lecturas. Así como textos alejados del cine de explotación como el ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1988) de Laura Mulvey, el cual uso como punto de apoyo en el capítulo dos, ya que ayuda a destapar la estructura que hay detrás de la representación de la mujer en el cine.

Además de textos académicos, he empleado bancos de datos cinematográficos como IMDb y AFI, para obtener información sobre la producción, la recaudación en taquilla, casting, material gráfico, etc. de las películas analizadas. A esto se une artículos de periódicos digitales, servicios de streaming y el informe anual *Hollywood Diversity* llevado a cabo por el College Social Sciences de la UCLA.

Todo este material se reparte entre dos capítulos en los que se han agrupado las películas no por temática, sino por las representaciones que estas hacen del Otro. El primer capítulo estudio la representación del Otro que se ha creado desde la mirada Occidental. En el primer epígrafe he realizado un repaso por la historia del cine etnográfico de los años 20 y su posterior influencia en el cine de explotación, la cual se verá reflejada en la película *Cannibal Holocaust* (1980). Como contraposición a esta se encuentran las películas *Agarrando Pueblo* (1977) y *Bacurau* (2019). En la segunda parte de este capítulo, he analizado el papel de las personas negras en el cine de Hollywood. Para ello, expongo algunos momentos clave de la historia de la representación negra en pantalla, hasta llegar al fenómeno del *blaxploitation*. Realizo así un discurso crítico sobre este ciclo de películas, con el análisis de algunas de ellas como *Super Fly* (1972) y *Coffy* (1972); como contraposición a ellas estudio el caso de *Tangerine* (2015).

El segundo capítulo expongo la representación del Otro que se ha creado desde la mirada masculina y patriarcal. Este comienza con una breve introducción sobre la historia de las producciones eróticas con el fin de establecer una relación entre el cine

y su potencial pornográfico. Para el desarrollo de la base teórica, divido el capítulo en tres casos de estudio apoyados en el ensayo de Laura Mulvey antes mencionado. En el primero de estos apartados, realizo un estudio sobre la representación voyeurista y sádica de la mujer en el cine sexual japonés basado en la película *Daydream* (1964), empleando como contraste *Antiporno* (2016). Introduzco a la vez un marco histórico social y político debido a la necesidad de explicar la industria cultural japonesa, puesto que en el global de este trabajo solo antes se ha referenciado la historia occidental. En la segunda parte del capítulo, exploro el breve fenómeno que apareció a finales de la década de los 60: el *witchsploitation*; analizando así sus características fetichistas hacia la imagen de la mujer en la película *Virgin Witch* (1972), teniendo en cuenta las subversiones realizadas en la película *The Love Witch* (2016). Por último, el capítulo acaba con el análisis de las películas de *rape and revenge*, constatando este ciclo de películas como producciones que perpetuaron esta mirada masculina mediante la explotación de la demanda de más contenido feminista. Para ello, analizo el caso de la película *I Spit on Your Grave* (1978) y su contraposición *Promising Young Woman* (2020).

Mediante mi propio análisis crítico de estas películas y la información obtenida de estas fuentes, he conseguido así apoyar mi tesis sobre los discursos de poder tras los productos culturales —en este caso de estudio, en el cine de explotación— y llevarla a la práctica en la creación de una programación cultural.



## RUN FOR THE SHADOWS IN THESE GOLDEN YEARS

Hoy en día, resulta difícil de imaginar cines comerciales donde una película de bajo presupuesto comparta cartelera con una *megaproducción*. O encontrar pequeños cines independientes donde se proyecten películas sin actores o directores conocidos. Cada vez relegamos más espacios a estas franquicias cinematográficas que, poseen el *grosso* de las taquillas de casi todos los países. Si bien esto puede resultar parecido al oligopolio del *Studio System* de Hollywood, en este sistema al menos encontrábamos variedad.<sup>1</sup>

A partir de los años 30 del siglo XX con la llegada del sonido al cine y la Gran Depresión, la industria se estructuró en un oligopolio conformado por ocho estudios diferentes, los cuales trabajaban de manera conjunta para controlar la industria (Thompson y Bordwell 2019, 292). Este sistema estaba dividido en cinco *majors*, tres *minors* e independientes. Los estudios que formaban el grupo de los *majors*, también conocidos como *The Big Five*, eran: Paramount, Loew's/MGM, 20th Century-Fox, Warner Bros. y RKO; quienes producían las películas de más calidad, consideradas de clase A, con grandes presupuestos y estrellas de la gran pantalla. Estos estaban verticalmente integrados, teniendo bajo su poder los cines y la distribución (también internacional) de las películas. Los tres *minors*, conocidos como *The Little Three*, eran Universal, Columbia y United Artists; que, a pesar de tener algunas estrellas conocidas y directores importantes de la época, gran parte de su producción y distribución fue destinada al cine de serie B (Thompson y Bordwell 2019, 190-94).

A parte de estos dos grupos se hallaban las firmas independientes, en las cuales se encontraban producciones muy diferentes entre sí. Uno de ellos era Samuel Goldwyn, quien producía películas de alto caché y equiparables a las que los *majors* realizaban. En el lado opuesto se encontraban, por ejemplo, las producciones de Monogram, quienes realizaban películas de serie B de presupuesto casi nulo. Estos eran conocidos, junto a otros pequeños estudios, como los *Poverty Row* (Thompson y Bordwell 2019, 190).

---

<sup>1</sup> Tomamos como punto de partida la industria cinematográfica en Hollywood (o en EE.UU.) ya que sirve como ejemplo (o base) para la explicación de las industrias de otros países que no alcanzaron la representación mundial que esta llegó a tener.

Con este sistema, los estudios se aseguraban tener siempre beneficios tanto para las grandes productoras como para las pequeñas. No había competencia desleal alguna. Los cines independientes se veían obligados a completar su cartelera con películas de serie B y producciones *Poverty Row*, a cambio de poder proyectar grandes títulos producidos por los *majors*. Con esto se aseguraban de que ninguna película independiente que no estuviese distribuida por estudios del sistema<sup>2</sup> llegase a proyectarse (Thompson y Bordwell 2019, 194, 292-93). Esta táctica llamada *block booking* (reserva en bloque en español), no solo se usaba con esta intención de evitar producciones de afuera tener sitio en cartelera, sino que también apareció como indicábamos antes, en los años 30, como método de “supervivencia” durante la Gran Depresión. Fue una manera de incentivar a la población a gastar su dinero en actividades de ocio ofreciendo estas *double feature*, donde el público recibía dos películas por el precio de una: primero una película de serie B y bajo presupuesto, y después el gran éxito con grandes actores (Thompson y Bordwell 2019, 194).

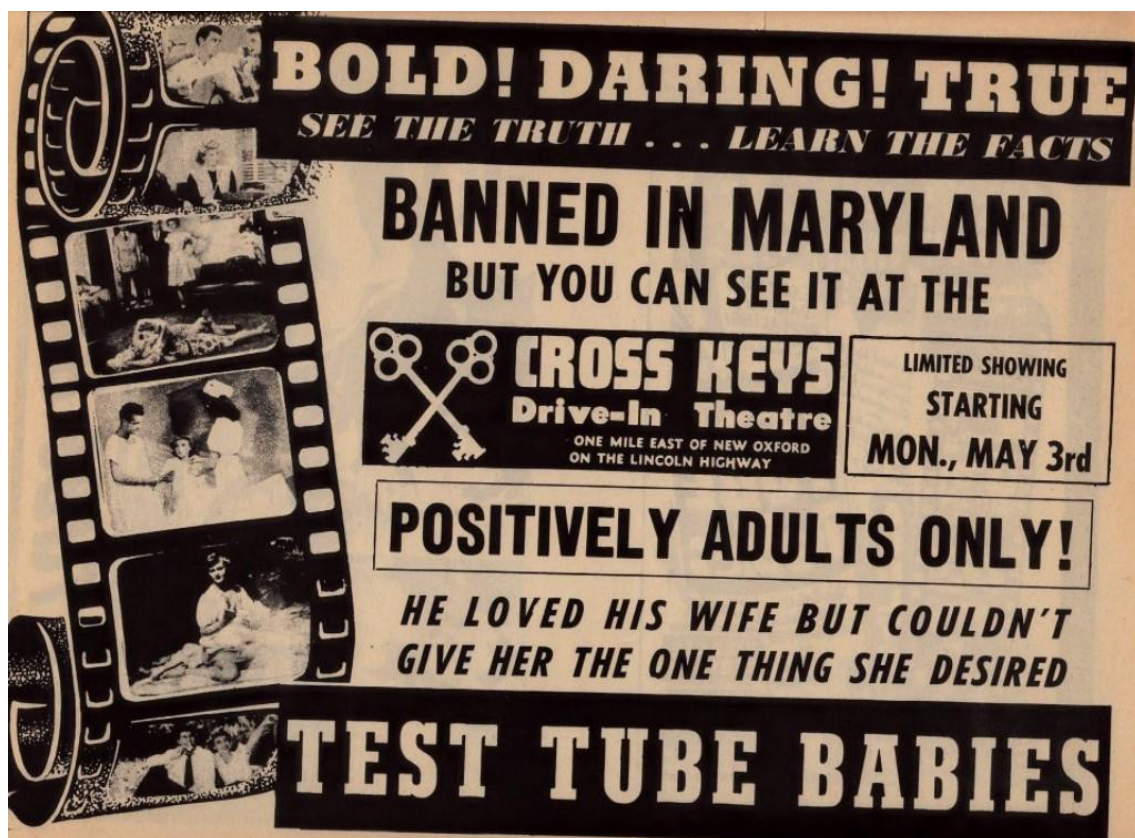
Pero sería ingenuo el pensar que, durante este periodo, que finalizaría en los años de la posguerra, no se realizaban películas fuera de este mundo hollywoodense. Este fue el caso de las películas de explotación. Según Eric Schaefer en su libro *“Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation films, 1919-1959*, este estilo de producción explotativo nace ya en 1919, antes del *Studio System* de los años 30, con la necesidad de ocupar el abanico de temas “obscenos” que Hollywood había dejado atrás (Schaefer 2001, 2-3). Antes de esta época de glamour y grandes producciones, los *majors* realizaban de forma contigua a los grandes éxitos, películas educativas con temas considerados de mal gusto como las ETS, la higiene sexual, los abortos y el consumo de drogas. Tras la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos (y con ello Hollywood) vio la necesidad de lanzar otra imagen al mundo y dejar al lado este tipo de producciones, con lo que se establecieron unas series de normas de autocensura de temas e imágenes que una película no puede mostrar, como los primeros *Thirteen Points* de 1921; más tarde llegarían los *Don'ts and Be Carefuls* de 1927 que al final se consolidarían en el *Motion Picture Production Code* de 1930, también conocido como el código Hays (Schaefer 2001, 8). Schaefer explica que así, estos productores independientes usaron esta normativa como una guía temática: “El cine de explotación literalmente explotó esta

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, la productora de Samuel Goldwyn estaba distribuida por United Artists, con lo cual sus películas tenían oportunidad de ser exhibidas (Thompson y Bordwell 2019, 193-94).

situación haciendo películas sobre casi todos los temas prohibidos por estos mecanismos”<sup>3</sup> (Schaefer 2001, 8).

Debemos de tener en cuenta de que estas películas a las que nos estamos refiriendo por “explotación”, son diferentes de las que componen la programación que se ha estructurado como parte de este trabajo de investigación. Schaefer diferencia las películas de este periodo, conformado del 1919 al 1959, llamándolas “películas de explotación clásicas”<sup>4</sup>, las cuales se proyectaban al margen de los circuitos cinematográficos *mainstream*, con temas sensacionalistas y a la vez educativos, realizados con muy bajo presupuesto y distribuidas de forma independiente (Schaefer 2001, 4-6).



(Fig. 1) Anuncio, que da nombre al libro de Eric Schaefer, de la película *Test Tube Babies* (1948) de W. Merle Connell. Su historia es la de un joven matrimonio que no puede tener hijos, probando así la inseminación artificial. La película causó revuelo no solo por el método reproductivo que se exhibía, sino que también por los desnudos y escenas sexuales. Fuente: byNWR.

<sup>3</sup> Traducción de la autora. “Exploitation films literally exploited this state of affairs by making pictures on almost all the topics forbidden by those mechanisms”.

<sup>4</sup> Traducción de la autora. “classical exploitation films”.

La supuesta caída del *Studio System* tras la demanda *United States v. Paramount Pictures Inc. et al.*, conocido como el caso Paramount, que acusó y declaró monopolio a este sistema en 1948, y los siguientes cambios sociales que expondremos a continuación, contribuyeron a la desaparición de las películas de explotación clásicas y la consolidación del cine de explotación que conocemos a día de hoy.

En la postguerra, la población tenía más capital y diferentes tipos de espectáculo donde invertirlo. Si además tenemos en cuenta que la cifra que Thompson y Bordwell señalan: “a finales de los años 50, el 90 por ciento de los hogares [estadounidenses] tenían televisión”<sup>5</sup> (Thompson y Bordwell 2019, 294), podemos entender porque los grandes estudios tuvieron que cambiar su modelo de producción para invitar a la audiencia de vuelta a las salas. Se trataba de destacar por encima de lo que podía ofrecer la televisión de aquella época, rodando películas con grandes formatos de lente como el *CinemaScope* y mucho *Technicolor*, lo cual hacía su necesaria proyección en grandes pantallas de teatros y cines. Esto supuso que la inversión fuera casi íntegramente a estas grandes películas, planteadas como grandiosos eventos, lo cual hizo que los *majors* abandonasen la producción de cine de serie B y las propuestas de *double feature* (Thompson and Bordwell 2019, 301).

A lo anterior se une al cambio de valores en la sociedad estadounidense que confluye, como indica Schaefer, en una “revolución sexual” lo que propició a las revisiones del código de censura Hays, aliviando sus restricciones (Schaefer 2001, 8),

Es también necesario de destacar, que el comienzo de este periodo coincide con la aparición de Estados Unidos como una sociedad moderna, urbana e industrial, que se desprendió de muchas de las actitudes y tradiciones rurales, y que acabó en lo que generalmente se considera con el principio de la “revolución sexual”<sup>6</sup> (Schaefer 2001, 9).

Fueron estos ceses de producción de cine B, el bajo presupuesto por parte de los *majors* y una apertura hacía nuevos temas que ser explorados en películas, lo que llevó a que los productores independientes entraran en escena para completar la cartelera

---

<sup>5</sup> Traducción de la autora. “By the end of the 1950s, 90 percent of homes had television.”.

<sup>6</sup> Traducción de la autora. “It is also worth nothing that the beginning of this period coincides with the emergence of the United States as a modern, urban, industrial society shucking of many agrarian attitudes and traditions, and ends with what is usually considered the opening of the “sexual revolution”.

de los cines. Hecho que también benefició a los exhibidores, al poder proyectar estas películas baratas de las cuales obtenían más beneficios.

Es aquí cuando Schaefer marca el fin de la era de las películas de explotación clásicas. Este “nuevo cine de explotación” se caracteriza por una difusión mucho más masificada debido a la libertad de exhibición de los cines y teatros, aunque seguían proyectando en *grindhouses* y *drive-in* para tener así un *saturation booking* (tener el mayor número de películas en exhibición en el mayor número de cines) (Thompson y Bordwell 2019, 303). Esto le hace estar, según Schaefer, más unido a las películas de cine B debido a los temas que abordaban, comunes a los que Hollywood destinaba al mercado de las películas de adolescentes, como la ciencia ficción y de horror (Schaefer 2001, 331-31) (Thompson y Bordwell 2019, 303).



(Fig. 2) Cartelera del teatro Rialto en Nueva York, 1958. Fuente: MUBI.

Es en el género erótico donde se encuentra, según Schaefer, “el mayor punto de divergencia entre el cine de explotación clásico y el *sexploitation*”<sup>7</sup>, al no tener estas películas, a partir de los años 60, una causa o justificación educativa para mostrar tramas de contenido sexual. Sitúa como punto de partida de este cambio la película de Russ Meyer, quien se consolidó como el padre de las *nudie-cutie*<sup>8</sup>, *The Immoral Mr. Teas* (1959). Schaefer señala que esta película, y la mayoría de las que le precederían, carecían de un *square-up*<sup>9</sup> introductorio a modo de texto educativo explicando el tema de la película, como, por ejemplo, una explicación sobre qué son las enfermedades venéreas; lo cual era una característica propia de las películas de explotación clásica, que necesitaban estos textos para poder exhibirse (Schaefer 2001, 8, 338).

Como podemos observar, ambos cines comparten el mismo nombre de “explotación” a pesar de sus diferencias. Esto es porque la explotación no es un género, sino una calificación (Roche 2015, 1). Toman el nombre de “explotación” por su modelo de producción y distribución. Estas películas, como hemos podido ver ya desde sus comienzos, tratan temas de tabú social y sensacionalista, como el sexo o la violencia, que hace de atracción al público que no encuentra esos relatos en el cine generalista. Además, en el nuevo cine de explotación, se acoge a un gran abanico de géneros diferentes ya conocidos por el público joven (Thompson y Bordwell 2019, 303). Es a partir de aquí cuando algunas de estas nuevas películas pasan a conocerse por el género o temas el cual se está explotando como *blaxploitation*, *mondo films*, *monster movies* o el ya mencionado *sexploitation*<sup>10</sup> (Schaefer 2001, 4).

Con esto, crean una fórmula explotativa de producción masiva casi *fordiana*, que les facilita la creación y distribución de películas, —que incluso se llegaban a rodar en una semana o dos—, muy baratas de las cuales sacaban mucho beneficio incluso sin tener grandes estrellas o directores famosos. A esta fórmula, además, se unen técnicas de marketing como las que indican Thompson y Bordwell, de las cuales fueron pioneros American International Pictures (AIP), una de las productoras más prolíferas,

---

<sup>7</sup> Traducción de la autora. “[...]the greatest point of divergence between classical exploitation and *sexploitation*[...]”

<sup>8</sup> Películas de destape.

<sup>9</sup> Título/cuadro de texto que servía como introducción explicativa de la película.

<sup>10</sup> Por orden de mención: películas que explotaban la comunidad negra, sus problemas sociales y raciales; documentales sensacionalistas grabados alrededor del mundo que compilaban imágenes de violencia, sexo y otras prácticas no hegemónicas para escandalizar a la audiencia. Surgieron principalmente en Italia, de ahí su nombre; películas donde uno o varios animales de grandes dimensiones aterrorizan a la civilización; películas que explotaban tramas sexuales mostrando desnudos y escenas de sexo semi-explicitas (aunque más tarde en los 70 convergirán con el porno explícito).

como otras compañías: “AIP a menudo ideaba un título para una película, el diseño del poster, y una campaña publicitaria; lo probaría después en audiencias y exhibidores; y solamente entonces, comenzarían a escribir un guión”<sup>11</sup>; además de realizar el *saturation booking* mencionado antes y las campañas de mediáticas en anuncios de televisión, billboards, etc. (Thompson y Bordwell 2019, 303).

Pero ¿por qué debemos tener en cuenta estas películas, cuales calificativos hacía ellas en la época de su realización han sido de desprecio e insignificancia? Primero, porque forman parte de la historia del cine y por lo tanto merecen su estudio. Segundo, porque estas películas cambiaran el curso de cómo es entendido el cine y su distribución (Thompson y Bordwell 2019, 303).

Como indicábamos antes, Hollywood se auto implementó una serie de códigos de censura con el fin de dejar atrás las películas sensacionalistas de enfermedades sexuales y de drogas. Esto surgió tras la llegada de críticas por parte de aclamados académicos y teóricos. Una de las más famosas, fue la de los filósofos Theodor Adorno y Max Horkheimer en su libro *Dialéctica de la ilustración* (1940-1950), quienes describían la industria cultural cinematográfica como creadora de productos de consumo masivo y no artísticos (Adorno y Horkheimer 2002, 94-5). Para ello, Hollywood necesitaba un antagonista con quien equipararse y ser reconocido como mayor forma artística, según Schaefer, desplazando así el cine de explotación clásico como vulgar y de clases sociales bajas, sin gusto ni valores (Schaefer 2001, 14).

A finales de los años 60, Hollywood ya no triunfaba como antes. Sus grandes producciones eran contraproducentes al no cubrir los presupuestos con el dinero recaudado en taquilla. Pero en algunas de sus producciones de bajo presupuesto, como *Bonnie y Clyde* (1967) de Arthur Penn y *Midnight Cowboy* (1969) de John Schlesinger, superaban por 20 millones de dólares en recaudación con respecto a la producción; o la aclamada película de Mike Nichols, *The Graduate* (1967), cuya recaudación fue de 40 millones de dólares más. Esto hizo replantear a los estudios la temática y orientación de mercado hacía la población joven, incorporando a sus producciones géneros y temáticas de sexo, violencia y drogas escandalosas del cine de explotación independiente, quien en ese momento estaba obteniendo todo el beneficio en taquilla (Thompson y Bordwell 2019, 462-63). Incluso, absorbieron la estética de las películas de producción de bajo

---

<sup>11</sup> Traducción de la autora. “AIP would often conceive a film’s title, poster design, and advertising campaign; test it on audiences and exhibitors; and only then begin writing a script.”



presupuesto, rodando con teleobjetivos que les permitía grabar en localizaciones, de las cuales una de las más importantes era Nueva York, quien se convirtió en el *off-Hollywood* de las producciones independientes (Thompson y Bordwell 2019, 464, 480).

Quienes conformaron este *Nuevo Hollywood* de a partir de los años 70, fueron jóvenes directores que durante finales de los años 60 habían trabajado para productoras de explotación independientes como Coppola, Scorsese y De Palma, cuyos gustos y procedencias venían ligados al *art cinema* europeo (Thompson y Bordwell 2019, 480)

La victoria final de Hollywood, y que cambiaría el curso de como concebimos y consumimos el cine como antes mencionamos, se dio con la apropiación de la “explotación” de los géneros y su publicidad y distribución característica del cine de explotación, con campañas publicitarias masivas y usando el *saturation booking* propio de productoras como AIP. También comenzaron el uso de las secuelas como es el caso de *The Godfather* y *Jaws*, algo muy propio del cine de explotación de los años 70 y 80. Llegando, en el caso de *Star Wars*, a crear franquicias, con secuelas, precuelas y series de televisión paralelas y un mercado explotativo en *merchandising* al que ni las mismas películas de explotación podrían equipararse, volviendo así a tener Hollywood el poder en las exhibiciones. (Thompson y Bordwell 2019, 472-76).

Es por ello por lo que podemos asegurar que estas películas, que surgieron en los márgenes de los grandes estudios, son de gran relevancia y deben de ser estudiadas y analizadas ampliamente, pues a pesar del rechazo social que al principio recibieron, fueron poco a poco convirtiéndose como algo de interés por el público *mainstream*, llegando a ser absorbidas y mimetizadas, como hemos explicado anteriormente, por grandes productoras. Analizaremos que fórmulas, elementos, estereotipos y personajes son propios de ellas, y como han seguido en el imaginario de la industria cinematográfica hasta día de hoy para comprender la labor de la subversión de estos de la mano de directores actuales.



## 1. BLACK, BROWN OR YELLOW, I'M IN IT FOR THE GREEN

La frase que enuncia este capítulo fue pronunciada por el personaje Howard Brunswick (Brooker Bradshaw) en la película *Coffy*, dirigida por Jack Hill en 1973. Brunswick, es un político que se presenta como candidato al Congreso bajo un mensaje que ataca las estructuras del poder institucional, dominado por las clases altas y blancas, como las causantes de la drogadicción y la pobreza en la comunidad negra. Una de las afectadas por este problema es su novia (y protagonista del *film*) Coffy (Pam Grier), quien busca venganza debido a la adicción de su hermana pequeña a la heroína.

Coffy lleva una vida aparentemente normal como enfermera, pero por las noches se hace pasar por prostituta para así matar uno a uno a los principales miembros de la mafia con el fin de llegar al jefe de esta, Arturo Vitroni (Allan Arbus); pero cuando Coffy intenta matarlo, es capturada por sus matones. Es aquí cuando Coffy, así como la audiencia, descubre que su novio, Brunswick, es corrupto y colabora junto a la policía para ayudar a la red de narcotráfico y prostitución de Vitroni.

Frente al destape del secreto que hace Coffy, Brunswick se defiende diciendo que no tiene nada que ver con ella, puesto que uno de los matones de Vitroni declara que seguramente Brunswick y Coffy estén compinchados, ya que en la comunidad negra se apoyan los unos a los otros porque son “hermanos” Con lo cual, Brunswick responde de manera contundente que sus mensajes políticos son “basura”, pronunciando entonces las palabras antes citadas: “Por el amor de Dios, negro, marrón o amarillo, estoy en esto [la política] por el verde. El dólar verde”<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Traducción de la autora. “For Christ’s sake, black, brown or yellow, I’m in it for the green. The green buck”.



(Fig.3.) Poster de la película *Coffy* (1973) de Jack Hill, producida por American International Picture (AIP). Fuente: IMDb. © 1973 Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. Todos los derechos reservados.

La razón por la que comenzamos este capítulo con esta frase, es por la similitud en las que las productoras de cine de explotación usaron la imagen del Otro — “...*black, brown or yellow*”— con motivos comerciales —“*the green buck*”—; siendo este [el Otro] las diferentes culturas y comunidades que se alejaban de la estructura hegemónica, colonial e imperialista de Estados Unidos y Europa, como por ejemplo

pueblos autóctonos de África y Latinoamérica, sociedades orientales de Japón, China y Corea del Sur, y la comunidad negra. Esta última fue la gran “explotada” en las producciones realizadas entre comienzos y finales de los años 70. Como las demás películas de explotación, estas cintas se conocieron bajo el nombre del género o tema que se explotaba, en este caso *blaxploitation*, las cuales usaban temáticas y actores negros para atraer a la audiencia negra (Lawrence 2008, 18).

Pero para entender como la comunidad negra llegó a tal nivel de importancia en las pantallas más comerciales, tenemos que volver a los comienzos de la Otridad en el cine de explotación y su futura representación de los años 70, con la que observaremos que este “nuevo cuento de hadas negro” no es más que otro producto de oro de Hollywood.

### ***1.1. First it was the camera, then the savage***

Como apunte inicial, consideramos necesario la explicación de cómo se forma un discurso o relato, para así tener una mejor comprensión lectora de las películas a analizar tanto en este capítulo como en los siguientes.

En su ensayo *Encoding and decoding in the television discourse* de 1973, Stuart Hall introduce la idea de cómo el discurso emitido a través de los medios de comunicación se construye y se codifica por parte de las estructuras de poder, el cual se retroalimenta con las respuestas y la cultura generada por nosotros, los receptores/consumidores, al descodificarlo. Como introducimos en un trabajo escrito anteriormente y mencionado en la introducción titulado *La miseria como objeto de explotación cultural: poorexploitation* (2019), podemos ver que esta permuta funciona como un mercado de intercambio de ideas donde los medios ofertan discursos a raíz de la demanda de discurso(s) solicitada por la cultura popular. Por lo tanto, debemos de tener en cuenta al hacer una lectura de un producto cultural: por quién, para quién y a través de quién está realizado este.

La representación del Otro siempre nace como contraposición del quién la ha creado. En este caso, cuando nombremos al Otro en este trabajo, nos estamos refiriendo a este desde la mirada de Occidente, en concreto la de Estados Unidos y Europa.

La fascinación por conocer y descubrir lo que había más allá de nuestros hogares se remonta a siglos atrás. Antes de la primera Guerra Mundial, Sander L. Gilman apunta que empieza a crearse una cultura de lo “etnográfico”, donde se exhibían como en zoológicos a “primitivos” como representación “exótica” (en Schaefer 2001, 265). El más claro ejemplo de esos zoos humanos son las atracciones de las exposiciones universales, como la *Villa Nègre* de la muestra de París de 1889, donde fueron exhibidos más de cuatro centenas de nativos de las colonias (Galarraga Cortázar 2020). Más tarde, fueron las películas documentales de los años 20 quien desempeñarían esa labor de mostrar esas comunidades, añadiéndole el *plus* de poder ver donde habitaban. Como ya hemos apuntado anteriormente, esto culminaría como siempre en que un tema controvertido desata interés, en la explotación del Otro (Schaefer 2001, 265). Estas películas de explotación exóticas podían ser tanto narrativas como documentales, entre tanto, lo que tenían en común era la manera de representar al Otro que, como dice Schaefer: “Las películas de explotación que surgieron a principios de los años 1930 presentaban un Otro que no era blanco, tampoco occidental, y “incivilizado”<sup>13</sup> (2001, 265).

La diferencia entre estas películas documentales “etnográficas” de los años 20 y las películas de explotación clásicas exóticas es irrisoria. Las dos vertientes contaban con puestas en escena forzadas, recreadas y distorsionadas. Si bien, en las de explotación, esto era un canon que se cumplía siempre para favorecer su narrativa. Pero donde encontramos una escisión entre las dos tipologías es en la manera de publicitarse. De acuerdo con Shaefer “[e]l desnudo y el *shock* fueron los factores que determinaron a las películas de explotación clásicas exóticas como algo diferente a las grandes películas de junglas e islas de Hollywood, fuesen ficción o documental” (2001, 269)<sup>14</sup>, donde añade también que “[a]lgunas películas dependían casi exclusivamente en el desnudo como espectáculo; otras favorecieron al espectáculo horrible del sacrificio humano y el canibalismo; mientras tanto otras combinaban estos elementos”<sup>15</sup> (Schaefer 2001, 269).

Esta temática del *shock* y la mercantilización de la Otredad mutará, como el resto de las películas de explotación clásicas, en nuevos géneros y maneras de utilización del Otro a partir de los años 60, debido al cambio social y de la estructura de

---

<sup>13</sup> Traducción de la autora. “The exotic exploitation films that emerged in the early 1930s presente dan Other who was nonwhite, non-Western, and ‘uncivilized’”.

<sup>14</sup> Traducción de la autora. “Nudity and shock were the factors that clearly set exploitation exotics apart from the jungle epics and island movies by Hollywood, whether fictional or travelogues.”.

<sup>15</sup> Traducción de la autora. “Some movies relied almost exclusively on nudity as spectacle; others favored the grisly spectacle of human sacrifice and cannibalism; still other combined these elements.”.

la industria cinematográfica que hemos mencionado en la introducción a este apartado. Para hacer un análisis crítico de la representación del Otro en el cine de explotación analizaremos las películas: *Cannibal Holocaust* (1980) de Ruggero Deodato, *Super Fly* (1972) de Gordon Parks Jr. y *Coffy* (1973) de Jack Hill. Como contraposición, usaremos las películas *Agarrando pueblo* (1977) de Carlos Mayolo y Luis Ospina, *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça y Juliano Dornelles y *Tangerine* (2015) de Sean Baker, como películas que vuelven la vista críticamente hacia este cine de explotación y lo subvierten de una forma no estereotipada.

### **1.2. *Keep shooting, keep shooting!* La representación del Otro bajo lectura decolonial.**

Como hemos mencionado en páginas anteriores, la apertura del código Hays en los 60 y la creciente demanda de películas extravagantes, sexuales e impactantes, hizo que el cine de explotación clásico exótico evolucionara a nuevas maneras de dejar en *shock* a su audiencia. Una de las nuevas formas encontradas, fue el llamado “Cinema Mondo” o las *mondo movies*, el cual cambió la manera de concebir los documentales. Podríamos indicar sus inicios con la cinta *Mondo Cane* de 1963 (Schaefer 2001, 284). Este documental, o como Schaefer (2001) lo llama “*schokumentary*”, fue dirigido por Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara y Franco Prosperi, y rodado por todo el globo terráqueo, en búsqueda de imágenes con las que perturbar a la audiencia. Se trataba de un conglomerado de imágenes cuyo único nexo era su brutalidad, careciendo de una narrativa o temática que conectase todo el metraje; hecho que caracterizaría a las siguientes películas *mondo* antecesoras de *Mondo Cane* (Schaefer 2001, 284-85).

Luis Miguel Carmona en su libro *Cine Insano. Las películas más perturbadoras de la historia del cine* (2012), hace un resumen de algunas de las secuencias que la audiencia podía encontrar tanto en *Mondo Cane*, como en cualquier otra película que explotase este *shock*:

El recorrido mostraba incasablemente exóticos bailes hawaianos, sangrientas corridas de toros en España, platos de perro asado en Taiwán, autoflagelaciones en procesiones religiosas en Italia, borrachos en Hamburgo o costumbre de las zonas más salvajes de Malasia. Las ceremonias de iniciación ritual y los sacrificios de animales (hay matanzas de cerdos de una

tribu de Nueva Guinea, y también vemos como mutilan gansos para extraer el succulento foie gras), así como pasajes relacionados con la muerte, eran sus piezas más codiciadas (2012, 95).

Estas películas *mondo* no solo tuvieron influencia de las películas de explotación clásicas exóticas, sino que también de las coetáneas de estas últimas: las *atrocitiy films*, cuyo propósito era “[...]sentir repulsión con imágenes de violencia, matanzas o rituales sangrientos”<sup>16</sup> (Schaefer 2001, 285)., las cuales también influyeron al cine *gore* de los 60.

Al igual que en el mercado del cine de explotación clásico de los años 30, estas películas más “atroces” surgieron para suplir la dosis de *shock* que la audiencia no obtenía de las exóticas; el cine *mondo* dio un paso más en los 70 hacía el “Death Mondo” o “películas donde se podía presenciar todo tipo de asesinatos reales” (Carmona 2012, 101) teniendo como referente *Faces of Death* (1978) de John Alan Schwartz (Carmona 2012, 101). Estas películas volvían a ser un sinfín de imágenes sin una cohesión, aunque en estas hay una temática más definida, ya que solamente se usan imágenes de todo tipo de muertes. Estados Unidos se destacó en este tipo de producciones desde finales de los 70 hasta comienzos de los 2000; mientras que las *mondo movies* tuvieron su nacimiento y mayor desarrollo en Italia durante los años 60, hasta finales de los 70 (Carmona 2012, 99-102).

Entre las décadas de 1970 y 1980, una serie de directores italianos se vieron influenciados por esas películas *mondo* —tanto las originales como las de muertes— como una manera de explotar la repercusión que estas tenían para crear películas de ficción con estas temáticas e imágenes: el cine de caníbales o *cannibal films* (DeVos 2010, 81). Un dato a tener en cuenta es que estos “documentales” *mondo* a pesar de si estar compuestos de metraje de archivo real, intercalaban también muchas secuencias recreadas o forzadas para crear más controversia.

Este ciclo de películas *cannibal films* se inicia con la película de Umberto Lenzi *Il paese del sesso selvaggio* (1972), donde un joven fotógrafo inglés es capturado por una tribu de Tailandia, con los que, poco a poco, se irá entendiendo, hasta que tiene que salvarlos de otra tribu caníbal (Carmona 2012, 106-7). Estas películas seguían, según Andrew DeVos, una misma narrativa centrada “en el choque entre los Occidentales

---

<sup>16</sup> Traducción de la autora. “[...]to repulse with images of violence, carnage, or bloody ritual.”

blancos “civilizados” y los caníbales “primitivos; cada película contenía abundancia de *gore* explícito, *sexo barato*, e imágenes reales al estilo *mondo* de mutilación animal”<sup>17</sup> (2010, 81).

La película que usaremos como caso de estudio de la representación del Otro en el cine de explotación caníbal es *Cannibal Holocaust* (1980) de Ruggero Deodato. La elección del film no se da solo por su importancia dentro de este género al unificar el *mondo/caníbal* con el mundo de las películas *snuff*<sup>18</sup> —las cuales eran muy cercanas a las películas “Death Mondo”—; sino que también, por el supuesto mensaje político que su director Deodato sugiere que tiene sobre la explotación de las miserias del Otro por los medios de comunicación para así generar sensacionalismo. Por tanto, vemos necesario analizar si es posible que se consiga un discurso crítico en una película de explotación como esta, a través de un análisis comparativo con otras dos películas (*Agarrando pueblo* (1977) y *Bacurau* (2019)). Cintas que presentan una denuncia similar a la que Deodato aboga contener *Cannibal Holocaust*, pero cuya realización se opera desde una visión crítica hacía las películas de explotación.

#### 1.2.1. Con que, agarrando pueblo, ¿no? Caso de estudio.

Cuando *Cannibal Holocaust* se estrenó en 1980, tuvo un breve momento de éxito en taquilla pues a los pocos días la cinta fue confiscada por un juez, bajo la acusación a Ruggero Deodato de asesinato (DeVos 2010, 84). ¿Qué habría mostrado Deodato en ella? ¿Cómo una película de terror podía acarrear esas acusaciones? Junto a esta aura de misterio y juicios, se creó una expectación y espectacularización alrededor de ella, que para nada se distinguía de lo que Deodato creía estar denunciando en la cinta.

El director italiano decía estar influenciado por el rechazo que le generó los medios de comunicación de su país tras la creciente ola de actos terroristas, cada vez más extremos, llevados a cabo por las *Brigate Rosse*, un grupo guerrilla de extrema-izquierda, en los años 1970. Según Deodato, los medios aprovecharon estas tragedias y

---

<sup>17</sup> Traducción de la autora. “whose narratives centered on a clash between Western ‘civilized’ whites and ‘primitive’ cannibals; each film contained an abundance of explicit gore, tawdry sex, and real mondo-style animal mutilation.”

<sup>18</sup> Género de películas ilegales donde se graban muertes, mutilaciones y torturas reales para la cámara. Si bien, a día de hoy, se consideran un mito, ya que no hay constancia ni física ni visual de películas de este estilo (DeVos 2010, 81).

las convirtieron en historias sensacionalistas con las que crear espectáculo (DeVos 2010, 82). Como veremos a continuación, Deodato escenifica cada una de las cosas que denuncia, fallando así en su discurso.

La historia comienza en Nueva York, donde una cadena televisiva anuncia la desaparición de cuatro jóvenes documentalistas, los cuales no regresaron de su viaje: el reconocido director Alan Yates (Gabriel Yorke), su novia y *script* Faye Daniels (Francesca Ciardi), y los dos camarógrafos Jack Anders (Perry Pirkanen) y Mark Tomasso (Luca Barbareschi). Estos se encontraban en la Amazonia realizando un documental en busca de tribus caníbales, llamado *Inferno Verde*. El presentador continúa diciendo que el “aclamado” antropólogo Prof. Harold Monroe, irá en una misión de búsqueda para resolver el motivo de la desaparición. Bajo esta premisa, debemos de tener en cuenta que la historia se va a relatar bajo la mirada Occidental: la del profesor y grupo de rodaje estadounidense, y la europea por parte de Deodato; además de su distribución por United Artists —ya mencionado en la introducción de este trabajo— uno de los estudios más importantes en la época del cine mudo estadounidense y más tarde principal distribuidor de cine de serie B (Thompson y Bordwell 2019, 193-94). Esto nos hará comprender por qué —aunque se escude bajo supuestos marcos políticos— la película sigue perpetuando la misma representación estereotipada del Otro —en este caso los pueblos indígenas de la Amazonia— como salvajes, incívicos y caníbales; que podemos apreciar en el resto de las películas de su época, e incluso en sus antecesoras exóticas.

Una vez en la Amazonia, el Profesor Monroe irá descubriendo poco a poco lo que les sucedió a los jóvenes documentalistas, ganándose la confianza de las tribus mediante sus “conocimientos antropológicos” que carecen de cualquier rigor científico, como desnudarse y jugar con un grupo de mujeres desnudas en el río o comerse el corazón del cadáver de un rival en un ritual caníbal. Con esto último, conseguirá las bobinas de metraje de los documentalistas muertos, llevándolas consigo de vuelta a Nueva York, donde deberá revisarlas antes de que la cadena BDC las estrene en televisión.

En este momento, comenzamos el visionado del metraje de *Inferno Verde*. Pero recordemos que es el metraje en bruto, así que observaremos todo lo que se ha grabado, incluso lo que quedaría fuera de un supuesto montaje final. Donde imaginábamos que estos jóvenes eran unos documentalistas entusiastas, con ganas de investigar y conocer lo oculto, nos encontramos con unos devoradores de miseria,



violentos y sádicos. Es aquí donde podemos crear una analogía entre la manera de producir y realizar de los documentalistas, y la manera en la que trabajo Deodato su película.

En primer lugar, lo primero que se critica de los documentalistas de sus prácticas, es su sadismo ante animales salvajes, matándolos frente a la cámara por el mero hecho de exhibir estas imágenes provocadoras, y usarlas más tarde como ritos de los indígenas en el montaje final del documental. Uno de estos animales es una tortuga, la cual es sacada del agua, arrancada de su caparazón, descorazonada y vaciada de sus órganos, mutilada, usada como motivo de burla, y luego más tarde comida por el grupo de rodaje (Fig. 4). En teoría esta denuncia estaría bien construida, si no fuese porque la tortuga era real, y Deodato obligó a sus actores a realizar estos actos. Pero este no fue el único animal que se mató a manos de los actores por “el bien” de conseguir que la película aparentase ser una *snuff*, una serpiente, una tarántula, un cerdo y dos monos saimirí (puesto que el primero no salió bien en cámara) fueron otros que pagaron las consecuencias del rodaje (DeVos 2010, 97-8).

Las muertes de estos animales aparecen en las secuencias que forman parte del falso documental *Inferno Verde* para dar una sensación de que lo que estamos viendo es realmente una película *snuff* y no ficción, como decíamos antes. Pero Deodato causa una muerte más, justo al principio del *film* —en la parte de “ficción”— donde un guía que acompaña al Profesor abre en canal a una rata almizclera. Deodato está siguiendo los mismos pasos que su personaje Alan Yates y de los medios de comunicación que el criticaba. Está creando imágenes sensacionalistas con tal de sustentar una estética —la *snuff*— a costa de la muerte de seres vivos.



(Fig.4) Momento de la película en la que sacan a la tortuga real del agua para empezar a mutilarla. Fuente: DVD.

Otra de las comparaciones que podemos hacer entre las prácticas de rodaje del ficticio equipo y las de Deodato, es el trato hacia la representación del Otro. En el caso de los realizadores de *Inferno Verde*, los indígenas son vistos como un medio para contar su propio relato Occidental. Son manipulados, usados, violados, y asesinados vilmente a manos de los documentalistas, para alentar en ellos una respuesta violenta y “salvaje”; como por ejemplo cuando violan a una joven indígena para que esta sea asesinada por su tribu al perder la virginidad (Fig. 5). La gran respuesta violenta, la encontrarán al final del film cuando la tribu de *Yanomamos* asesina y come a cada uno de los miembros del rodaje.



(Fig.5) Fotograma de la joven indígena, violada por los hombres del equipo de rodaje, empalada por su tribu al perder esta la virginidad. Este se convirtió en la imagen promocional de la película (Carmona, 2012: 113), donde aún todos los elementos del cine de explotación: sexo (por el desnudo), sangre, violencia y salvajismo. Fuente: DVD.

Mientras, la película de Deodato no sólo tiene un mal discurso en la manera en que presenta a los grupos indígenas, sino que también, es en sus prácticas como director donde falla una vez más. Representa a los indígenas como sociedades atrasadas, salvajes, pobres y como individuos que en cualquier momento pueden expresarse de forma violenta. A pesar de decir que su mensaje —el cual verbaliza el Profesor Monroe al final del *film* diciendo “Me pregunto quiénes son los verdaderos caníbales”<sup>19</sup>— es el de no criminalizar a los indígenas y hacer una lectura sobre el problema del papel de la violencia en la sociedad urbana occidental, Deodato no muestra la voz/relato del indígena. Este no participa en diálogos con los occidentales, se comunican mediante ruidos y rituales primitivos inventados y estereotipados. La única vez que vemos su opinión es cuando el guía del Profesor traduce que “los documentalistas no debieron de comportarse tan bien para que eso [la muerte] les sucediese”.

Además de no participar activamente en la película, el indígena no está en esta historia como elemento contradictorio a los occidentales —característica de estas películas de explotación como hemos dicho antes—, sino como un igual o algo con lo que comparar los actos de crueldad de la sociedad occidental, haciendo más daño aún a

<sup>19</sup> Traducción de la autora. “I wonder who the real cannibals are”.

la imagen de estos [los indígenas/el Otro]. También debemos de tener en cuenta el flaco favor que esta representación hace hacia estas comunidades, ya que Deodato se apropia del nombre del pueblo amazónico *yanomami*, para parodiar y crear a unos feroces caníbales, los *Yanomamos*, representando una imagen completamente estereotipada y diferente de los indígenas reales (DeVos 2010, 83).

En el ámbito de producción y rodaje, Deodato trató con las mismas intenciones que tenían los ficticios documentalistas: forzando y manipulando a unos terceros a realizar actos deleznales, con el fin de conseguir imágenes sensacionalistas.

En una escena los documentalistas meten a una de las tribus, los *Yacumo*, en una choza a la que prenden fuego, impidiendo que escapasen mientras grababan sus gritos de agonía. Esa escena poco se aleja de lo que ocurrió en realidad. Según el actor que interpretaba al director Yates, Gabriel Yorke, Deodato habría persuadido a los nativos colombianos (donde se rodó la película) para que se mantuvieran dentro de la choza en llamas con el fin de capturar una imagen más real (DeVos 2010, 83). Además, estos *extras* que ocuparon los papeles de indígenas no fueron pagados por su trabajo, del que Deodato obtuvo 200 millones de dólares de beneficio a lo largo de su vida de una producción de 100.000 dólares (DeVos 2010, 85-6).

Como conclusión, podemos afirmar que *Cannibal Holocaust* sigue perpetuando la representación del Otro estereotipada, usándola como elemento a explotar para beneficio monetario, no alcanzando así el éxito del supuesto mensaje político que supuestamente hay tras de ella. De diferente manera dos cineastas colombianos, Carlos Mayolo y Luis Ospina, abordan este mismo mensaje sobre el sensacionalismo en los medios de comunicación, en su cortometraje *Agarrando pueblo* (1977) (ver sinopsis en pág 82).

En este cortometraje, los directores querían denunciar la creciente ola de producciones, tanto nacionales [colombianas] como extranjeras, que se lucraban de la miseria y la pobreza de países que, a su vista, la de occidental eurocéntrico, podían explotarse para ser consumidas en festivales europeos (López C 2011, 8). A estas producciones las agruparon bajo el nombre *pornomiseria* (Fig.6). Podemos destacar similitudes en el montaje narrativo entre las dos películas, viendo como *Agarrando pueblo* si ofrece un discurso desde el punto de vista decolonial y crítico sobre el lucro imperialista de la producción cinematográfica.

QUE ES LA PORNO-MISERIA?

El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla. A principios de los años 70, con la ley de apoyo al cine, apareció cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria.

Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmovirse y tranquilizarse. AGARRANDO PUEBLO la hicimos como una especie de antídoto o baño maiaacovskiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición.

Luis Ospina y  
Carlos Mayolo  
Realisateurs de  
"Les Vampires de la Misère"

(Fig.6) Con motivo del estreno de *Agarrando pueblo* en el cine parisino Action République, los directores Ospina y Mayolo, escribieron este manifiesto para asegurar la difusión de su mensaje. Fuente: [www.luisospina.com](http://www.luisospina.com)

Las dos películas —*Cannibal Holocaust* y *Agarrando pueblo*— se caracterizan por mostrar otra película dentro de ellas. En el primer caso *Inferno Verde*, el documental *mondo/snuff* de Alan Yates; y en el segundo *¿El futuro para quién?* de Alfredo García (interpretado por Carlos Mayolo, el co-director), director del documental *pornomiseria*. Ambos (falsos) documentales habían sido encargados por cadenas televisivas, ajenas a los países de rodaje. En el primero la televisión estadounidense y en el segundo la alemana. También, en los dos *filmes*, los directores diferencian de manera técnica una película de otra, con el fin de que la audiencia pueda seguir la trama. En

*Cannibal Holocaust*, identificamos que estamos siendo testigos de la falsa cinta *snuff* por la manera en que está rodada y fotografiada, con elementos propios del cine documental o *cinéma vérité* como la cámara al hombro, ruidos de la cámara, tomas largas con paneos y reencuadres, trozos de cinta velada, etc. (Thompson y Bordwell 2019, 435-37); frente a los planos fijos, fotografía cuidada con diferentes lentes y sonido limpio de la película principal. En el caso de *Agarrando pueblo* ambas películas presentan estas características de documental, pero la cinta que explota la miseria, *¿El futuro para quién?*, está grabada en color, mientras que la perspectiva de Mayolo y Ospina es en blanco y negro. Pero en la manera en la que los directores [reales] presentan estos contenidos problemáticos es donde difieren las dos películas.

Deodato relega más de la mitad del *film* a proyectar este contenido sensacionalista y macabro por el cual su protagonista, el Profesor Monroe, “lucha” para que nunca llegue a ser mostrado. No solo nos muestra eso sin ningún tipo de censura, sino que también antes de que comience el visionado de este, el Profesor Monroe ve otra cinta de Alan Yates donde se muestran muertes reales. Ante este tipo de contenido, Deodato hace muy poco. Intercala en el montaje algunas secuencias, de no más de 10 minutos, donde aparece el Profesor Monroe negándose —aunque pasivamente— a mostrar ese material, intentando convencer a la cadena de televisión, la cual no cede, a suspender su exhibición. Las conversaciones que los personajes tienen a costa de este material favorecen, más que al rechazo de visualización, a la expectativa y demanda de continuar viéndolo.





(Fig. 7) Fotograma de *Agarrando pueblo* (1977) en el que el personaje marginal destruye la cinta del documental de los explotadores de miseria. Fuente: Vimeo (<https://vimeo.com/6086559>)

En cambio, en *Agarrando pueblo*, gran parte del metraje es la visión sátira y crítica de Carlos Mayolo y Luis Ospina hacia estos realizadores. Son pocos los momentos en los que cambiamos a la mirada colorida de la lente explotadora, la cual se usa como contraste a la manipulación previa que ha sido mostrada con la lente crítica en blanco y negro, como por ejemplo cuando el director Alfredo García pide a un mendigo que agite más su bote de limosnas. Además, en esta película, el final empoderado del pueblo frente a sus explotadores tiene un discurso de denuncia ante los actos cometidos por estos, en la que un personaje marginal desmonta la visión que estos están mostrando a los demás países y explica la farsa (Fig.7). Aunque lo que dice se trate de un mensaje guionizado, está denunciando algo real, que las personas más pobres de Cali viven día a día. Para suplementar al guion, al finalizar la película, los dos directores [Mayolo y Ospina] se sientan a conversar con el hombre, preguntándole su opinión sobre el film y sobre las producciones extranjeras que explotan la miseria.

Al contrario, en *Cannibal Holocaust* la venganza se muestra como un acto de salvajismo, sin desmontar la visión colonialista estereotipada que han manipulado los documentalistas con sus provocaciones, reforzando así la imagen de los indígenas como caníbales reales.

En otra película donde podemos encontrar este discurso antimperialista y antisensacionalista de manera bien construida, es en *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles (ver sinopsis en pág. 83). Los directores brasileños subvierten las representaciones propias del cine de explotación, bajo una estética propia de este tipo de cine, con elementos del western y de la ciencia ficción. La búsqueda por el parecido alcanza incluso el uso de bandas sonoras muy similares a las de películas de explotación, como el uso de la canción *Night* de John Carpenter, padre de las bandas sonoras de terror de los años 80 o la participación de uno de los actores más relevantes de este género de cine como es Udo Kier<sup>20</sup> y el uso de la violencia gráfica. En ella, Mendonça y Dornelles nos enseñan la vida del pueblo remoto de Bacurau, donde sus habitantes lloran la muerte de su matriarca. Es con la muerte de esta, con la desaparición de su protección, cuando se ven involucrados en una competición llevada a cabo por unos extranjeros armados que se dedican a buscar pueblos recónditos con el fin de hacerlos desaparecer matándolos uno a uno.

Pero esta violencia no está representada de manera sensacionalista, es una violencia incomoda y triste. Esto se debe a que el punto de vista de la historia se enseña desde la mirada del pueblo ficticio de Bacurau —al cual están dando caza— dando voz así a los marginales, a los Otros, a quienes nunca habían tenido posibilidad de comunicarse en grandes producciones de este tipo. No sólo Mendonça y Dornelles les permiten alzar la voz, sino que también les ofrece la posibilidad de vengarse violentamente de sus explotadores<sup>21</sup> de una manera no estereotipada y salvaje. Su venganza se da por medio de una violencia defensiva y no una para el divertimento, como la que ejercen sus perpetradores. Esta visión tan cercana a la violencia por parte de esta sociedad representada se puede comprender por los pequeños detalles que nos enseñan los directores sobre cómo es ese futuro cercano donde ocurre la trama: un mundo donde

---

<sup>20</sup> Udo Kier (Colonia, Alemania, 1944) es un actor alemán el cual ha aparecido en más de 200 películas de diferentes géneros que van desde el cine más *underground* alemán de Rainer Werner Fassbinder, al horror y *giallo* de Dario Argento, hasta el cine de explotación donde numerosas veces actuó como vampiro (IMDb y Mubi).

<sup>21</sup> Un grupo de estadounidenses y europeos que buscan acabar con todo el pueblo, a modo de competición, para el entretenimiento de espectadores que siguen sus fechorías de manera *online*.



ocurren ejecuciones públicas en São Paulo y en que los videos *snuff* se comercializan y son vistos por todos.



(Fig. 8) El pueblo de Bacuaru toma fotografías de las cabezas de cazadores al final de la película. Esta imagen recuerda a una vieja fotografía colgada en el Museo de Bacurau —la cual se enseña en la secuencia del duelo entre el pueblo y los extranjeros— donde aparecen varias cabezas decapitadas pertenecientes, podemos asumir, a colonizadores del siglo pasado. Fuente: DVD.

En el grupo de los extranjeros que compiten por ver quién causa el mayor número de muertes en el pueblo, podemos ver reflejados el grupo de documentalistas de *Cannibal Holocaust*. Ambos provocan miseria y desgracias a los pueblos con el fin de explotarlo para obtener beneficio de ello. Aunque en *Bacurau*, los directores dan un paso más a esta crítica decolonial, y no solo centran su discurso en el problema del mercantilismo del Otro por parte de Occidente; sino que también ponen bajo mirada crítica la política actual de Brasil y su relación con los poblados marginales. Esta representación de la ultraderecha encabezada (y envalentonada) por el actual presidente, Jair Bolsonaro, es encarnada en la figura del alcalde, el cual descubren como cómplice de estos extranjeros, a los que recomienda pueblos aislados en los que pueden llevar a cabo su violencia. Esta situación puede leerse como muy semejante a las políticas bolsonaristas con relación a los pueblos indígenas, como con la posible y cercana implementación del “marco temporal”, una nueva ley que causará el borrado tanto histórico como de residencia de estos pueblos, y que facilitará la desforestación de sus lugares

(@survivaesp, 15 ene. 2021: [twitter.com/survivaesp/status/1350100169686208517?s=20](https://twitter.com/survivaesp/status/1350100169686208517?s=20)).

### 1.3. *Dark Was the Night, Cold Was the Ground*. La representación del Otro bajo los estudios afroamericanos

Como adelantábamos al principio de este capítulo, durante un breve periodo en los años 70, la participación de la comunidad negra dentro de la industria cinematográfica en Estados Unidos creció destacablemente si lo comparamos con periodos pasados de la historia del cine o incluso con la industria actual.

Desde el cine primigenio, las personas negras habían sido mostradas de forma caricaturesca, como motivo de burla y desprecio. No fue hasta el estreno de la archiconocida *The Birth of a Nation* (1915) de D.W.Griffith, cuando se empezó a mostrar al Otro [en este caso las personas negras] como una amenaza salvaje, situándolos como enemigos depravados y violentos, frente al “glorioso” pueblo del Sur, que resistió la “temible amenaza negra” con ayuda de su fiel Ku Klux Klan (Lawrence 2008, 1). Pero el daño hacia la representación de la comunidad negra iniciada por Griffith no acabó aquí, como bien apunta Novotny Lawrence en su libro *Blaxploitation films of the 70s. Blackness and Genre* (2008):

Desafortunadamente, la contribución [de *The Birth of a Nation*] en la industria cinematográfica se extendió mucho más allá de la repercusión explicada anteriormente. El contenido racista [de la película] demostró ser igual, o incluso más, perjudicial para la industria cinematográfica que lo progresivo de sus innovaciones técnicas fueron. Considerablemente, [*The Birth of a Nation*] consolidó los cinco grandes estereotipos que circunscribieron a los actores negros del cine de Hollywood — el noble, los manejables leales Toms, los payasos *coons* [negratos], los estoicos, las *hefty mammy* [negras robustas], el mulato infeliz, y el macho brutal negro<sup>22</sup> (Lawrence 2008, 3).

Las producciones independientes, como en el anterior mencionado cine de explotación clásico exótico, también siguieron usando esta imagen del “negro como una bestia” conceptualizada en pantalla por Griffith. Así, se creaba un discurso supremacista blanco con el que convencer al público que asistía a estas proyecciones —como los trabajadores y obreros— de sus diferencias con respecto a la población negra,

---

<sup>22</sup> Traducción de la autora.” Unfortunately, *Birth*’s contribution to the motion picture industry extended far beyond the aforementioned proportions. The film’s racist content proved equally, if not more, detrimental to the motion picture than its technical innovations were progressive. Significantly, *Birth* solidified the five major stereotypes that circumscribed black performers in Hollywood cinema—the noble, loyal manageable Toms, the clownish coons, the stoic, hefty mammy, the troubled, tragic mulatto, and the brutal black Buck.”

promoviendo la segregación en estas comunidades, sustentando así una sociedad racista (Schaefer 2001, 279-81).

Pero estas no eran las únicas producciones independientes de la época que hablaban del tema racial, también lo hicieron las *race films*. Normalmente eran producciones totalmente gestionadas por personas negras —aunque a finales de los años 20 podemos encontrar productores blancos— donde se apropiaban de géneros propios de Hollywood, en los que mostrar la vida de la comunidad negra desde la mirada no estereotipada, rompiendo así con los tópicos creados por la industria cinematográfica. Debido a los bloqueos de distribución y exhibición de parte de los grandes estudios — como explicamos en la introducción de este trabajo— estas tuvieron una breve vida, aunque vieron un resurgir a finales de los años 30, finalizado a los pocos años debido a acusaciones de “reaccionarias” (Lawrence 2008, 4-7).

En medio a estas producciones, fue cuando, por vez primera, ocurre la apropiación de la comunidad negra por parte de Hollywood. Las denominadas *all-black* seguían perpetuando los clichés y estereotipos establecidos sobre la comunidad negra en películas donde todo el reparto era formado por personas negras. En ellas se narraban historias del día a día de estas familias, desde una visión totalmente alejada de la realidad y basada enteramente en la creación de una Otredad (Lawrence 2008, 8).

El último amago de representación de personas negras en la gran pantalla por parte de Hollywood antes de adueñarse la fórmula de oro que originó el *blaxploitation*, fueron las películas sobre problemas sociales de la época de la postguerra. En estas películas se podían encontrar temas variados sobre las dificultades que la sociedad estadounidense se deparaba en su día a día. Uno de estos era la cuestión racial que enfrentaba la población blanca y la negra. A pesar de que las dos partes se encontraban involucradas en este problema, las películas se etiquetaron bajo el nombre de “*Negro*” *problem films*. Estas películas habían surgido en los años 30 como parte de estas últimas películas de explotación clásicas, donde —como hemos explicado— se usaban temáticas, a la par educativas y controvertidas, para generar expectación. Justamente de estos “films didácticos” fue de donde Hollywood tomó apuntes para sacar el máximo beneficio en los años siguientes (Lawrence 2008, 12-5).

Con la llegada de los años 60, volvemos a encontrar producciones independientes que percibieron las ventajas del aperturismo del código de censura Hays, que les permitía tratar los problemas sociales que Hollywood había abandonado. Se

crearon propuestas que daba un mayor espacio en la puesta en escena para personas negras y, poco a poco, se dejaba atrás los estereotipos asociados a estas. El éxito de taquilla de estas pequeñas producciones, hizo que el imaginario emancipador negro presente en estas películas —de diferentes temas, aunque sus recurrentes eran la violencia, las drogas y el sexo— fuera visto por parte de los grandes estudios como una fórmula a la que explotar — (Lawrence 2008,17).

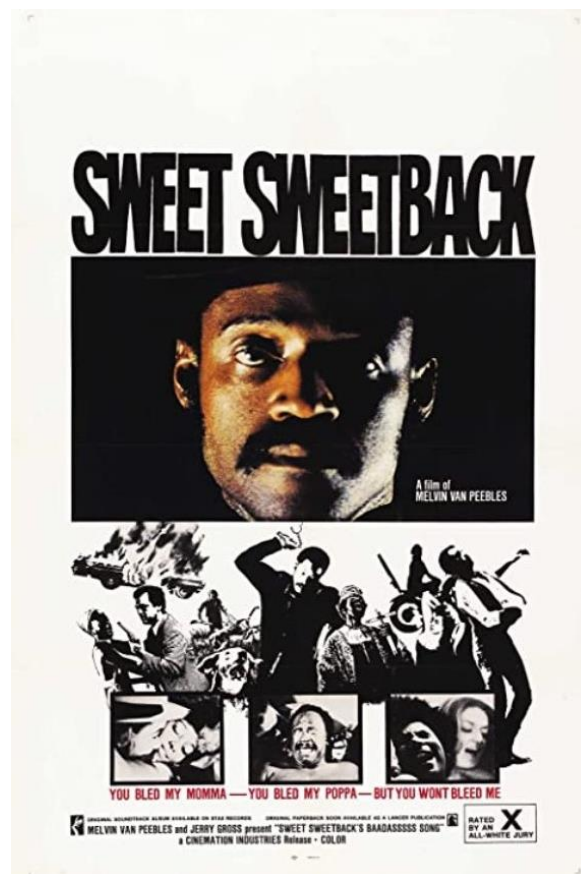
Las películas nacidas en este momento, bajo presupuestos que empiezan a producir una visión explotadora del Otro/Negro, quedaron conocidas bajo el nombre de *blaxploitation*. Pasaremos a analizar qué rasgos conforman estas producciones a través del análisis de tres películas, con el fin de comprender si estas nuevas representaciones de la comunidad negra ayudaron a construir su imagen dentro de la industria cinematográfica o si, al contrario, se siguieron usando modelos de representación basados en consolidación de una imagen negativa justificada por las diferencias raciales.

A continuación, analizaremos las siguientes películas: *Super Fly* (1972) de Gordon Parks Jr. y *Coffy* (1973) de Jack Hill. Para alcanzar un análisis comparativo con estas cintas, revisaremos *Tangerine* (2015) de Sean Baker, como muestra de película que cuestiona y subvierte la explotación de la comunidad negra más marginal a través de las pantallas.

### 1.3.1. The Big Afro. Caso de estudio.

Como adelantábamos anteriormente, las películas llamadas de *blaxploitation* surgieron en los años 70 y su realización siguió hasta mediados de la década. Si bien hay autores y autoras que lo denominan género (Allen 1999, DeAnn 2012, Lyne 2000), otros difieren de ello debido a su gran rango de temáticas. Por ejemplo, David Church en su libro *Grindhouse Nostalgia. Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom* (2015) lo introduce como un “ciclo” que abarca diferentes tipos de películas (Church 2015, 192). También Novotny Lawrence, analiza el problema de entender estas películas como género, en un estudio meticuloso en su libro ya antes mencionado. Lawrence lo denomina como un “movimiento” que hizo revisión de los géneros de Hollywood, incluyendo personas negras y (re)elaborando roles que antes siempre habían estado representados por personas blancas (Lawrence 2008, 20-1).

En los comienzos de esta nueva representación de la comunidad negra encontramos *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) (Fig. 9) de Melvin Van Peebles, la cual se conoce erróneamente como la precursora de las películas de *blaxploitation*. Entre tano, según apunta Lawrence, la primera película que podemos incluir en esta categoría es *Cotton Comes to Harlem* (1970) de Ossie Davis, una cinta de detectives en clave de comedia que incluyó “[...]representación negra, a través de sus protagonistas, ambientación, actores de reparto, música, temas sociopolíticos y el uso del humor [...]”<sup>23</sup> como revisión del género hollywoodense (Lawrence 2008, 27). Aunque, hemos elegido a *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* para situar como punto de partida de los elementos apropiados por Hollywood para crear una fórmula de explotación de las audiencias negras, debido a que su influencia ha exponencialmente superior para las producciones posteriores.



(Fig. 9) Poster de la película *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) de Melvin Van Peebles. Fuente: IMDb

<sup>23</sup> Traducción de la autora.” [...]blackness, in the form of its protagonists, setting, supporting characters, music, sociopolitical themes, and the use of humor [...]”

La necesidad de alcanzar a las audiencias minoritarias llegó con el cambio político que se dio en los años 60. Junto al movimiento de los Derechos Civiles y el creciente ambiente de protestas y revueltas, muchas familias blancas se mudaron a zonas residenciales de la periferia, mientras que las minorías se trasladaban a los centros urbanos (Church 2015, 85). Estas nuevas audiencias, como apunta Ed Guerrero, compartían una conciencia social y política y, por lo tanto, demandaban más representación —de manera real y no estereotipada— en las películas (en Lawrence 2008, 17). Esto último se reflejó significativamente en la recaudación en taquilla, cuando una película de bajo presupuesto como *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, producida por 500.000 dólares, obtuvo 10 millones de dólares.

Esta respuesta por parte del público hizo que los estudios de Hollywood se fijasen en las características y tópicos de estas películas, con el fin de crear otra fórmula barata a la que explotar —en este caso a la comunidad negra— para obtener grandes beneficios. La principal diferencia entre las películas precursoras del movimiento *blaxploitation* y las producidas por Hollywood fue en el cambio de discurso, un discurso que mantenía la estructura opresora del país disfrazado con afros y música funk (Lyne 2000, 6).

El ejemplo claro de cómo se desvirtuó del mensaje político del *Black Power*<sup>24</sup> es la película *Super Fly* (1972) de Gordon Parks Jr (ver sinopsis en pág. 79). La historia narra la vida de Youngblood Priest (Ron O'Neal), un narcotraficante que decide huir del negocio de la cocaína. Nos sumergimos en el mundo del glamour de las drogas, donde los narcotraficantes afroamericanos viven el “sueño americano”. Se trasladan desde sus modernos apartamentos del centro de la ciudad a los barrios de la periferia, rodeados de pobreza y miseria, donde ejercen sus negocios. Es en este territorio donde Priest es atacado y robado por unos drogadictos al comienzo de la película. Priest los persigue hasta llegar a casa de uno de ellos, el cual vive en un pequeño cuarto insalubre con su mujer, también adictita, y sus hijos. Priest le proporciona una paliza frente a la mirada de terror de ellos, recoge su mercancía y se va.

---

<sup>24</sup>. Movimiento revolucionario que comenzó en la década de los años 60-70 —teniendo su gran importancia en Estados Unidos— que luchaba por los derechos civiles de las personas negras. Sus teóricos y activistas pedían cambios en la estructura política e institucional, pues esta había sido configurada bajo el poder blanco. Algunos de sus teóricos más famosos han sido Angela Davis, bell hooks y Malcolm X.



(Fig.10) Póster de la película *Super Fly* (1972) de Gordon Parks Jr., producida por Sig Shore y distribuida por Warner Bros. Fuente: IMDb.

Podemos entender esta secuencia como detonante de la decisión que Priest anuncia a su amigo y compañero de negocios, Eddie (Carl Lee), diciéndole que va a abandonar el mundo de la droga. Pero en realidad los motivos de Priest son puramente egoístas: no quiere seguir viviendo bajo el riesgo de que le maten o que entre en la cárcel. Además, para poder retirarse sin problema y vivir de manera confortable, le propone a Eddie comprar 300.000 dólares de cocaína y venderlo por un total de 1 millón de dólares.

Para Priest, el problema no es la droga que circula y desestructura las comunidades más marginales. El verdadero problema para él es el riesgo que corre su vida.

El mensaje individualista fue característico de las películas que se produjeron a partir de una mirada explotativa, donde los personajes habitaban un lugar con población negra, pero no actuaban para la comunidad, sino para ellos mismos. Se pierde la conciencia política que películas como *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* habían establecido. En ella, el personaje de Sweetback —protagonizado por el director y también guionista— es un trabajador sexual que se ve acusado por la policía como supuesto asesino para con eso, tranquilizar a la comunidad con la excusa de que tienen arrestado a un sospechoso del crimen. Cuando Sweetback ve la brutalidad policial ejercida sobre un militante de los Black Panthers, decide ayudarlo y escapar junto a él a México.

Durante el resto de la película, la huida del protagonista es apoyada por varias personas que conforman la comunidad negra, ya que todos quieren vengar la violencia y el miedo que la policía ha generado en sus barrios. Este mensaje político de la colectividad minoritaria contra el *establishment* no es sorprendente, pues la película comienza con un texto que dice “Esta película está dedicada a todos los Hermanos y Hermanas que ya están hartos de *The Man*”<sup>25</sup>. Al contrario de Sweetback, tenemos a Priest, que como ya indicamos antes, no posee ninguna conciencia de clase o política. Una escena clave para entender esta diferencia es cuando un grupo de “militantes” confrontan a Priest en un bar, diciéndole que no se siga beneficiando del negocio de la droga, que solo trae problemas a los barrios de la comunidad. Este les menosprecia diciendo que son ellos los que no hacen nada por ella —la comunidad— y que, hasta que no tomen las armas y disparen a lo *blancuchos*, él no se unirá a su lucha.

Este mensaje que ridiculiza a los grupos políticos transformadores como los *Black Panthers* no es una mera coincidencia. Como bien apunta Bill Lyne en su ensayo *No Accident: From Black Power to Black Office* (2000), estos mensajes lanzados en las películas suceden “casi en el momento exacto en el que el aparato de la policía estatal estaba haciendo limpieza en su guerra contra los *Black Panthers* [...]”<sup>26</sup> (Lyne

---

<sup>25</sup> Traducción de la autora. “This film is dedicated to all the Brothers and Sisters who have had enough of the Man”. *The Man* es una forma coloquial con la que nombrar al poder establecido en instituciones personificado, normalmente, por varones blancos de media edad.

<sup>26</sup> Traducción de la autora. “At almost the exact moment that the state police apparatus is mopping up in its war against the Black Panthers[...]”



2020, 43). El mensaje transformador del movimiento del *Black Power* no interesaba en Hollywood, pues ponía en cuestión a todas las estructuras de poder —y Hollywood era una de ellas— promoviendo “la creación de nuevas y diferentes instituciones, tradiciones, y prácticas”<sup>27</sup> (Lyne 2000, 40), ya que de nada servía integrar a las minorías si se actúa dentro del mismo sistema opresor.

Al deshacerse de este mensaje, solo quedaron en su fórmula explotativa la estética *low cost* y funky que Van Peebles había introducido en su película. Además, Van Peebles había subvertido los clásicos estereotipos de Hollywood sobre los hombres negros como “bestias sexuales” y mujeres sin deseo sexual, dándole a sus personajes una conciencia de control sobre su sexualidad, de la cual también se apropiaron (Lawrence 2008, 19-20). Esta representación de personajes negros se convirtió en un nuevo modelo de estereotipación de la comunidad negra como proxenetas, camellos y criminales, junto a un nuevo mensaje capitalista con el que seguir manteniendo las estructuras de opresión. Se aseguraban así del borrado de cualquier reminiscencia de pensamiento transformador, mostrando a sus seguidores como perdedores —como en la escena anteriormente mencionada de *Super Fly*— y explicando cómo estos personajes marginales pueden llevar una vida de lujo siempre que operen dentro del sistema capitalista y opresor. Esto último lo verbaliza el compañero de Priest, Eddie, cuando este primero le cuenta su plan para escapar de *The Man* (Lyne 2000, 43).

Estas películas no solo fortalecieron este pensamiento individualista que no cuestionaba a este sistema opresor, sino que también reforzaban las diferencias estereotipadas entre negros y blancos, con un enfrentamiento continuo y no con un mensaje conciliador. Esto lo podemos observar en la escena anteriormente mencionada, donde Priest decía a los “militantes” que la única opción era disparar a los *blancuchos*. Aunque, donde podemos percibirlo de manera más clara es en la escena final de la película:

En *Super Fly*, el momento cuando Priest se libera de sus jefes blancos y consigue su libre determinación es también el momento que enseña cómo su mayor victoria está inscrita básicamente dentro del sistema que derrota. Priest aventaja al policía corrupto que quiere impedirle que abandone su negocio de drogas, pero lo hace sin alterar el sistema actual. Puede que este [Priest]

---

<sup>27</sup> Traducción de la autora. “[...]to create new and different institutions, traditions, and practices.”

conozca mejor las reglas del juego que los miembros del *establishment*, pero no hace nada para cambiarlas<sup>28</sup> (Lyne 2000, 43).

Aunque en *Coffy* (1973) (ver sinopsis en págs.17 y 79) podamos ver que los motivos de su protagonista o heroína, son por el bien de la comunidad —vengar la adicción de su hermana pequeña y las de los demás niños afectados por el negocio de las drogas causado por la mafia—; veremos como en el final sigue perpetuando las ideas de individualismo y estereotipos raciales y sexuales analizados en *Super Fly*.

En este caso tenemos como protagonista a una mujer que, aunque se le mostrase como fuerte e imbatible, seguía bajo los mismos estereotipos característicos de las mujeres de las películas que conforman el *blaxploitation*, hipersexualizadas y cosificadas. JoAnne Allen explica en su artículo *Blaxploitation Films* (1999) que

“[l]as caracterizaciones de las mujeres negras en estas películas restringieron enormemente el potencial de sus personajes para crecer ya que siempre tenían que usar sus cuerpos para conseguir lo que quería. Mientras que los hombres tenían sexo meramente para disfrutar, de las mujeres se esperaba que satisficieran a estos; casi sugiriendo que sus cuerpos eran lo único que podían ofrecer<sup>29</sup> (Allen 1999).

En *Coffy* se cumplen estas características que Allen expone, puesto que *Coffy* debe de hacerse pasar por prostituta para poder acceder a los miembros de la mafia y así matarlos uno a uno.

---

<sup>28</sup> Traducción de la autora. “In *Superfly*, the moment when Priest frees himself from his white masters and achieves complete selfdetermination is also the moment that shows how Priest's ultimate victory is ultimately inscribed in the system he beats. Priest outsmarts the corrupt policeman who is trying to prevent his getting out of the drug business, but he does so without disrupting the prevailing system. He may play the game a little too well for members of the establishment, but he does nothing to change the rules.”.

<sup>29</sup> Traducción de la autora. “The characterizations of black women in these films greatly restricted the characters potential for growth because they always had to use their bodies to get what they wanted. Whereas the men had sex purely for the purpose of pleasure, the women were expected to do perform for the men; almost suggesting that their bodies were all they had to offer.”.



(Fig.11) Fotograma de *Coffy* (1973) donde Coffy (Pam Grier) consigue acorralar al jefe de la mafia, Arturo Vitroni (Allan Arbus), tras hacerse pasar por una prostituta “exótica”. Fuente: DVD

Además, en el film seguimos viendo cómo se perpetúan la dicotomía entre blancos y negros en momento como, por ejemplo, en el que Coffy se ve amenazada por la presencia de una prostituta blanca y se desata una pelea bajo la mirada de todos los hombres de la mafia. Si bien en esta pelea se unen también mujeres de diferentes etnias, lo que configura, según apunta Melissa DeAnn en su artículo *Who’s Got the “Reel” Power? The Problem of Female Antagonisms in Blaxploitation Cinema* (2012), es la idea de que las mujeres no tenían amigas y carecían de sororidad. Construcciones que aparecen recurrentemente en las películas pertenecientes a la *blaxploitation*. Esta manera de representar a las mujeres como contrincantes se construyó para la mirada masculina, quienes disfrutaban de ver a las mujeres como objetos solamente suyos, sin una comunidad igual donde sentirse aceptadas —teniendo en cuenta además del creciente avance del movimiento feminista en la misma época— y, sobre todo, creando la distinción entre ellas “según su raza, moral y preferencias sexuales”<sup>30</sup> (DeAnn 2012, 1).

En *Coffy* también se le ridiculiza el papel del político/militante transformador. Este, como bien indicamos al comienzo del capítulo, es representado por el novio de la protagonista, Howard Brunswick (Booker Bradshaw). Brunswick es ridiculizado utilizando su propio discurso, calificando su mensaje político transformador y de empoderamiento negro, como tonterías usadas para ganar más dinero y así seguir ayudando a la mafia. Si bien parece que al final de la película Coffy piensa en matarlo por traicionar a sus ideales, corromper la lucha emancipadora negra y contribuir al tránsito de drogas en la comunidad; ella le dispara porque descubre que le iba a traicionar —ya

<sup>30</sup> Traducción de la autora. “base on race, moral and sexual preference”

que él pensaba que estaba muerta— con una mujer blanca. De nuevo, tenemos el mismo mensaje que se perpetua en *Super Fly*. Mientras que aquí el *establishment* si es eliminado —o al menos se elimina a uno de sus componentes, en este caso su novio—, las razones por las que decide matarlo son meramente propias, debido a su infidelidad. Además, aunque Coffy haya eliminado a los mafiosos, no se nos indica si la policía y los políticos vinculados a ello han sido expuestos, por lo tanto, la estructura de poder sigue en pie.

Este breve periodo de “oro” en el que “[...] más negros estuvieron trabajando tanto enfrente o detrás de la cámara que en ninguna otra época en la historia del cine”<sup>31</sup>(Lawrence 2008, 98) se finalizó en 1975, debido a las críticas que recibían por parte de instituciones y agrupaciones afroamericanas. Pero el mayor detonante del abandono de estas producciones fue con la llegada de los *blockbusters*. Hollywood observó que en películas como *The Godfather* (1972) y *The Exorcist* (1973) “[...]el 35 por ciento de la audiencia [...] era negra”<sup>32</sup>, lo cual hizo que los estudios no vieran la necesidad de seguir produciendo películas específicamente orientadas a las audiencias negras, pues usando la fórmula de estos *mega-hits*, se aseguraban la atención tanto del público blanco como el negro (Lawrence 2008, 24-5, 96-7).

Tras este abandono por parte de Hollywood de temas centrados en la comunidad negra y su representación, encontraremos, varias décadas después, de películas como *Tangerine* (2015), donde podemos ver reminiscencias de este hito de la historia del cine pero de manera subvertida, pues podemos ver como cada característica propia de este cine de *blaxploitation* fue cuestionada.

*Tangerine* (ver sinopsis pág 86) también focaliza la historia de dos personajes marginales de la comunidad negra, en este caso sus protagonistas son dos prostitutas transexuales. Encontramos aquí la primera subversión, ya que hasta entonces los personajes *queer* habían sido relegados en roles que se limitaban a recibir insultos y desprecios, oposición y enfrentamiento con el protagonista, y vinculado a los personajes blancos (DeAnn 2012, 4). O, en el ámbito relacionada con la prostitución, para cosificarlas sexualmente, proveyendo placer a los personajes masculinos y apareciendo la mayoría del tiempo en pantalla solamente en escenas sexuales (Lawrence 2008, 81).

---

<sup>31</sup> Traducción de la autora. “[...]more blacks were working either in front of or behind the camera than any other time in motion picture history”.

<sup>32</sup> Traducción de la autora. “[...]35 percent of the audience [...] was black”

En el caso de *Tangerine*, las escenas sexuales que aparecen son mínimas y se muestran desde un punto de vista triste y solitario, sin glorificación o hipersexualización de los actos. Sin-Dee Rella y Alexandra —sus protagonistas— realizan este trabajo porque es la única opción que les queda a las personas transexuales, y no por la glamorización de esta actividad como se mostraba en las películas de los años 70. Esto lo explica una de sus protagonistas, Mya Taylor (Alexandra) que, aunque ella no haya sido trabajadora sexual, sabe cómo muchas de sus amigas y conocidas de la comunidad LGBT se ven obligadas a empezar en estos trabajos (Jacobs, 2015).

Si tenemos en cuenta también que —al igual que en *Coffy*— la película ha sido dirigida por un hombre blanco (Sean Baker) y producida por una compañía de hombres blancos también (Duplass Borthers Productions); en esta no encontramos la visión colonizadora y explotadora de personajes negros para narrar sus propios relatos, pues la producción y desarrollo de la película se realizó desde el entendimiento y acercamiento a la comunidad que se pretendía representar. Se ha tenido en cuenta las historias propias de las actrices protagonistas, las con conversaciones constantes con el resto de las trabajadoras sexuales sobre su impresión acerca de la película, incluyendo, la representación de estas y sus vivencias (Jacobs 2015).

Podemos concluir la ejemplificación de cómo reducir el daño a la hora de representar a personajes e historias que, siendo ajenas a nuestras vivencias, ayuden a la visibilización de ellos en la pantalla, analizando una última subversión que Baker realiza: la relectura del clásico enfrentamiento entre mujeres, propio del cine de *blaxploitation*.

La trama gira alrededor de Sin-Dee Rella (Kitana Kiki Rodriguez) que intenta encontrar a la mujer cis-blanca con la que su novio y proxeneta, Chester (James Ransone), le ha sido infiel mientras ella estaba en la cárcel. Este enredo puede parecer sacado de cualquier película dirigida bajo la fórmula explotativa analizada antes, sin embargo, el discurso de Baker va más allá.

A lo largo del viaje en el que Sin-Dee arrastra a su enemiga blanca por todo Los Ángeles, con el fin de enseñarle a Chester que ha descubierto su aventura, comienza a haber un entendimiento y acercamiento entre las dos, en las que se verán como iguales: dos trabajadoras sexuales explotadas bajo el mismo sistema opresor patriarcal. Sin-Dee tendrá que volver a confrontar sus celos al final de la película, cuando hace las paces con Chester y descubre que su mejor amiga, Alexandra, también se ha acostado con él. Esto se resuelve con un mensaje político mucho más gráfico, pues Sin-

Dee es atacada por una banda de heterosexuales cuando pensaba que requerían sus servicios. Estos le lanzan un vaso de orina al grito de “¡Feliz navidad maricón travestido!”<sup>33</sup>, y Alexandra acude a su ayuda. La película finaliza en una lavandería donde Sin-Dee se ve desprovista de su ropa y peluca, de su identidad. Alexandra le deja mientras tanto su peluca, un emotivo final que les recuerda que por muchos problemas que puedan tener, pertenecen a una misma lucha y necesitan el apoyo de su comunidad para poder seguir adelante.



(Fig. 12.) Escena final de *Tangerine* (2015) donde las protagonistas entienden la necesidad y el apoyo entre las personas LGBTIQ y marginales. Fuente: laciplotimia.com .

#### **1.4. *What's going on?* Reflexiones del capítulo.**

A través de este breve análisis hemos destacado los mecanismos de poder que hay detrás de estas películas de Hollywood. Las representaciones del Otro que aparecen en ellas están sujetas a una mirada colonial e imperialista, por lo que es necesario atender a estos discursos para comprender el por qué siguen existiendo estereotipos y marginalidad en estas comunidades a día de hoy.

Por eso esta mirada crítica nos hace observar con recelo que, una industria tan poderosa como Hollywood, amaneciese de la noche a la mañana queriendo hacer

<sup>33</sup> Traducción de la autora. “Merry Christmas, you tranny faggot!”

películas sobre la comunidad negra, dejando atrás la degradada representación de esta que había perpetuado durante décadas. Todo mensaje proveniente de unas estructuras de poder viene mediado, como decíamos antes en palabras de Stuart Hall, y este no iba a ser menos.

También podemos concluir que esta representación sólo se usó como ventaja para ganar éxito en taquilla debido a los cambios de audiencia, y que la intención no fue en ningún momento a favor de la inclusión de esta comunidad en la industria cinematográfica. Esto lo vemos en su método de *block booking* al resto de producciones independientes realizadas por minorías, impidiendo así que películas independientes como había sido *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), pudiesen dar su visión sobre la representación negra y sus relatos, haciendo así “muy difícil de predecir como habría evolucionado el cine negro revolucionario si no hubiese sido apropiado y absorbido por la empresa hollywoodense”<sup>34</sup>(Lyne 2000, 46).

Si tenemos en cuenta que el personaje del policía corrupto al cual vence Priest, *The Man*, es representado por el propio productor de la película, Sig Shore, podemos realizar una analogía final sobre el papel que tuvieron estas películas en Hollywood. Aunque pareciese que la comunidad negra le estaba ganando en su propio juego — una representación negra mayor y algo más real, directores y trabajadores detrás de las cámaras negros, discursos “políticos”— la estructura del sistema de los estudios seguía siendo la misma.

Esto se refleja en el papel que ejercen estas comunidades (no solo la negra sino la latina, la asiática, etc.) en las producciones cinematográficas de Estados Unidos. Solamente un 27,6% de producciones han tenido papeles protagonistas representados por minorías, frente al 72,4% de protagonistas blancos en 2019. En dirección es incluso menor, pues solamente un 15,1% de producciones han sido dirigidas por minorías frente al 84,9% dirigidas por blancos en 2019 (UCLA 2020, 11, 17).

---

<sup>34</sup> Traducción de la autora. “It would be difficult to predict how revolutionary black cinema would have progressed had it not been coopted and absorbed by corporate Hollywood”

## 2. GIRLS, GIRLS GIRLS

Tan solo tuvieron que pasar dos años desde la presentación del Cinematógrafo de los hermanos Lumière en el Grand Café de París en 1895, para que comenzasen a aparecer las primeras producciones eróticas. Estas, distribuidas por Reino Unido de la mano de Philipp Wolff, recreaban las escenas características de desnudos de mujeres de las pinturas Neoclásicas y de la erótica Victoriana. O, al menos eso es lo que nos podemos imaginar que mostraban al guiarnos por sus títulos pues, según Jasper Sharp en su libro *Behind the Pinck Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema* (2008), “al igual que el resto de la producción de las primeras dos décadas del cine, nada queda más que sus títulos”<sup>35</sup> (Sharp 2008, 19).

Pero, años antes, la representación de los cuerpos femeninos en clave sensual ya había ocurrido en los experimentos fotográficos llevados a cabo por Eadweard Muybridge. Estos comenzaron en 1872-73, como una prueba científica para ayudar a Leland Stanford, quien había sido gobernador de California, a ganar una apuesta que hizo con un amigo. Stanford creía que en algún punto del galope de un caballo ninguna pezuña estaba apoyada en el suelo. Mientras que su amigo opinaba que al menos una debería de seguir apoyada. Muybridge dispuso doce cámaras fotográficas con larga exposición seguidas, con el objetivo de que captasen la secuencia del movimiento entera. El resultado, finalmente, ha da la razón al Gobernador. En 1887, perfeccionando su técnica con la utilización de veinticuatro cámaras, publicó *Animal Locomotion*, el cual consta de once volúmenes en donde aparecían secuencias que captaban desnudos humanos. Si bien estos desnudos se podían justificar por el carácter científico de la publicación —ya que pretendía captar los movimientos que realizamos los seres humanos y así tener un estudio detallado de ellos— las representaciones femeninas se diferenciaban con respecto a la de los hombres. Mientras que ellos realizaban ejercicios atléticos, ellas eran representadas bailando con prendas semitransparentes, desnudándose (Fig. 13), o retratando escenas propias de la erótica Victoriana como ya mencionamos antes (Sharp 2008, 26). Sharp indica así que:

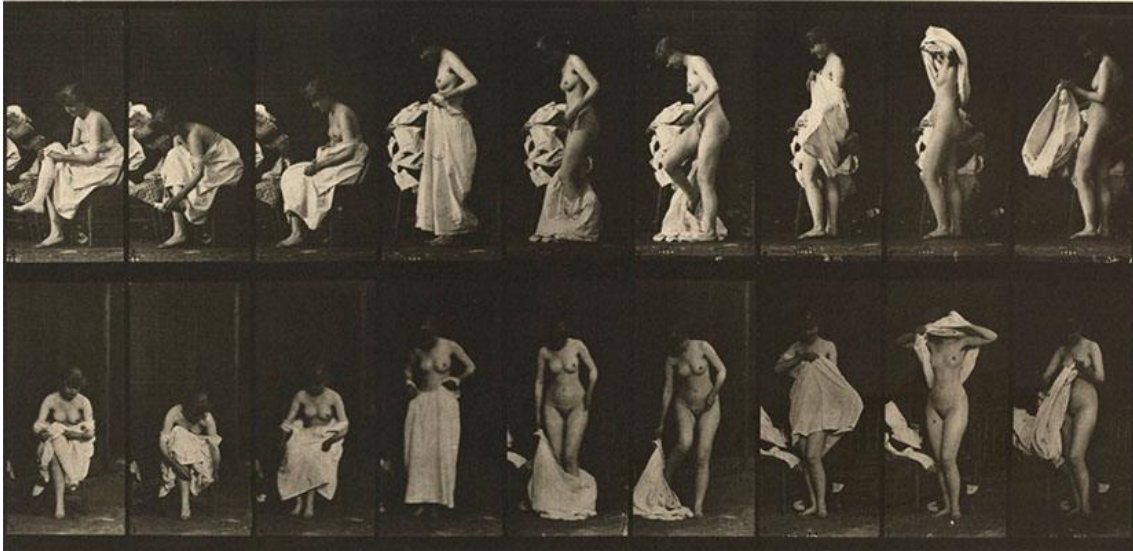
Aunque en estas secuencias cortas de fotografías no pueda decirse que poseen una narrativa por sí mismas (p.ej. un principio, un desarrollo y un final), es

---

<sup>35</sup> Traducción de la autora. “[...]like so much of the output of cinema’s first two decades, nothing remains bar the titles.”



claro que desde el comienzo que los cuerpos de las mujeres están siendo sometidos bajo una mirada muy diferente<sup>36</sup> (Sharp 2008, 26).



(Fig. 13) Detalle de *Animal Locomotion* Vol 4, placa 498 - Miscellaneous phases of the toilet (model no. 7). Donde vemos a una mujer que se desnuda para asearse. Fuente: codex99.com

Esta mirada diferente es la *mirada masculina*<sup>37</sup> que anuncia Laura Mulvey en su ensayo de 1975 *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. En este ensayo Mulvey hace un estudio, bajo el uso del psicoanálisis, de las características propias del cine narrativo al representar a mujeres. En él concluye que el cine, al igual que el lenguaje y otras disciplinas artísticas, ha sido construido bajo el inconsciente de la sociedad patriarcal (Mulvey 1988, 57).

Mulvey explica que el cine se apoya en dos mecanismos contradictorios: la escopofilia, la cual hace sentir placer al observar personas como objetos sexuales; y el narcisismo y la constitución del ego, que llevan al individuo identificarse con la imagen observada.

Así, en términos del cine, uno implica la separación de la identidad erótica del sujeto del objeto de la pantalla (escopofilia activa), el otro demanda la identificación del ego con el objeto de la pantalla a través de la fascinación

<sup>36</sup> Traducción de la autora. "Though these short sequences of photographs cannot be said to possess a narrative in themselves (i.e. a beginning, a middle and an end), it's clear that from the very start that women's bodies were being subjected to a notably different gaze.

<sup>37</sup> Traducción de la autora. "male gaze"

del espectador con este y con el reconocimiento de su igual. El primero es una función de los instintos sexuales, el segundo del ego-libido<sup>38</sup> (Mulvey 1988, 61).

Explica que esta “perfecta y bella contradicción”<sup>39</sup> funciona gracias a la ilusión de realidad que el cine genera mediante sus recursos de cámara y montaje, los cuales crean el deseo (Mulvey 1988, 63, 62).

Esta mirada masculina de representar a la mujer como el Otro en relación al hombre, donde “el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones mediante el dominio del lenguaje [verbal y cinematográfico] imponiéndose sobre la imagen silenciosa de la mujer todavía atada a su lugar como portadora de significado, no [como] creadora [de ello]”<sup>40</sup> (Mulvey 1988, 58); la podemos encontrar también en las películas de explotación clásicas —ya explicadas en páginas anteriores— donde la figura de la mujer se usaba como objeto de atracción, ya fuese en: las jóvenes embarazadas por tener sexo promiscuo que aparecían en las películas de higiene sexual, las prostitutas de las películas de *vicio*, las “salvajes” y “exóticas” mujeres de las películas exóticas y *atroces*, las películas sobre comunidades nudistas, y las grabaciones de espectáculos de *Burlesque*<sup>41</sup> (Schaefer 2001, 165, 253, 290).

Como habíamos analizado en la introducción de este trabajo, estas películas finalizaron con una serie de cambios sociales y estructurales de la industria, que hicieron que un nuevo cine de explotación apareciese, siendo este más explícito en lo que se relaciona a la representación del tema del sexo pues, como indicábamos, ya no requería de justificación educacional para la exhibición de este.

Es en este periodo de postguerra donde se encuentran las películas que analizaremos siguiendo la teoría feminista de Mulvey. Como antes indicábamos, Mulvey

---

<sup>38</sup> Traducción de la autora. “Thus, in film terms, one implies a separation of the erotic identity of the subject from the object on the screen (active scopophilia), the other demands identification of the ego with the object on the screen through the spectator’s fascination with and recognition of his like. The first is a function of the sexual instincts, the second of ego libido.”

<sup>39</sup> Traducción de la autora. “perfect and beautiful contradiction”.

<sup>40</sup> Traducción de la autora. “[...] man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning.”

<sup>41</sup> Por orden de mención: películas en las que se trataban embarazos, abortos, enfermedades venéreas, etc. con el fin de explotar la controversia que generaban; películas sobre el mundo de la prostitución y la trata; películas exóticas y atroces explicadas en el tema uno; con la llegada del movimiento nudista de Europa, se empezaron a realizar películas sobre estas personas con la excusa de mostrar desnudos y contenido sexual; películas que se grababan en espectáculos de *strip*.

decía que el mundo está dividido en un desequilibrio sexual donde en el placer de mirar las mujeres somos pasivas, frente a los hombres que son activos (Mulvey 1988, 62). La imagen de la mujer habita en esa fantasía creada por la “magia” del cine donde puede actuar tanto en la narrativa, como en el objeto de deseo del espectador (escopofilia activa) y como el objeto del deseo del protagonista (con el que el espectador se identifica, ego-libido) (Mulvey 1988, 62-3).

Entre tanto, la mujer actúa también como objeto traumático, ya que, según Mulvey —y con esto retoma las teorías del psicoanálisis de Freud—, representa el complejo de la castración. Para escapar de esta ansiedad y poder disfrutar de ella [de la mujer como icono de sus fantasías], el inconsciente del hombre creará dos vías de escape:

la obsesión con la reconstrucción del trauma original (investigando a la mujer, desmitificando su misterio), compensándolo con la devaluación, castigo o salvación del objeto culpable [...]; o como alternativa [,] la negación de la castración con la sustitución de un objeto fetiche o volviendo a la figura representada en sí en un fetiche por lo que se convierte en reconfortante en vez de peligrosa (de ahí la supervaloración, el culto a la estrella femenina). Esta segunda vía, la escopofilia fetichista, construye la belleza física del objeto, transformándolo en algo satisfactorio por sí mismo. La primera vía, el voyeurismo, al contrario, tiene relaciones con el sadismo: el placer recae en confirmar la culpa (inmediatamente asociada con la castración), revindicar el control, y someter a la persona culpable a través del castigo o el perdón<sup>42</sup> (Mulvey 1988, 64)

Considerando estas vías de actuación de la visión masculina, más la atención en el relato de las películas que analizaremos, podremos hacer un estudio crítico sobre el discurso y la representación de la mujer como la Otredad del hombre en el cine de explotación. Buscaremos identificar los estereotipos que han participado en la creación de la imagen de esta y como han perdurado hasta nuestros días. Las películas

---

<sup>42</sup> Traducción de la autora. “[...]preoccupation with the re-enactment of the original trauma (investigating the woman, demystifying her mystery), counterbalanced by the devaluation, punishment or saving of the guilty object [...]; or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous (hence overvaluation, the cult of the female star). This second avenue, fetishistic scopophilia, builds up the physical beauty of the object, transforming it into something satisfying in itself. The first avenue, voyeurism, on the contrary, has associations with sadism: pleasure lies in ascertaining guilt (immediately associated with castration), asserting control, and subjecting the guilty person through punishment or forgiveness.”

seleccionadas pertenecen a diferentes géneros o ciclos de films, las cuales podemos enmarcar conjuntamente dentro de las películas de *sexploitation*, ya que usaban las escenas de sexo y los desnudos como reclamo. La primera de ellas será *Daydream* (1964) de Tetsuji Takechi, como representante del cine erótico japonés; *Virgin Witch* (1972) de Ray Austin, como ejemplo del uso del horror y ocultismo en el cine de *sexploitation*; y *I Spit on Your Grave* (1978) de Meir Zarchi, como ejemplo de las películas de *rape and revenge*. En contraposición a ellas, se sitúan respectivamente las películas *Antiporno* (2016) de Sion Sono, *The Love Witch* (2016) de Anna Biller y *Promising Young Woman* (2020) de Emerald Fennell; como películas actuales que subvierten los códigos de las películas de explotación y ponen en cuestión la mirada patriarcal de la industria cinematográfica.

### **2.1. *I'm a virgin. A virgin but a whore. La representación de la mujer en el cine sexual japonés.***

Hay dos razones por la que elegimos dos películas japonesas, cuando hasta ahora nos hemos apoyado solamente en producciones occidentales. La primera de ellas se debe a la necesidad ejemplificar la representación de la mujer dentro de ese mercado cinematográfico por la importancia que tuvo la producción erótica en Japón, la cual constituye una gran parte de su historia (Thompson y Bordwell 2019, 633). La segunda, es mostrar y poner en valor su industria cinematográfica, ya que Japón fue uno de los pocos países en consolidar un *Studio System* a la altura del de Hollywood, con estudios verticalmente integrados y sin perder audiencia en sus propias producciones que compartían cartelera con producciones extranjeras estadounidenses (Thompson y Bordwell 2019, 220).

Para comprender cómo dos de los grandes estudios cinematográficos de Japón, Shochiku y Nikkatsu, llegaron a producir las dos películas que analizaremos a continuación, debemos de explicar algunos aspectos importantes en relación a la audiencia y cartelera japonesa.

Tras la Segunda Guerra Mundial y la derrota de Japón tras los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki, las tropas estadounidenses ocuparon la isla nipona en 1945. Con ello, apareció la figura del comandante supremo de las Potencias Aliadas, más

conocido por sus siglas inglesas SCAP<sup>43</sup>, llevada a cabo por el General Douglas MacArthur (Thompson y Bordwell 2019, 352). Su labor era la de controlar cualquier exaltación “feudal” o “nacionalista”, con el fin de convertir poco a poco Japón en una democracia “occidentalizada”. Para conseguir trasladar este mensaje a la población se usó el cine, censurando las películas que alabaran al gran pasado feudal nipón y también, las cintas consideradas de izquierdas que criticaban a este feudalismo, pero que se relacionaban con la escalada del comunismo en otros países —el cual creían que atacaba el *American way of life* (Sharp 2008, 22). Para suplir este nuevo mercado, el SCAP animaba a los estudios a producir películas sobre “temas democráticos, como los derechos de las mujeres y la lucha contra el militarismo”<sup>44</sup> (Thompson y Bordwell 2019, 352).

Con relación a la promoción de una demostración más igualitaria entre géneros, se proponía que se exhibieran en las películas “más muestras abiertas de cariño entre los sexos” (Sharp 2008, 22)<sup>45</sup>. Esto fue un hecho muy importante en la historia del cine japonés, ya que nunca antes se habían mostrado besos y muestras de afecto en la gran pantalla, llegando incluso a censurar los besos de las películas extranjeras que se proyectaban (Sharp 2008, 22). Algo que además debemos de tener en cuenta es que, durante las dos primeras décadas del siglo XIX, los roles de mujer en el cine habían sido caracterizados por los *oyama*, actores que se disfrazaban de mujer, característicos del teatro tradicional *Kabuki* y *Noh* (Sharp 2008, 20). Por tanto, entendemos este primer beso, mostrado en la película *A Certain Night's Kiss* de Yasuki Chiba en 1946, como artífice de todo cambio en la relación al sexo en el cine japonés siguiente (Sharp 2008, 22).

Cercana a la fecha de la desocupación por parte de las tropas estadounidenses, se estableció un nuevo código de regulación de las películas —esta vez ya a manos de los japoneses— llamado Eirin<sup>46</sup>, que se basaba en el código estadounidense Hays, anteriormente mencionado (Sharp 2008, 22). La censura ejercida por la organización Eirin fue muy severa y represiva hasta casi nuestra época, pues, como indica Sharp “hasta hace relativamente poco [a fecha de publicación de su libro en 2008], ningún

---

<sup>43</sup> Supreme Commander of the Allied Powers.

<sup>44</sup> Traducción de la autora. “[...] on democratic themes, such as women’s rights and the struggle against militarism [...]”.

<sup>45</sup> Traducción de la autora. “[...] more open displays of affection between the sexes.”.

<sup>46</sup> Eiga Rinri Kikō (Organización de clasificación y calificación de películas).

mechón de pelo púbico estaba permitido alcanzar la vista del público japonés”<sup>47</sup> (Sharp 2008, 14). Sharp explica que este problema no es en sí con el pelo púbico, sino que

bajo el Artículo 175 del Código Penal Japonés en relación a la Ley de Higiene Pública (*Kôshû eisei-hô*) [este significa] “obscenidad” (*waisetsu*). Esto básicamente se traduce en no representaciones *explicitas* de genitales, o de relaciones sexuales. No importa la actividad se esté llevando a cabo en frente de la cámara, sino simplemente si se enseña *abiertamente* que está pasando<sup>48</sup> (Sharp 2008, 14-5).

Por tanto, en todas las películas con desnudos, sin importar el contexto donde aparezcan —incluidas las películas pornográficas *hard-core*<sup>49</sup>— se debían de ocultar cualquier muestra gráfica sexual, dando uso de filtros borrosos en zonas íntimas (*bokashi*), pegando unas cintas color carne para tapar los órganos sexuales (*maebari*) o tapando todas las escenas explícitas del porno *hard-core* con mosaicos digitales (*mosaiku*) (Sharp 2008, 14-15).

Teniendo estos hitos históricos en cuenta, podemos entender la demanda de modernización sobre temas como el sexo y la política en las películas por parte de la juventud en los años 60. Estas nuevas películas, comenzaron a producirse de forma independiente a los grandes estudios, los cuales estaban viviendo un mal momento debido a la crecida de estas producciones independientes. Estas películas, conocidas como *seishun eiga*, o películas para jóvenes, estaban inspiradas en las películas estadounidenses de los años 50 que se proyectaban en Japón, donde el sexo y la rebelión estaban a la orden del día (Sharp 2008, 43).

El sexo poco a poco pasó a ser tema central, o al menos se usó como la estética para cualquier mensaje transgresor y político. Es en medio a este contexto donde se estrena la primera película *pink*, titulada *Flesh Market* (Fig.14) de Satoru Kobayashi en 1962. Los 21 minutos de metraje que se conservan, muestran una guía de lo que empezaría a ser la *eroduction*<sup>50</sup> (Sharp 2008, 46-7). Una película *pink*, o *pinku eiga*, es

---

<sup>47</sup> Traducción de la autora. “Until relatively recently, nary a strand of pubic hair was permitted to reach the eyes of the Japanese public [...]”.

<sup>48</sup> Traducción de la autora. “under Article 175 of the Japanese Criminal Code relating to the Public Hygiene Law (*Kôshû eisei-hô*) is ‘obscenity’ (*waisetsu*). This essentially means no *explicit* depictions of genitalia, or sexual intercourse. It matters not what the activity happening in front of the camera actually is, but merely whether it is *overtly* shown to be happening.”

<sup>49</sup> Películas pornográficas con sexo real, conocidas en Japón como *honban* “auténtico”.

<sup>50</sup> Producciones eróticas.

una producción de bajo coste realizada y exhibida de manera independiente —aunque a veces distribuidas por grandes estudios como Nikkatsu— en la que se muestran escenas de sexo *soft-core*, o simuladas —que se representaban así para huir de la censura, pero en muchos rodajes se realizaban actos sexuales reales. Estas películas se usaron como una vía de profesionalización de jóvenes directores, quienes querían llegar a tener experiencia tras la cámara para poder acceder a grandes producciones. También, debido a su condicionante joven, eran películas donde se veía influencias del cine experimental europeo y art house, con un fuerte mensaje político (Sharp 2008, 10-13,.71).



(Fig.14) Fotografía promocional de una escena de la película *Flesh Market* (1962) de Satoru Kobayashi. Fuente: IMDb.

### 2.1.1. He matado a esta mujer. Caso de estudio.

Tras el éxito de estas películas en taquilla, al igual que sucedió en Estados Unidos, los grandes estudios percibieron el potencial de explotación de estas *eroductions*, comenzando a producir ellos un número escandaloso de este tipo de películas (Sharp 2008, 12-13).

Este fue también el caso de la película *Daydream* (1964) de Tetsuji Takechi (ver sinopsis en pág 78). Fue producida y distribuida por Shochiko —el estudio de los grandes dramas de Yasujirō Ozu y Kenji Mizoguchi—, que se había acercado a la producción de películas transgresoras y experimentales realizadas por jóvenes directores bajo la etiqueta Shochiku Nouvelle Vague, tomando el nombre del movimiento cinematográfico reaccionario francés (Sharp 2008, 43).

En la película encontramos elementos vanguardistas de género y rasgos del cine experimental, como la inclusión de personajes vampiros y el uso de música electrónica y de la estética futurista y surrealista que podemos encontrar en películas de la misma época como *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard, *Seconds* (1966) de John Frankenheimer y el corto *La Jetée* (1962) de Chris Marker. También, la manera en la que están dirigidos los primeros 20 minutos de metraje en la consulta del dentista, con un montaje rápido y abrupto, al que se añaden sonidos extra-diegéticos de aparatos eléctricos y borbotos de agua, nos hace valorar esta película como una obra transgresora y experimental. Sin embargo, nuestro interés está en la representación de la mujer en la cinta.





(Fig. 15) Cartel promocional de *Daydream* (1964) en su estreno en Estados Unidos. Joseph Green, quien distribuyó la película en este mercado, añadió una secuencia un poco más acorde a la erótica más explícita estadounidense (Sharp 2008, 73). Fuente: IMDb.

La historia —basada en un relato de Junichirō Tanizaki—, como indicado en su sinopsis (pág. 78), se encuentra dentro de un mundo difuso entre sueños y realidad. Una vez que los dos protagonistas, Chieko y un joven artista, son anestesiados por el malvado dentista/vampiro y su ayudante, comenzamos a ver las perversiones que este primero realiza a su paciente Chieko (Kanako Michi). Seguimos la historia través del joven artista, quien quiere salvar a Chieko de las manos de su abusador y hacerla “suya”. El joven aquí representa el elemento de identificación con el espectador (ego-libido) y quien controla la narración; mientras, la mujer adopta un papel sumiso y pasivo. Se usa como representación del deseo masculino y la mayoría de sus escenas se usan como elemento extra-diegético el cual “funciona en contra al desarrollo lineal de la historia,

congela el desarrollo de la acción en momentos de contemplación erótica”<sup>51</sup> (Mulvey 1988, 62). Además, el joven protagonista adopta la mirada del espectador, actuando de manera voyeurística o escopofílica ante los actos depravados que el dentista realiza, sin intervenir. Esto lo vemos por ejemplo en la larga secuencia de tortura que Chieko recibe, maniatada y colgada, mientras el dentista le desnuda con un bisturí, donde más tarde será víctima de descargas eléctricas. Mientras tanto, el joven está detrás de la ventana, observando (como nosotros) sin poder hacer nada (Fig 16)



(Fig. 16) Escena de erótica sadomasoquista de *Daydream* (1964). Fuente: DVD.

En el caso de esta película, como en el resto de *eroduction* japonesas, vemos que el camino elegido para la representación de la mujer es del voyeurismo sádico en el que se le castiga, culpa y devalúa. Este aspecto ha sido criticado desde occidente de una manera hipócrita, según Sharp, ya que tanto en Estados Unidos como en Europa también se estaban realizando películas donde la mujer era objeto de sexualización y violencia (Sharp 2008, 29). Esta violencia de las primeras películas eróticas y *pink*, era justificada por los directores (incluido Takechi) como una crítica a las fuerzas del estado patriarcal y el capitalismo, aunque, contradictoriamente, este siempre es representando en abusos hacía las mujeres (Sharp 2008, 56, 75). Una vez más, debemos dudar de estos

<sup>51</sup> Traducción de la autora. “[...]tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation.”

supuestos mensajes políticos y “conscientes” de sus actos, prestando atención a su discurso.

Lo primero a tener en cuenta es que esta producción, como antes indicábamos, surgió de la necesidad de explotar el sexo en el cine japonés y que, aunque al principio estas películas *pink* pudiesen haber nacido del inconformismo político, esta producción nace de la necesidad de los grandes estudios de exhibir materiales comprometidos y escandalosos para atraer las audiencias. Lo segundo, es la realización de la película bajo la mirada patriarcal que hemos analizado anteriormente apoyándonos en el texto de Mulvey, donde la mujer no aporta más que una forma donde representar los deseos y fantasías de los hombres, tanto del protagonista como del espectador heterosexual. Por último, al final de la película se da a entender que las fantasías eróticas que están sucediendo no son las del joven artista, sino de la misma Chieko, la cual se desvela que está disfrutando de sus violaciones y torturas. Por esto, el joven artista la mata, bajo la justificación, literalmente pronunciada, que “es una puta”. Este mensaje final se respalda por la crítica, bajo la premisa de mostrar una sociedad japonesa que hace caso omiso al asesinato y alegaciones que acaban de presenciar. Aun así, los anteriores argumentos nos confirman la representación machista y violenta de estas películas hacia las mujeres, la cual seguirá funcionando hasta las producciones de hoy en día.

En el lado contrario tenemos *Antiporno* (2016) de Sion Sono, cuyo nombre representa todo un alegato contra esta industria. La película está producida y distribuida por Nikkatsu, una de las compañías más importantes de la industria cinematográfica de Japón. Tuvo su esplendor en las primeras décadas del cine japonés, posteriormente, entra en decadencia hasta los años 50 y 60, volviendo a renacer en 1971 con el lanzamiento de su serie de películas *Roman Porno* (Thompson y Bordwell 2019, 166, 352). Esta serie surgió de la misma necesidad que antes mencionamos, que tenían los grandes estudios en acercarse a temas más comprometidos con el fin de ganar audiencia. Solamente Nikkatsu aportó 850 títulos de *eroduction*, haciéndose así, como la mayor distribuidora de este tipo de películas (Sharp 2008, 15). Nikkatsu tomó este nombre del francés *roman pornographique* (novela pornográfica), con el fin de dar a estas películas una imagen más intelectual y cuidada en comparación con el resto de las películas *pink underground* (Sharp 2008, 123).

El resultado fue mucho más lejos de esta última intención, pues Nikkatsu se convirtió en una máquina de creación de películas eróticas, la cual dominaba la mayoría

de la cartelera haciendo uso de hasta triple sesiones, mostrando películas encargadas a directores independientes con el fin de hacer *book blocking* (Sharp 2008, 128-29). Los temas de sus películas eran variados, pero siempre debían aparecer escenas sexuales o desnudos a cada 10 minutos (Sharp 2008, 128). Poco a poco el tono de estas películas (también esto se produjo en las producciones independientes) fue cambiando hacia temáticas más oscuras y extrañas, debido al aumento de compra de Vídeo para Adultos (*adaruto bideo*), consumidos en casa y no en las salas de cine (Sharp 2008, 213). Al no satisfacer las expectativas de quienes habían podido ver al fin escenas no recreadas de sexo en películas, con el fin de atraer al público de vuelta a las salas, las producciones empezaron a mostrar escenas de gran violencia sadomasoquista y *bondage* (*kinbaku*) ejercidas, como no, en las mujeres (Sharp 2008, 25-7).

En ellas se empezaron a representar de forma recurrente mujeres atadas siendo denigradas, fantasías de violaciones, colegialas sexualizadas, mujeres acosadas sexualmente en buses y trenes, violencia y tortura, etc. Como broche final, Nikkatsu decidió entrar en la producción de porno *hard-core* creando su nueva serie *Roman X*, entrando en decadencia y finalizando en 1988 sus dos series (Sharp 2008, 228-48).

Nikkatsu, con el motivo de celebración del 45 aniversario de su serie *Roman Porno* (1971-1988), encargó una serie de películas para conmemorar a estas películas y su aportación a la industria cinematográfica (Filmin, consultado en 2021). Entre los directores a los cuales se encargaron los films se encontraba Sion Sono, componente de la generación de directores de los años 90 del cine japonés, famosos por sus temas violentos y provocativos con escenas de sexo grotescas. Sono había causado escándalo con su película de 2009 *Love Exposure*, en la que construye una crítica muy fuerte hacia el sentimiento de culpa y represión de la sociedad japonesa, enmascarándolo en una caótica película de cinco horas, muy influenciada por el manga, donde varios adolescentes descubren su sexualidad (Thompson y Bordwell 2019, 637).

*Antiporno* (ver sinopsis en pág. 85), desde su título conforma un manifiesto contra la serie propia de la Nikkatsu y del resto de la industria cinematográfica en general. Sono no olvida las imágenes y actos —los cuales hemos ido exponiendo anteriormente— que se realizaban a las mujeres de aquellas películas con tal de obtener beneficio en taquilla. Por lo tanto, hace de esta película una denuncia contra el papel que ha sido relegado a las mujeres en estas producciones.

Con una dirección experimental, Sono también traslada su historia en un mundo donde la realidad y la ficción se entremezclan. Al principio de la película *Kyoko* (Ami Tomite) se nos es mostrada como una artista excéntrica que abusa de su sumisa secretaria. Tras una larga secuencia que abarca los primeros 30 minutos de la película, con escenas de sadomasoquismo, vejaciones, desnudos integrales e incluso una violación, escuchamos a alguien gritar “Corten” y descubrimos que lo que acabamos de presenciar se trata de un rodaje de una *Roman Porno*. La primera diferencia más clara que podemos señalar es que cada vez que comienza un acto erótico este es cortado por los pensamientos de Kyoko o presentado como desagradable —Kyoko tiene a lo largo de la película arcadas provocadas por los actos que tiene que hacer. En algunos momentos, incluso, las escenas sexuales son presentadas como algo que sucede en el fondo del campo visual, prestando atención a los diálogos de la protagonista.



(Fig. 17) Kyoko grita al vídeo que muestra su pérdida de la virginidad, aunque más adelante descubriremos que no fue penetrada y además fue violada. Fuente: Filmin.

Esto último es otra de las grandes diferencias con relación a las películas a las que se supone que Sono debería de estar homenajeando. La narración es controlada por el personaje de Kyoko, subvirtiendo así a la figura activa llevada a cabo siempre por un hombre dentro de las películas de mirada masculina (Mulvey 1988, 63). Es Kyoko la que no permite que las escenas sexuales lleguen a dar placer a la audiencia, puesto que estas carecen de todo erotismo, ya que son producidas a partir del abuso laboral y

cosificador operado hacia las mujeres. Esto se muestra en varias escenas como, por ejemplo, cuando el director fuerza a Kyoko a que le demuestre que no es virgen, simulando una escena sexual pidiéndole que gima, lo cual le provoca otra vez arcadas. También en el casting, donde Kyoko finge que tiene 20 años, aunque a ojo de los productores saben que es más menor y aun así le piden que se desnude, dándole el papel. Otra muestra de ello es cuando su co-protagonista, Noriko (Mariko Tsutsui), le denigra pidiéndole que se ponga de rodillas y le chupe las piernas, provocando risas y fascinación entre todo el equipo de rodaje, formado enteramente por hombres.

Mediante saltos temporales y de lugar, Sono nos muestra la vida tras las cámaras de Kyoko, una joven adolescente reprimida por el tabú social ante el sexo y traumatizada por la muerte de su hermana que se suicidó por no llegar a mantener las altas expectativas educativas que su familia y sociedad le requerían (Fig. 18). Kyoko lucha por llegar a disfrutar del sexo sin sentirse mal, pero la hipocresía y educación que se le ha ido enseñando durante sus 18 años le alienan y reprimen, insultándose de manera agresiva “puta” durante todo el metraje. Una de las escenas que mejor representa la doble moral japonesa frente al sexo es cuando Kyoko confronta a su padre y su madrastra sobre su constante actividad sexual, mientras a ella le dicen que el sexo es obsceno e indecente (Fig. 18).



(Fig. 18) Escena donde Kyoko pregunta sobre temas relacionados sobre el sexo a las que sus padres responden sin tapujos. Acto seguido su hermana dice que se quiere morir a lo que estos preguntan si es por sus notas. Ella responde que sí y ellos no dicen nada al respecto. Fuente: Filmin.

Todos estos elementos sirven a Sono como apoyo a su denuncia sobre el papel de la mujer en la sociedad nipona. La dualidad constante entre sentirse como una “virgen” o como una “puta” mientras está atrapada en un universo creado para el disfrute de la mira masculina —el porno— del cual no puede salir. Al final de la película, Kyoko realiza un último monólogo que, de cierta forma, explica *Antiporno*, funcionando también como una última crítica al sistema patriarcal:

Se trata de una mujer en una peli porno. Miente al director diciéndole que es puta por razones más valiosas que una mierda de Tokio. La mierda más exquisita y extravagante. Los hombres son unos mierdas, igual que la libertad que han creado. ¡El mundo con el que sueñan es una mierda! Y yo, actuando en una porno de mierda, es... [...] La razón de mierda por la que se llama a sí misma puta es mucho más valiosa que toda la mierda de Japón. [...] ¡Tiene muchas más razones que esa mierda! (*Antiporno*, 2016, Sion Sono).

De esta forma, Sono subvierte la explotación que Nikkatsu buscaba volver encontrar tras 45 años sin producciones pornográficas, dando voz a todas las Kyokos que sufrieron las consecuencias de este tipo de películas.

## **2.2. *Oh no, must be the season of the witch. La representación de la mujer en las películas de witchsploitation.***

Si en el cine de explotación sexual japonés veíamos que la manera de representar a la mujer era mediante la vía del voyeurismo y sadismo (Mulvey 1988, 64), en muchas otras *sexploitations* se optó por la vía de la representación de la mujer como objeto fetichista (Mulvey 1988, 64). Este último es el caso de la siguiente película que analizaremos: *Virgin Witch* (1972) de Ray Austin. Como mencionamos en el título, esta película está enmarcada dentro de la etiqueta *witchsploitation*. Pese a no haber apenas estudios que usen esta denominación, si nos fijamos en el material, tanto audiovisual como escrito entre finales de los años 60 a principio de los años 70, podremos percibir un importante incremento de producciones que utilizan esta temática del paganismo. Para concretar una definición, y así ver las características definitorias de estas películas, con el fin de identificar sus estereotipos sobre las mujeres, nos apoyaremos en el artículo de Willow Hindle *Short guide to Witchsploitation* (2017); en varios apuntes del blog la directora de *The Love Witch* (2016), Anna Biller; y, en la recopilación de materiales



creados sobre esa temática llevada a cabo por la cuenta de Twitter de divulgación sobre la cultura *pulp* Pulp Librarian (@PulpLibrarian, 2020).

Hay una diferenciación entre la representación de las brujas que vemos en estas películas y el papel tradicional construido sobre las brujas. Antes, las brujas se usaban como símbolo de terror hacia el hombre, ya que eran mujeres con independencia y conocimientos ajenos a ellos. Hindle añade que además representaban miedos como el complejo de castración —el cual menciona Mulvey en su ensayo ya antes mencionado— citando un extracto del *Malleus Maleficarum* de 1487, un texto propagandístico cristiano, donde se decía que “las brujas robarían los penes de los hombres, quedándose los como mascotas”<sup>52</sup> (en Hindle 2017). Las consecuencias que sufrieron estas mujeres por estos estereotipos de antaño son las conocidas cacerías de brujas que acabaron, como en el caso más conocido de finales del siglo XVII en Salem, quemadas vivas en hogueras o ahorcadas (Hindle 2017).

Con la llegada de los años 60, el movimiento hippie abrazó las costumbres tradicionales paganas, donde la armonía con la naturaleza y el universo eran acordes a las premisas de este movimiento. También se unieron a grupos *underground* esotéricos, y cada vez más gente, sobre todo en Estados Unidos, se uniría a la religión pagana de la Wicca británica (Hindle 2017). Todo esto culminó, de manera similar a otros modelos que hemos ido mostrando a lo largo de este trabajo, en otra fórmula cinematográfica que explotar. Para atender a las características propias de este ciclo de películas, referenciaremos aspectos de la cinta *Virgin Witch* (1972) (ver sinopsis en pág 81).

### 2.2.1. *I'm the love witch! I'm your ultimate fantasy!* Caso de estudio.

Lo primero que nos encontramos, nada más comenzar la película *Virgin Witch* (1972), son los créditos iniciales intercambiados con múltiples pechos al descubierto de las mujeres protagonistas (Fig.19). Esto no es una excepción, pues la película seguirá repleta de desnudos (sobre todo de mujeres) hasta el final del metraje, lo cual nos indica que estamos ante una película de *sexploitation*.

---

<sup>52</sup> Traducción de la autora. “[...]witches would steal men’s penises, keeping them like pets.”





(Fig. 19) Primer fotograma de *Virgin Witch* (1972). Fuente: DVD.

Este tipo de planos, en el que el cuerpo de la mujer aparece cortado/segmentado por la cámara, son propios de la mirada masculina del cine según Mulvey, en la que estos insertos de partes fragmentadas rompen la “realidad” que intenta crear la narrativa (Mulvey 1988, 62-3). En estos créditos es obvio que no hay una narrativa que fragmentar, pero en el resto de la película seguimos viendo este tipo de planos a piernas cruzadas, pechos y semidesnudos.

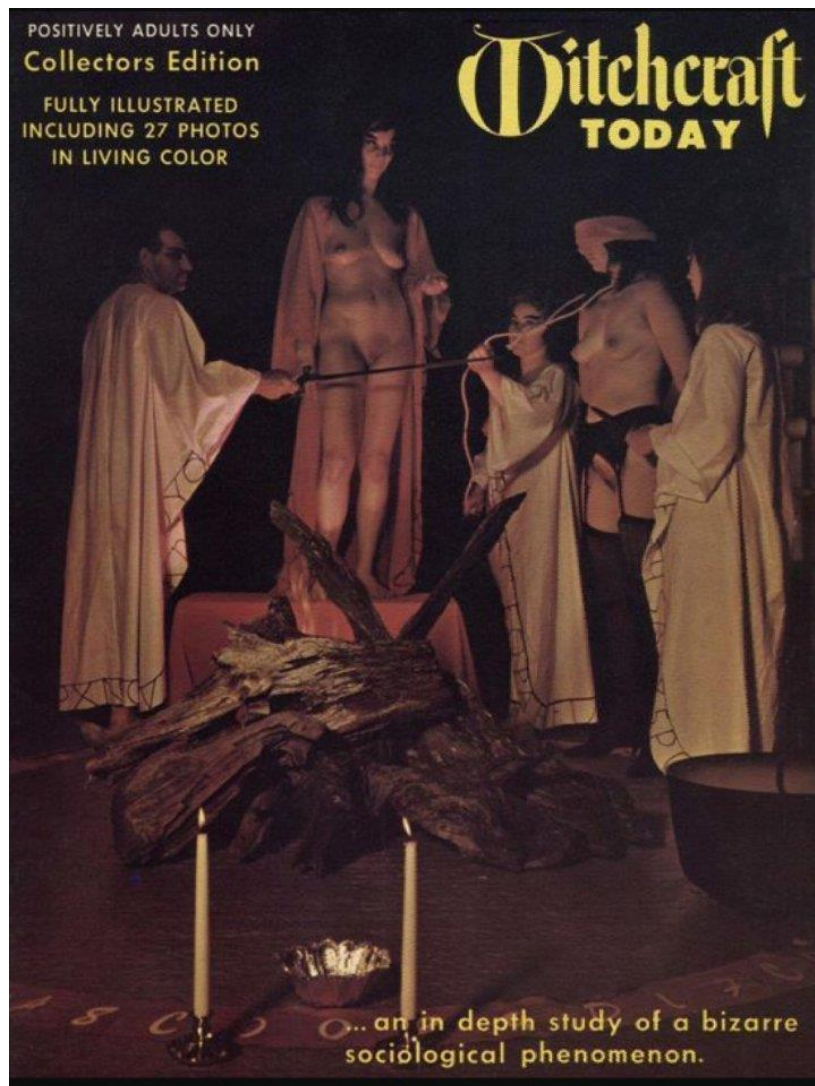
Con esto comprendemos que estas “nuevas” brujas del *whitchsploitation* son unas mujeres cosificadas e hipersexualizadas (objeto de fetichismo). Según Hindle, gracias a la Segunda Ola feminista —comenzada en los 60 junto el apogeo de estas figuras—, se reivindicó la “bruja” como icono feminista y de resistencia contra el patriarcado. Esta bruja era una mujer empoderada y consciente de su sexualidad (Hindle 2017). Las productoras usaron esta nueva perspectiva de la “bruja moderna” pero explotándola, como hemos visto, de un modo erótico y vacío donde los hombres podían realizar sus fantasías (Mulvey 1988, 58). Las tramas no eran más que una excusa donde desarrollar escenas pornográficas *soft-core* donde estas mujeres de lo oculto, según Sharon Russell, “tentaban a los hombres llevándolos a su perdición a través de sus poderes, esta vez no para robarles sus miembros, sino para estimularlos”<sup>53</sup> (en Hindle 2017).

<sup>53</sup> Traducción de la autora. “as a temptress leading men to their doom through her power, not to steal members, but to stimulate them”

Una de las escenas más características de estas películas eran los rituales de los aquelarres en los que se mostraban actos esotéricos (inventados) para crear un aura de misticismo y perversión. En *Virgin Witch*, aparecen dos rituales de iniciación: el primero es el realizado por los dos sacerdotes supremos del aquelarre a la protagonista Christine (Ann Michelle); el segundo es realizado por el sacerdote supremo y Christine —la cual se ha apoderado del aquelarre suplantando a Sybil (Patricia Haines), la anterior sacerdotisa suprema, a la que mata por haber recibido abusos sexuales por parte de ella— para la iniciación de su hermana Betty (Vicki Michelle). En estos actos podemos contemplar gente desnuda rodeando el ritual en apariencia de éxtasis y violaciones por parte de los sacerdotes supremos, en los que se desvirga a la nueva bruja. El último ritual, y final de la película, acaba en una orgía, otro tópico que se relacionaba con esta temática (Fig.20).



(Fig. 20) Imagen de la orgía final de *Virgin Witch* (1972) donde Betty pierde la virginidad mientras el resto del aquelarre observa. Fuente: DVD



(Fig. 21) Uno de los ejemplos de explotación de la brujería y lo oculto, el cual se vendía como material educativo, aunque el fin era el de mostrar contenido pornográfico sin ser censurado. Fuente: Pulp Librarian (@PulpLibrarian).

En *The Love Witch* (2016) (ver sinopsis en pág. 89) vemos también características como estos rituales y temáticas, pero la gran diferencia reside en la mirada de la dirección. En esta película, la directora Anna Biller usa estas escenas, pieza principal en las películas de explotación, como meros escenarios estéticos en los que narrar su historia sobre el mito del amor romántico desde una lectura feminista. Por ejemplo, en las escenas del salón del té, las mujeres se reúnen para hablar sobre sus opiniones, vivencias y problemas. Con ello, Biller ofrece tiempo en pantalla como protagonistas con historias que contar, no solo como objetos. Otra escena que destaca esta lectura feminista por parte de Biller, es la secuencia en la que la protagonista Elaine (Samantha Robinson) se quita

el tampón —el cual se muestra manchado de sangre— y lo usa para realizar uno de sus hechizos amorosos (Fig. 22).



(Fig. 22) Fotograma en el que aparece Elaine (Samantha Robinson) realizando una poción de amor con su orina y su tampón. Mientras la realiza hace un alegato diciendo que la sangre menstrual no es desagradable sino hermosa. También reflexiona sobre el hecho de que la mayoría de hombres nunca han visto un tampón usado. Fuente: DVD.

Biller explica que se apropia de estas representaciones de los años 60-70, las cuales mostraban a las “brujas” como objetos sexuales hechos para la mirada de los hombres, y las sitúa en una película de terror para ellos:

Pienso en ella como una película de terror diseñada para asustar a los hombres, en el sentido de que los hombres son las víctimas y no los empoderados. Pero sobre todo los asustará especialmente puesto que contiene escenas de mujeres hablando obsesivamente entre ellas sobre el amor, en sitios exclusivos para mujeres<sup>54</sup> (Biller 2011)

Al apropiarse de estos códigos consigue orientar la mirada hacia el placer femenino en vez del masculino, al que estas películas tradicionalmente estaban destinadas a complacer. En la búsqueda de causar terror a los hombres, subvierte y crítica la imposición de roles de género y la (sobre)explotación de la figura de las mujeres.

---

<sup>54</sup> Traducción de la autora. “I think of it as a horror movie designed to scare men, in the sense that men are the victims and they are not empowered. But it will especially scare men in that it contains scenes of women talking together obsessively about love.”

### 2.3. *Can you guess what every woman's worst nightmare is? La representación de la mujer en las películas de rape and revenge.*

Para finalizar este recorrido sobre las diversas representaciones de la mujer a través de la mirada masculina del cine de explotación, hemos elegido las películas del ciclo *rape and revenge*. Una vez más, elegimos el término “ciclo” o “fenómeno” ya que se tratan de películas de diversos géneros y formas narrativas, diferenciándose incluso en la manera en la que la *venganza* es llevada a cabo (o por la misma víctima de la violación, o por un tercero) (Heller 2011, 3-4).

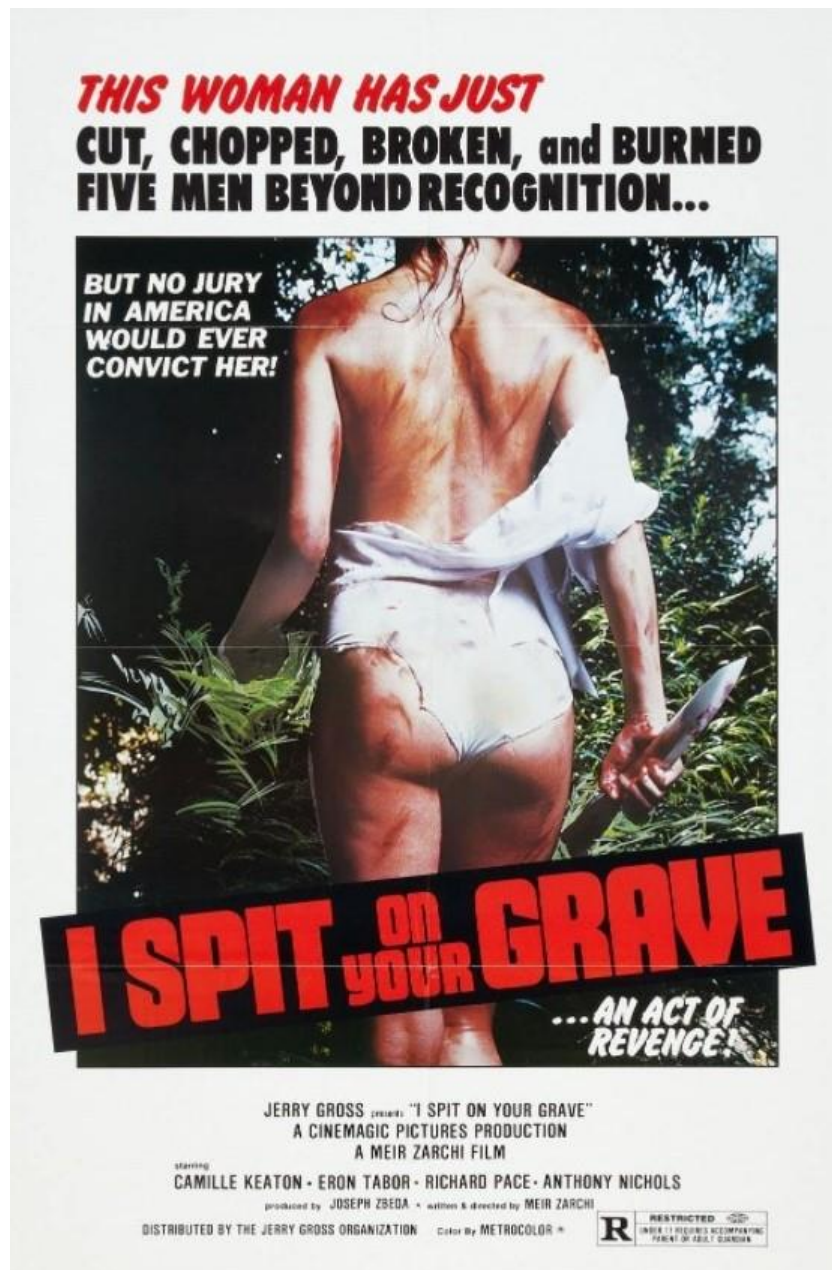
Una película de *rape-revenge* debe mostrar tanto una violación (o muchas violaciones, o un intento de violación) como un acto de venganza. En el nivel más básico, una película de *rape-revenge* es en la cual un acto de violación es el punto central de la narrativa para el desarrollo de una venganza, ya sea realizada por la víctima de esta o por un agente externo (un abogado, policía, o, más comúnmente, un ser querido o un miembro de la familia)<sup>55</sup> (Heller 2011, 3).

El intento de representación de la mujer en estas películas pretende acercarse a la mirada de entendimiento y comprensión del hombre hacia la mujer, pero esta sigue estando representada desde la lejanía y la Otredad. Ejemplificaremos este intento de representación fallido con la película *I Spit on Your Grave* (1978) (ver sinopsis en pág 80) confrontándola con *Promising Young Woman* (2020) (ver sinopsis en pág 87), la cual logra ofrecer un discurso feminista dentro de los códigos de este estilo de películas. Pese algunas defensas por parte de escritoras feministas, como Carol J. Clover en su famoso libro *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (1992), en este análisis comprobaremos cómo estos mecanismos de poder patriarcal explicados por Mulvey, siguen presentes en ella.

---

<sup>55</sup> Traducción de la autora. “[...] a rape-revenge film must most immediately feature both a rape (or many rapes, or an attempted rape) and an act of revenge. At its most basic level, a rape-revenge film is one whereby a rape that is central to the narrative is punished by an act of vengeance, either by the victim themselves or by an agent (a lawyer, policeman, or, most commonly, a loved one or family member).”





(Fig. 23) Poster de *I Spit on Your Grave* (1978) de Meir Zarchi. Fuente: IMDb.

### 2.3.1. *That's what I like in a woman —total submission.* Caso de estudio.

En ambas películas se relata la historia de una violación, las consecuencias de esto para la víctima y la venganza orquestada para sus abusadores. En el caso de *I Spit on Your Grave* tenemos la historia de Jennifer (Camille Keaton), una joven escritora de Nueva York que se traslada a un pueblo de las afueras con el fin de encontrar paz y tranquilidad para escribir su nueva novela. En *Promising Young Woman*, vemos la vida de Cassie (Carey Mulligan), una joven camarera y exestudiante de medicina afectada por

el suicidio de su mejor amiga Nina. Es quién buscará venganza —en el caso de *I Spit on Your Grave*, la propia víctima, y en *Promising Young Woman*, la mejor amiga de la víctima— donde difiere la estructura de las dos cintas.

Otra de las grandes diferencias, y aquí incidiremos que es donde *I Spit on Your Grave* pierde totalmente su supuesto alegato feminista, en la escena de la violación. Zarchi dedica 25 minutos de su metraje en mostrar esta larga secuencia llena de violencia, vejaciones y penetraciones agresivas, al cuerpo magullado y ensangrentado de Jennifer. En cambio, Emerald Fennell no muestra en ningún momento en pantalla la violación. En tan solo una escena, donde Cassie descubre que hay material gráfico de aquel momento, obtenemos algo de información sobre el acto al escuchar el audio del video el cual solo ve Cassie. Entre tanto, el audio no es usado como un elemento para concretar en la imaginación los actos violentos que se realizaron, sino como delator de la presencia del novio de Cassie como partícipe del *gang rape*.



(Fig.24) Cassie (Carey Milligan) haciéndose pasar por una mujer etílica al comienzo de la película *Promising Young Woman* (2020). Fuente: IMDb.

Zarchi alegó que la idea para la película surgió ante su experiencia al ayudar a una mujer que había sido violada (Heller 2011, 34). Es aquí donde nace su discurso, el cual podemos apreciar por la manera en la cual la película está dirigida. No es que Zarchi quisiese dar más visibilidad al movimiento feminista —muy creciente en la época— sino que esa experiencia vivida por él —y no la de la víctima— le alentó a pensar lo que a él le gustaría que las víctimas hiciesen a sus abusadores. Virgine Despentès apunta este tono paternalista presente en las películas de *rape-revenge*

dirigidas por hombres que enseñan “como los hombres, si fuesen mujeres, reaccionarían frente a una violación”<sup>56</sup> (en Church 2015, 218).

También, otra visión en la que podemos encontrar una mirada lejana y de Otredad hacia la mujer por parte de estos directores —y de la audiencia— es la necesidad, de que la mujer necesita tener un trauma (en este caso siempre unido a una violación) para que pueda sentirse empoderada (Church 2015, 217). Si a esta nefasta lectura sobre las políticas del feminismo le añadimos tanto el cartel promocional que muestra una chica semidesnuda digna de una película de *sexploitation* (Fig. 23), como los comentarios de felicidad del director, al ver que la audiencia de su película creció ante la publicación de la crítica del famoso Roger Ebert sobre su escena denigrante de violación; observamos que estamos frente a una película de explotación cuyo uso de la venganza por parte de la mujer no es más que otra fórmula explotativa — al ver la demanda de contenido feminista por parte de la audiencia— con la que así seguir mostrando escenas de violencia hacia las mujeres (Church 2015, 216).

Otra de las diferencias entre *I Spit on Your Grave* y *Promising Young Woman* es como realizan la venganza. En *Promising Young Woman*, Cassie se hace pasar por una chica afectada por el alcohol, la cual no aparece sexualizada, sino que es sexualizada por sus acosadores al verla pasiva e indefensa (Fig. 24). Cuando estos comienzan a propasarse, Cassie abandona su papel y les confronta fuertemente, no usando violencia física, pero sí una violencia narrativa sobre el día a día de las mujeres las cuales sufren acosos y abusos. En cambio, Jennifer, pasa de víctima indefensa a mujer “empoderada” en apenas tres secuencias en las que no se ofrece un acercamiento a lo que puede estar viviendo o pensando. Tan solo son planos en silencio de ella preparando su plan de venganza. Esta venganza, a diferencia de la de Cassie, esta erotizada, usando sus encantos sexuales para conseguir matar a sus abusadores (Church 2015, 217). De hecho, Jennifer no llega a matar a dos de sus abusadores hasta después de que estos alcanzan el orgasmo. A uno de los abusadores lo ahorca una vez llegado al clímax de la relación sexual y al cabeza de la banda de violadores lo masturba y al alcanzar el orgasmo, acto seguido lo castra.

Estas características que hemos expuesto son las que nos hacen volver a remitirnos al texto de Laura Mulvey, donde encontraremos los mismos mecanismos de la

---

<sup>56</sup> Traducción de la autora. “how men, if they wer women, would react to rape”



mirada masculina que ella expone: voyeurismo sádico en la escena de la violación, donde además como espectadores solo se nos permite observar y no intervenir; y fetichismo del objeto, con múltiples escenas eróticas sobre el personaje de Jennifer el cual aparece desnudo y cosificado para la mirada de la audiencia heteropatriarcal.

#### **2.4. ¿Dónde está mi salida? Reflexiones del capítulo.**

Una vez más, señalamos estas películas como perpetuadoras de los estereotipos ejercidos sobre el Otro, en este caso las mujeres. Elegimos las películas de explotación por poseer una manera de producción muy clara, basada en fórmulas de estereotipos muy repetitivas, que nos permiten identificar el canon de representación de lo explotado y así, comprender el rol que se ha relegado a las mujeres en la historia del cine.

Vemos que las mujeres son observadas y su imagen construida por y para una misma mirada: la mirada masculina. Punto de vista que las presenta como las culpables de todos los males de los hombres, culpándolas y castigándolas por el mero hecho de ser mujeres, bajo la vía de representación voyeurística y sádica; o como el objeto más deseable del mundo, fragmentando su cuerpo con la mirada de la cámara, convirtiéndolo en un objeto fetichista al que observar. Además, la mujer en estas películas solo habita como el Otro, siempre teniendo de referencia y contraposición al hombre, el cual puede satisfacer sus fantasías en ella.

Es importante destacar que las problemáticas mapeadas en estas películas, basadas en el ensayo de Laura Mulvey, no solo son intrínsecas de este conjunto de cintas de explotación, sino que, como exponíamos al principio, son propias del lenguaje del cine en sí, debido a su constructo bajo el inconsciente patriarcal (Mulvey 1988, 57). Las películas expuestas como contraposición a esta representación machista, aunque operen bajo el lenguaje del cine narrativo, consiguen romper con esta mirada patriarcal, al subvertir sus códigos ya sea de manera más experimental y metacinemática, en el caso de *Antiporno* (2016) de Sion Sono; satírica y alegórica, como en *The Love Witch* (2016); o usando una narrativa propia de un género eliminando sus elementos más característicos con un mensaje firme y crítico, como en *Promising Young Woman* (2020).

**EXPLOTA  
EXPLOTA  
ME**

**EXPLO**

**3 / 30 sep 2021**

**CICLO DE CINE · ENCUENTROS · EXPOSICIÓN · TALLERES**

laboral  
ciudad de la cultura

COLABORA

Sijón | Divertia

Festival Internacional  
de Cine de Sijón

(Fig. 25) Cartel del programa cultural *Explota, Explota, Me Expla* realizado por la autora.

## **PROGRAMACIÓN CULTURAL *EXPLOTA, EXPLOTA, ME EXPLO***

Como adelantábamos a comienzo del proyecto, esta investigación se planteó no solo para retratarla en un trabajo académico, sino que también emplearla en una propuesta práctica.

Para ello hemos formado un programa cultural compuesto de un ciclo de cine formado por las películas analizadas en el cuerpo de este trabajo. A estas se añaden diversos coloquios posteriores a su proyección donde participaran tanto profesionales de la industria, como escritores y académicos. Los ejes temáticos que se plantearan en ellas son los mismos usados en el desarrollo teórico de este trabajo: Colonialidades, Feminismo(s) e Identidades no hegemónicas.

Lo que se pretende con ello es llevar el debate sobre la representación del Otro fuera de las aulas, planteándolo a las audiencias consumidoras de productos culturales, para que tras asistir a estas actividades empleen estas herramientas teóricas en su día a día.

Además del ciclo de cine y sus charlas, hemos querido completar esta programación con una exposición de cartelería del cine de explotación, ya que creemos que este [la publicidad] fue uno de los elementos más importantes de estas producciones, siendo además un retrato gráfico de la representación estereotipada en así, desvirtuándola de la narrativa de la película. Esta será acompañada con un encuentro con el curador de la colección a exponer Nicolas Winding Refn, y su amigo y crítico Alan Jones. Paralelo a la exposición, se realizará un taller sobre las estructuras del poder tras la publicidad de los productos culturales y cómo subvertirlas.

### **Ciclo de cine *Bobina explotada***

En los años 20 de Estados Unidos, empezaron a aparecer fuera del circuito *mainstream* una serie de películas que se alimentaban de la demanda de temas sensacionalistas por parte de la audiencia. Estas películas tomaron el nombre de cine de explotación, puesto que su *modus operandi* de producción y distribución estaba diseñado para sacar el beneficio máximo de temas “de mal gusto”: enfermedades venéreas, abortos, tribus exóticas, etc.

Estas fórmulas explotativas fueron variando según se fueron relajando los códigos de censura, llegando a convertirse cada vez más extremas y exitosas en taquilla, lo que atrajo la mirada de las grandes productoras. En estas películas, ya en manos de los grandes estudios, la temática iba desde películas de caníbales, horror, monstruos, *blaxploitation*, *rape and revenge*, *sexploitation* e incluso *nunsplotation* (explotación de la temática religiosa con monjas). Hollywood se enmascaraba bajo esta estética juvenil y transgresora, pero los discursos de poder tras ello seguían siendo los mismos.

Con la consolidación de los Estudios Culturales y la consiguiente puesta en valor de la cultura popular y suburbana, directores de cine y académicos volvieron la vista atrás a excéntricas películas de los 60 y 70.

En cuanto a dirección, podemos ver que han surgido dos modos influenciados por estas películas. El primero de ellos son quienes siguen perpetuando esos roles estereotipados como elemento estético y artístico de sus películas; mientras otro grupo usa estos códigos de la explotación y los subvierten para dar paso al relato del “explotado” y político.

Este ciclo pretende traer una reflexión sobre la producción de productos culturales. Debemos tener una visión crítica ante ellos, pues las representaciones que se exhiben en ellos podrían estar formadas bajo estructuras opresivas. Con ello, no queremos devaluar el trabajo de estas películas de los años 60-70, sino crear una herramienta que nos ayude a identificar estos códigos del poder en el resto de cultura que consumamos.

*Come on, let's exploit again!* Bloque explotación

El bloque está formado por 6 películas de diferentes temáticas del cine de explotación. Es fundamental que en la proyección y visionado se contextualice, comprendiendo la época y el momento de la creación. Con esto, el objetivo de su inclusión no es el de “cancelarlas”, sino usarlas como plataforma crítica para entender como determinados estereotipos se han construido y perpetuado en nuestro imaginario e industria cultural.

- *CANNIBAL HOLOCAUST* / **Viernes 3 de septiembre, 19:00 y martes 7 de septiembre, 19:00**

El antropólogo Harold Monroe viaja hasta el Amazonas con la intención de rescatar a un pequeño equipo de rodaje desaparecido mientras realizaban un documental sobre tribus caníbales llamado “Inferno verde”. Allí descubre que lo único que ha sobrevivido de ellos son las bobinas de material grabado, el cual le impacta tras visionarlo una vez de vuelta en Nueva York, defendiendo así su destrucción debido a la atención que este metraje suscita en los medios sensacionalistas.

Tripas, violaciones, muertes reales de animales e incluso un empalamiento que llevó a Ruggero Deodato a demostrar ante los jueces que había sido falso. Esta película conformó el punto culmen de las películas de explotación caníbal. De mensaje político, aunque dudoso, Deodato quiso crear en la mente del espectador quién debería ser denominado como caníbal y salvaje. Aunque esta obra solo le sirvió para su prohibición y denuncias varias, ayudó a sentar las bases del posterior cine del *found footage* (metraje encontrado).

- Dir. Ruggero Deodato
- Italia
- 1980
- 95 min.
- V.O. original inglés y español con subtítulos en castellano

**Coloquio posterior: *It's a mad, mad, mad, mad mondo*. El “Cinema Mondo”: del sensacionalismo al canibalismo. Luis Miguel Carmona y Jesús Palacios.** Viernes 3 de septiembre.

En la época de los 60 irrumpieron en la industria cinematográfica una serie de documentales caóticos llamados *mondo*, donde realizadores viajaban por todo el mundo grabando los actos más depravados, extraños y excéntricos de las diferentes culturas que habitan este planeta. La respuesta de la audiencia fue que cuanto más grotesco mejor, lo que llevó a los cineastas, sobre todo en Italia, a realizar películas de ficción que cumplieran las expectativas de gore y sexo que se pedía.

Repasaremos la historia de las películas más viscerales de la historia del cine con la creación de estos géneros como el caníbal y otros acercándose peligrosamente al *snuff*, de la mano de Luis Miguel Carmona, crítico de cine y escritor de libros como *Cine Insano. Las películas más perturbadoras de la historia del cine* (2012) y Jesús Palacios, escritor y editor de libros sobre géneros cinematográficos de horror y fantástico como *Goremanía* (1995) y programador de *La noche innombrable* del Festival Internacional de Cine de Gijón/Xixón.

A cargo de Iván Gallego Mateos, amante del cine de terror y del *giallo* italiano, ha sido colaborador en Cine Maldito, donde también ha cubierto el FICX.

- *DAYDREAM* / **Viernes 10 de septiembre, 19:00 y martes 14 de septiembre, 19:00**

Dos jóvenes se encuentran en la sala de espera de un dentista. Él se siente atraído por ella, pero no le dice nada. Una vez entran en la consulta y son anestesiados el joven comienza a tener fantasías sexuales con la joven, la cual es torturada sin pudor.

¿Es realidad o es un sueño? Tetsuji Takechi explora el mundo del subconsciente y las fantasías más ocultas —incluyendo incluso personajes vampíricos— en esta adaptación de un relato corto de Jun'ichirō Tanizaki. Considerada una de las primeras *eroduction* en irrumpir en el panorama *mainstream* japonés, la cual recibió una muy buena acogida por parte de la audiencia, asentó las bases del que luego se convertiría en el género más importante de la industria de explotación japonesa: el *pinku eiga*, donde el papel de la mujer consistía en la humillación, maltrato y cosificación de esta.

- Dir. Tetsuji Takechi
- Japón
- 1964
- 92 min
- V.O. original japonés con subtítulos en castellano

- ***COFFY* / Viernes 17 de septiembre, 19:00 y martes 21 de septiembre, 19:00**

Flower Child Coffin “Coffy” es una enfermera que por las noches lleva una doble vida disfrazada como prostituta para vengar la muerte de su hermana, víctima de una adicción a la heroína. Así, Coffy irá tras todas las personas que hay detrás del negocio de la droga llevado a cabo por la mafia.

Violencia, sexo y exotismo. Así se vendía la figura de Coffy, representada por la legendaria Pam Grier, una “súper heroína” negra cuyas dotes en artes marciales quedaron en el olvido debido al foco de su representación hipersexualizada.

- Dir. Jack Hill
- EE.UU.
- 1973
- 90 min.
- V.O. original inglés con subtítulos en castellano

- ***SUPER FLY* / Jueves 16 de septiembre, 19:00 y lunes 20 de septiembre, 19:00**

Cuando Youngblood Priest se da cuenta que su futuro como narcotraficante de cocaína es peligroso, decide hacer una gran y última venta a espaldas de la mafia para poder retirarse con el dinero que consiga.

*Super Fly* es una fantasía de los años 70 sobre una comunidad que, aunque fuese existente, no era tan glamurosa como se muestra en ella. Acompañada por probablemente una de las mejores bandas sonoras creada para una película de la mano de Curtis Mayfield, Gordon Parks Jr. nos invita adentrarnos a un mundo repleto de droga, *pimps*, y bigotes.

- Dir. Gordon Parks Jr.
- EE.UU.

- 1972
- 91 min.
- V.O. original inglés con subtítulos en castellano

**Coloquio posterior: Afros y droga. La representación negra en las películas de Blaxploitation. Rubén H. Bermúdez** Jueves 16 de septiembre.

Si bien las películas de *blaxploitation* sirvieron para que la comunidad negra tuviera más tiempo en la gran pantalla, hicieron un flaco favor en cuanto a su representación. Algunos las consideraban incluso liberadoras, ya que ayudaban al público negro a aplaudir los actos que estos “héroes” negros realizaban contra la policía y estructura de poder blanca; y políticas.

Estas películas se situaban en *ghettos* completamente romantizados, donde los protagonistas eran prostitutas, chulos y narcotraficantes. Dar voz a estas figuras discriminadas es un acto emancipador, pero cuando estas se convierten en la única voz de la comunidad afroamericana es una estereotipación que causará problemas a estos ante su representación en la sociedad.

Hablamos con Rubén H. Bermúdez, escritor de *Y tú, ¿por qué eres negro?* (2017) y director de la recién aclamada película coral *A todos nos gusta el plátano* (2021) en Documenta Madrid 2021, sobre la representación y falta de voz negra en el cine.

A cargo de Almudena González González, graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid y estudiante del Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte: Investigación y Gestión, sus cortometrajes han sido proyectados en festivales como el FICX.

- *I SPIT ON YOUR GRAVE* / **Viernes 24 de septiembre, 17:00 y martes 28 de septiembre, 19:00**

Jennifer Hills es una joven escritora que escapa de la bulliciosa ciudad de Nueva York a una cabaña a las afueras de una pequeña ciudad de Connecticut con el fin de escribir su primera novela. Con su llegada, atrae la atención de un grupo de hombres, los cuales la siguen y atacan sexualmente, creando en ella la necesidad de vengarse.



Meir Zarchi describió su película como un alegato feminista inspirado en una situación vivida por él cuando ayudó a una chica a escapar de una violación múltiple, apoyando a la violencia que las víctimas deberían realizar a sus abusadores. Aunque esto no es fácil de defender si tenemos en cuenta que 30 minutos del film son la secuencia de la violación múltiple de Jennifer, llena de extrema violencia gráfica. Aunque esta escena sea usada para mostrar lo sucio y repulsivo de una violación, era la imagen final que se usaba promocionalmente para atraer al público de los *grindhouse*, junto a carteles de la actriz/víctima que aparecía sin apenas ropa durante casi todo el metraje.

- Dir. Meir Zarchi
  - EE.UU.
  - 1978
  - 101 min.
  - V.O. original inglés con subtítulos en castellano
- ***VIRGIN WITCH* / Viernes 24 de septiembre, 19:00 y miércoles 29 de septiembre, 19:00**

Dos hermanas acuden a una casa en el campo para realizar un trabajo como modelo para una de ellas, Christine, aunque pronto descubrirán que se trata de un aquelarre de brujas. Christine debe de perder su virginidad para iniciarse, lo que hará que poco a poco quiera tomar el control de la casa.

Con esta premisa, la de la brujería, en Reino Unido surgió un breve pero extenso mercado de relatos que explotaban este mundo pagano y oculto como excusa para mostrar desnudos, orgías y sexo explícito. Tuvo gran acogida en a mediados de los años 60, sobre todo en California, debido al crecimiento en la sociedad de los valores de la comunidad hippie, decayendo a medida que en los años 70 surgieron grupos más oscuros alrededor de este imaginario como por ejemplo la *Process Church*.

- Dir. Ray Austin
- Reino Unido
- 1972
- 88 min.
- V.O. original inglés con subtítulos en castellano

**Coloquio posterior: ¡Ding dong! Murió la bruja. Representación de la mujer en el cine de terror. Desirée de Fez.** Viernes 24 de septiembre.

El papel de la mujer a lo largo de la historia del cine de terror ha sido el de víctima: estrangulada, apuñalada, quemada, ahorcada, poseída por demonios, etc. Desde el cine más culto y clásico como las rubias agonizantes de Alfred Hitchcock, al más explotador y de consumo rápido. Incluso cuando han tomado el papel de brujas, hechiceras y malvadas, los guionistas y la mirada masculina hollywoodiense, de la que hablaba Laura Mulvey en su famoso ensayo *Narrative Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), les dieron un giro completo, convirtiendo esa figura empoderada como es la de la *bruja*, en un objeto donde los hombres pueden realizar y cumplir todas sus fantasías y perversiones.

Reflexionaremos junto a Desirée de Fez, periodista, crítica de cine y escritora de *Reina del grito* (2020), sobre esta evolución de la mujer en el cine de terror y su emancipación.

A cargo de Yco Hernández Calderín, graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid y en el Máster Universitario en Ficción en Cine y Televisión. Producción. Guión y Realización por la Universitat Ramon Llull.

**Don't you exploit about me. Bloque explotación deconstruida.**

El bloque está formado por 6 películas de diferente temática las cuales se relacionan mediante el uso de elementos de explotación: desde las más obvias, con el uso de lo que podría denominarse *metaexplotación*, como *Bacurau* (2019) y *The Love Witch* (2016); a las que dan la palabra a personajes que han sido explotados en el pasado como en *Tangerine* (2015).

- **AGARRANDO PUEBLO / Sábado 4 de septiembre, 19:00 y miércoles 8 de septiembre, 19:00**

El director de un documental pide a un mendigo que agite más su tarro de monedas para que se oiga. Lanza monedas a una fuente para que un grupo de niños se meta en ella a buscarlas. Acosa con su cámara a pobres mujeres que se encuentran en la

calle. Son los vampiros de la pobreza, como bien describe el título en inglés de este corto colombiano de 1977.

Con este filme los directores Carlos Mayolo y Luis Ospina quieren denunciar la situación de la industria cinematográfica que se estaba dando en Latinoamérica y en especialmente en Colombia. A modo de falso documental, y con la dualidad entre cinta en color y cinta en blanco y negro, Mayolo y Ospina reflejan el *modus operandi* de estas producciones de documentales que se realizaban tan solo para vender y exhibir en los grandes festivales de Europa. Donde la miseria era grabada e incluso forzada, sin ninguna explicación sociopolítica o cultural de esta.

- Dir. Carlos Mayolo y Luis Ospina
- Colombia
- 1977
- 28 min.
- V.O. original español

- **BACURAU / Sábado 4 de septiembre, 19:00 y miércoles 8 de septiembre, 19:00**

Bacurau es un pueblo ficticio en el *sertão* brasileño donde sus habitantes se ven conmocionados por la muerte de su longeva matriarca. Pero sus problemas no han hecho más que empezar. El pueblo desaparece de servidores de mapas online, sufren cortes en la red telefónica, saboteos de la llegada de agua, hasta que llegan las matanzas. Es en este momento cuando el pueblo decide tomar el control de la situación.

Bajo una estética de cine de acción-western de explotación, incluyendo a un actor legendario de este tipo de películas como es Udo Kier, Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles establecen un manifiesto satírico sobre el actual problema político en Brasil, las ruralidades, y la visión colonizadora y consumista de la industria del entretenimiento occidental en Latinoamérica.

- Dir. Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles
- Brasil y Francia
- 2019
- 131 min.
- V.O. original portugués e inglés con subtítulos en castellano

**Coloquio posterior: Llore, le estamos filmando. Del cine etnográfico a la pornomiseria. Gonzalo de Pedro y Renata Ribeiro dos Santos**, Sábado 4 de septiembre.

La necesidad de viajar, de descubrir, de conocer lo alejado, lo remoto, el Otro, son sentimientos que se encuentran dentro de cada uno de nosotros. Desde los primeros libros de viajes que se remontan incluso al siglo X, a las películas etnográficas de comienzo del siglo XX. Todo ello estaba narrado o filmado bajo un relato colonial, un discurso de poder que, aunque sus intenciones fuesen las más neutrales para mostrar lo que hay más allá de nuestros países europeos, no hay ningún tipo de reflexión sobre: quién produce el relato, a quién se muestran estas imágenes y para qué, si se están creando estereotipos de los habitantes, si hay un contexto histórico detrás para comprender sus situaciones, etc.

Si bien, en partes del mundo como Latinoamérica —objeto de lucro de muchos de estos documentales y películas de ficción— empezaron a irrumpir unos movimientos que se agrupan en un *Nuevo Cine Latinoamericano*, del que formaba parte el *Cinema Novo* brasileño o el colombiano *Caliwood*. Su causa era la misma: crear un nuevo tipo de cinematografía que acabase con el discurso colonial de occidente que se había apropiado de la cultura.

Junto a Gonzalo de Pedro, director artístico de Cineteca Madrid, programador cinematográfico y profesor de Cine documental y análisis de la imagen en la Universidad Carlos III de Madrid, y Renata Ribeiro dos Santos, doctora en Historia por la Universidad de Granada, con estudios en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, con trabajos orientados a temáticas como el arte iberoamericano, contemporáneo y geopolítica del arte; analizaremos como estos relatos coloniales siguen entre nosotros tanto en el cine de ficción y no ficción, frente a las nuevas producciones con un mensaje decolonial.

A cargo de Almudena González González, graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid y estudiante del Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte: Investigación y Gestión, sus cortometrajes han sido proyectados en festivales como el FICX.

- **ANTIPORNO / Sábado 11 de septiembre, 19:00 y miércoles 15 de septiembre, 19:00**

Nos adentramos en el rodaje de una película pornográfica donde la lucha y rivalidad entre las dos actrices principales hace que la repetición de la escena una y otra vez cree un caos que haga que Kyoko se cuestione quién es y cuál es su papel.

Este escenario de maltrato, humillación y crueldad permite a Sion Sono reflexionar de forma crítica sobre la situación de la mujer en la sociedad nipona, así como su representación en el cine. Esto sirvió de sorpresa para Nikkatsu, unas de las productoras más importantes de la industria cinematográfica de Japón y creadora del *Roman Porno*, quien pidió a varios directores japoneses crear una serie de películas a modo de celebración por los 45 años de la serie original, confiando que Sono les realizaría otro estilo de película más a favor de la explotación sexual debido a la obsesión de este con el sexo mostrada en películas pasadas.

- Dir. Sion Sono
- Japón
- 2016
- 76 min.
- V.O. original japonés con subtítulos en castellano

**Coloquio posterior: *Sake y cuerdas. Represión de la sociedad japonesa y liberación en el imaginario.* Roberto Cueto.** Sábado 11 de septiembre.

Si hay algo por donde comenzar, es tener en cuenta que los valores que nos rigen como sociedades en occidente son muy diferentes a los de oriente. En el caso de Japón hablamos de una sociedad marcada por el sentimiento de culpa y lo socialmente aceptado los cuales han sobrevivido hasta el día de hoy, donde la tradición ha mutado junto al capitalismo haciendo de estos mucho más exigentes y difíciles de conseguir.

Esto hace que sus habitantes lleven una vida de dualidad constante, donde reprimen sus deseos para aparentar la vida que se espera de cada uno de ellos en sociedad. Hablaremos con Roberto Cueto, escritor, profesor asociado de la Universidad Carlos III y delegado internacional del Festival de San Sebastián en Corea del Sur, de cómo la

censura Eirin y los tabús sociales han hecho que la industria cultural japonesa (tanto manga como película) sea una de las más extravagantes y brutales del mundo.

A cargo de Almudena González González, graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid y estudiante del Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte: Investigación y Gestión, sus cortometrajes han sido proyectados en festivales como el FICX.

- *TANGERINE* / **Sábado 18 de septiembre, 19:00 y miércoles 22 de septiembre, 19:00**

Sin-Dee y Alexandra son dos trabajadoras sexuales transexuales que se reúnen el día de Nochebuena con el motivo de celebrar la salida de prisión de la primera. El día cambia de dirección cuando esta se entera de que su novio y *pimp* Chester le ha estado poniendo los cuernos con una chica cis mientras estaba ausente. Nos sumergimos entonces en un viaje ansioso y estridente, donde Sin-Dee, llevada por sus celos más tóxicos, intentará encontrar a la amante.

Siendo su quinto film, *Tangerine* es todo un manifiesto de Sean Baker sobre el cine actual, la representación del Otro y la cultura popular. La historia deja atrás cualquier perjuicio y estereotipo representado en otras películas sobre estas comunidades, dando voz a estos, sobre sus vidas, soledades y acosos, detonando en un mensaje de sororidad.

- Dir. Sean Baker
- EE.UU.
- 2015
- 88 min.
- V.O. original inglés y armenio con subtítulos en castellano

**Coloquio posterior: *The world can be a cruel place*. Trabajo sexual, transexualidad y racialidad en la industria cinematográfica. Victoria Muñoz Moya.** Sábado 18 de septiembre.

En 2021 seguimos teniendo problemas en cuanto a representación LGBTIQ+ en productos culturales: desde actores cisgénero haciendo papeles de personajes trans, actrices trans solo elegidas como representación de su colectivo sin ningún trasfondo de personaje, a mujeres racializadas donde los únicos papeles que se ofrecen son los de prostitutas. Esto no es cosa de hoy en día, si bien que en el cine de explotación de los años 60-70, la comunidad LGBTIQ+ tuvo una mayor representación en pantalla, esta quedaba relegada a trabajadoras sexuales. No se elegía a estos personajes como un alegato en defensa de lo marginal, se usaba lo marginal como cebo para atraer al público: lo exótico, prácticas sexuales abyectas, etc.

Hablaremos de esta cuestión junto a Victoria Muñoz Moya, estudiante de Derecho y Ciencias Políticas en la UAB y colaboradora en Comunidad Negra Africana y Afrodescendiente en España (CNAAE), AfroFem Koop y Afrofémimas.

A cargo de Almudena González González, graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid y estudiante del Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte: Investigación y Gestión, sus cortometrajes han sido proyectados en festivales como el FICX.

- *PROMISING YOUNG WOMAN* / **Lunes 27 de septiembre, 19:00 y jueves 30 de septiembre, 19:00**

Una chica bebe de más en una fiesta de empresa. Un compañero se ofrece a llevarla a casa, pero en el último momento le ofrece ir a la suya. Ella está casi inconsciente y él abusa de ella. Y hasta aquí tendríamos la misma historia de siempre, el verdadero horror de todas las mujeres. Pero Cassandra nos está engañando, y a su abusador también. No está borracha, es plenamente consciente de sus actos, y va a hacer que su abusador se arrepienta para siempre de lo que ha hecho.

Este es el día a día de Cassandra, una joven deprimida por el suicidio de su mejor amiga, Nina. Pero cuando esta descubre una nueva pista sobre los abusadores de esta última, no va a parar hasta que consiga justicia.

En su debut cinematográfico, Emerald Fennell alza la voz por todas las que no pudieron hacerlo, da nombre a todas las que nunca fueron nombradas, y venga todas las muertes de las asesinadas.

- Dir. Emerald Fennell
- Reino Unido y EE.UU.
- 2020
- 113 min.
- V.O. original inglés con subtítulos en castellano

**Coloquio posterior: *Why Have there Been no Great Women Artists?*. El papel de la mujer en la industria cinematográfica.** Lunes 27 de septiembre.

Si nos dirigimos hacia los datos proporcionados en el último reportaje de 2020 *Hollywood Diversity* de la UCLA, la representación de mujeres como protagonistas ha aumentado un 18,6 por ciento desde 2011, posicionándola casi a la mitad de representación en el cine con un 44,1 por ciento en 2019. Pero a pesar de esta mejoría, estos roles siguen siendo escritos, producidos y dirigidos por hombres blancos.

Tan solo un 15,1 por ciento de películas estrenadas han sido dirigidas por mujeres en 2019 y un 17,4 por ciento escritas por ellas. ¿Podemos hablar de una representación real y que no caiga en los estereotipos? ¿Debemos conformarnos las mujeres con estas representaciones?

Realizaremos una reflexión sobre el futuro de la mujer en la industria cinematográfica junto a Natalia Martínez Pérez, profesora ayudante doctora en el departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid e investigadora en el grupo TECMERIN de temas sobre el género en la industria cultural.

A cargo de Yco Hernández Calderín, graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid y en el Máster Universitario en Ficción en Cine y Televisión. Producción. Guión y Realización por la Universitat Ramon Llull.



- *THE LOVE WITCH* / Sábado 25 de septiembre, 18:30 y jueves 30 de septiembre, 19:00

Elaine (Samantha Robinson) es una joven bruja que intenta dejar atrás la muerte de su marido provocada por uno de sus hechizos de amor. Al cambiarse de ciudad intentará encontrar ahí a el amor de su vida, pero sus hechizos son tan fuertes que una vez más acaba matando a los hombres con los que intenta conocer. Cuando conoce al único hombre que resiste sus poderes la historia dará un giro trágico.

Trágica es la palabra con la que Anna Biller define su película, puesto que esta gira entorno al amor romántico, el cual siempre es trágico. A pesar de ello, Biller crea comedia en ella, pero una comedia solo entendida por mujeres, ya que lo que expone en ella: empoderamiento femenino, amor y tampones, genera miedo al público masculino. Biller usa los códigos propios de estas películas *soft-core* de brujas, con el fin de realizar una lectura feminista sobre el papel de las mujeres.

- Dir. Anna Biller
- EE.UU.
- 2016
- 120 min.
- V.O. original inglés con subtítulos en castellano

### Exposición *THE ACT OF SEEING* de Nicolas Winding Refn y Alan Jones



(Fig. 26) Algunos carteles de la colección de cartelería de cine de explotación de Nicolas Winding Refn. Fuente: cinapse.co

Sorprende pensar que un día Manhattan no estaba iluminada por Disney, Apple y estrenos de Marvel, sino por las “X” rojas de neón de los teatros de la calle 42 entre la séptima y octava avenida. Sus paredes estaban repletas de posters de películas que escandalizaban tanto a quienes no asistían a sus visionados como a quienes estaban ahí cada semana con un ticket en la mano. Cuerpos desnudos, monstruos del espacio exterior, sangre, violencia, macabro, perverso, etc. Son las imágenes y textos que nos podemos encontrar en ellos, creando un imaginario completamente opuesto al de Hollywood.

Este mundo de fantasía ha quedado en la mente de muchas personas, quienes en su juventud fantaseaban con ir a ver lo prometido en esos posters. Uno de muchos fue Alan Jones, crítico de cine y escritor del libro *The Act of Seing* del que se nutre esta exposición.

El libro se compone de más de 300 carteles que forman la colección de cartelera de cine de explotación adquirida por el director Nicolas Winding Refn. En ella podemos encontrar desde películas de educación sexual, thrillers menores, a grandes películas aclamadas más adelante por el cine de autor y de vanguardia como *Night Tide* (1961) de Curtis Harrington.

Como explica en la introducción del libro, Jones imaginó durante muchos años las películas a través de los carteles que iba guardando en sus enormes álbumes de recortes, pero una vez pudo visualizar estas películas se había dado cuenta que la imagen que había creado sobre ellas superaba a la del celuloide. También, en una dirección similar, Nicolas Winding Refn, editor y curador de la colección, explica en la introducción de *The Act of Seing* de cómo sus padres le tenían prohibido que fuera a la calle 42 lo que hizo que mitificara aún más estos teatros.

El propósito del libro no es más que hacer perdurar en el tiempo el motivo por el cual estos posters se crearon: para ocupar un lugar en nuestra mente y hacernos imaginar que podrían mostrar esas películas, las cuales han desaparecido de nuestros cines y archivos cinematográficos. Una recopilación de la puesta en valor del arte creado para unas películas que, en su época y años después, fueron consideradas sucias y vulgares.

La exposición se realizará en la Iglesia de la Laboral y estará compuesta por 15 carteles originales que nos harán transportarnos a los teatros de Time Square.

- **Encuentro virtual con Nicolas Widing Refn y Alan Jones**

Con motivo de la inauguración de la exposición se realizará un encuentro virtual<sup>57</sup> con los creadores del libro con público presencial en el Teatro de la Laboral. Nicolas Widing Refn, aclamado director de películas como *Drive* (2011) y *The Neon Demon* (2016), y su amigo crítico de cine Alan Jones, hablarán de como fue el proceso de selección, la investigación de las películas tras los carteles, y su amor por el cine de explotación.

Se podrá asistir mediante la compra de entrada. Encuentro en inglés. Presentación y entrevista por Yco Hernández Calderín.

- **Taller de carteles *Explotage***

¿Podemos reconocer los estereotipos y temáticas de las películas de explotación en los productos culturales de hoy en día? ¿Cómo vendemos nuestra propia imagen a través del contenido que generamos en las redes sociales? Mediante este taller los participantes realizarán una reflexión sobre el imaginario cultural que nos rodea y como este viene derivado desde el *boom* de la industria cultural de los años 60 en adelante. Este estará formado por visitas guiadas a la exposición, así como mesas de debate y creación artística de carteles que imiten a estos expuestos, siendo más conscientes de la representación inclusiva y de sus políticas, mediante diversas técnicas artísticas.

La responsable de llevarlo a cabo es Inés Benito Riesgo (1998, Pravia). Formada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca y en Edición de Arte por la Escuela de Arte de Oviedo, Inés usa diferentes técnicas como serigrafía, estampación y dibujo que ayuda a dar a sus obras una estética poster, vinculada al *fanzine* y pop sucio.

El taller está destinado a mayores de 16 años y se podrá realizar de manera gratuita mediante inscripción. Se realizará los lunes 6, 13 y 20 y los jueves 9, 16 y 23 de septiembre de 17:30 a 19:00 horas.

---

<sup>57</sup> De ser posible el viaje a España por parte de los invitados se cambiará este a manera presencial.

## CONCLUSIÓN

Con este breve recorrido por una pequeña parte de la historia del cine, hemos querido desproveer al cine del elemento “mágico” y creativo con el que siempre se le ha vinculado, con el fin de mostrar las dinámicas de poder y mercantiles que funcionan tras las producciones que llegan a los cines y a nuestros hogares. Conocer así la industria cinematográfica nos permitirá comprender las diferentes tendencias que han ido surgiendo a lo largo de su historia, las cuales siempre vuelven, aunque sea bajo una distinta apariencia.

Como explicamos a lo largo de este trabajo, el cine de explotación basa su producción en unas fórmulas explotativas las cuales surgen de la demanda por parte del público de temas sensacionalistas. Este cine fue absorbido por los grandes estudios que, mientras se aprovechaban de estas producciones controvertidas y baratas, seguían perpetuando su mensaje de poder colonial y patriarcal, tanto en estas como en grandes producciones. En el caso de estas últimas, los códigos explotativos aparecían ocultos tras grandes puestas en escenas, una dirección más cuidada y grandes estrellas. En cambio, en el cine de explotación estos códigos o fórmulas aparecen a simple vista, lo que permite identificar claramente estos mecanismos de poder, razón por la que decidimos estructurar el presente proyecto alrededor del análisis de este tipo de cine.

Este análisis nos ha permitido acotar una serie de representaciones comunes basadas en la otredad, en las que encontramos determinados estereotipos clave a tener en cuenta a la hora de evaluar todo tipo de productos culturales con el fin de desvelar si se encuentran mediados por un discurso de poder hegemónico.

En el primer capítulo, analizamos la representación del Otro como opuesto a Occidente en las películas de explotación caníbal y *blaxploitation*. En el caso de *Cannibal Holocaust*, encontramos estructuras de poder colonial en la representación de las tribus indígenas como salvajes violentos, lo que perpetua los estereotipos ya existentes en las películas de explotación clásicas de los años 20 y 30. En el caso de las películas del movimiento *blaxploitation*, los grandes estudios se aprovecharon de la “sed” de la comunidad negra por ser representados en pantalla, ofreciendo un contenido estereotipado segregativo bajo un discurso de poder capitalista.

En el segundo capítulo, no solo analizamos la representación del Otro como opuesto al hombre heterosexual, sino que además mostramos que el lenguaje y los mecanismos propios del cine han sido formados por el inconsciente del patriarcado. Para ello, analizamos tres tipos de películas en las que se mostraba a la mujer bajo los estereotipos de pasividad y erotismo propios de la mirada masculina. Esta mirada, según Mulvey (Año), solo puede abordar la presencia de la mujer en pantalla de dos maneras: mediante la vía del voyeurismo y sadísmo, como en *Daydream*; o mediante la vía de su fetichización como objeto, como en *Virgin Witch*. En el caso de *I Spit on Your Grave* estas dos vías convergen.

No obstante, como hemos demostrado en esta investigación, hay películas que hacen una revisión de estos códigos, subvirtiéndolos con el fin de hacer una crítica de estos estereotipos y las estructuras de poder que hay tras ellos.

Tras el estudio realizado de estas obras nuestra intención no es la de devaluarlas, sino emplearlas como herramienta futura para cuestionar cualquier producto cultural que se nos exponga, para descubrir así si estamos siendo espectadores de una representación estereotipada y falsa. Por ello culminamos esta investigación en su puesta en práctica a modo de programación cultural, con el cual hacer llegar esta reflexión de manera directa a la población general.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allen, JoAnne. *Blaxploitation Films*. 1999.  
<http://besser.tsoa.nyu.edu/impact/s99/Projects/paper/joanne.html>.
- Anna's Blog: Musings about film and culture (blog).  
<http://annabillersblog.blogspot.com/2011/08/love-witch.html>.
- Austin, Ray, dir. *Virgin Witch*. Tigon Film Distributors, 1972.
- Baker, Sean, dir. *Tangerine*. Magnolia Pictures, 2015.
- Billier, Anna, dir. *The Love Witch*. Oscilloscope, 2016.
- Carmona, Luis Miguel. *Cine Insano: Las Películas Más Perturbadoras de la Historia del Cine*. Madrid: T&B Editores, 2012.
- Church, David. *Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd, 2015.
- DeAnn Seifert, Melissa. "Who's got the 'reel' power? The problem of female antagonisms in blaxploitation cinema". *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 4 (2012): 1-17.  
<http://www.alphavillejournal.com/Issue%204/HTML/ArticleSeifert.html>.
- Deodato, Ruggero, dir. *Cannibal Holocaust*. United Artists Europa, 1980.
- DeVos, Andrew. "The More You Rape Their Senses, the Happier They Are: A History of *Cannibal Holocaust*". En *Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, editado por Robert G. Weiner y John Cline, 76-100. Plymouth: Scarecrow Press, Inc., 2010.
- Fennell, Emerald, dir. *Promising Young Woman*. Focus Features, 2020.
- Galarraga Gortázar, Naiara. "Zoos humanos, racismo disfrazado de ciencia para las masas". *El País*, 5 de julio de 2020.
- Hall, Stuart. *Encoding and Decoding in The Television Discourse*. Birmingham: University of Birmingham, 1973.
- Heller-Nicholas, Alexandra. *Rape-revenge Films: A Critical Study*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.

- Hill, Jack, dir. *Coffy*. American International Pictures (AIP), 1973.
- Hindle, Willow. "Short Guide to Witchsploitation". *Mapping Contemporary Cinema* (2017). <http://www.mcc.sllf.qmul.ac.uk/?p=1821>.
- Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford: Gunzelin Schmid Noerr, 2002.
- Hunt, Darnell, y Ana-Christina Ramón. *Hollywood Diversity Report 2020*. Los Angeles: UCLA, 2020.
- Lawrence, Novotny. *Blaxploitation Films of the 1970s: Blackness and Genre*. Nueva York: Routledge, 2008.
- López C., Ana María. "Agarrando Pueblo: El Doble Discurso del Documental Latinoamericano". *El Ojo Que Piensa. Revista de Cine Iberoamericano* 2 (2010): s/n.  
<http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/18>.
- Lyne, Bill. "No Accident: From Black Power to Black Office". *African American Review* 34, n° 1 (2000): 39-59. <https://doi.org/10.2307/2901183>.
- Mayolo, Carlos y Luis Ospina, dir. *Agarrando Pueblo*. SATUPLE, 1977.
- Mendonça Filho, Kleber y Juliano Dornelles, dir. *Bacurau*. SBS International, 2019.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En *Feminism and Film Theory*, editado por Costance Penley, 57-68. Nueva York: Routledge, 1988.
- Parks Jr., Gordon, dir. *Super Fly*. Warner Bros., 1972.
- Roche, David. "Exploiting Exploitation Cinema: An Introduction". *Transatlantica* [Online] 2 (2015). doi: 10.4000/transatlantica.7846.
- Schaefer, Eric. "*Bold! Daring! Shocking! True!*": *A History of Exploitation Films, 1919-1959*. 2ª ed. Durham: Duke University Press, 2001.
- Sharp, Jasper. *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Godalming: FAB Press Ltd., 2008.
- Sono, Sion, dir. *Antiporno (Anchiporuno)*. Nikkatsu, 2016.
- Takechi, Tetsuji, dir. *Daydream (Hakujitsumu)*. Shochiku, 1964.

Thompson, Kristin, y David Bordwell. *Film History: An Introduction*. 4<sup>a</sup> ed. Nueva York: McGraw-Hill Education, 2019.

Zarchi, Meir, dir. *I Spit on Your Grave*. Cinemagic, 1978.