

# **ROAD TO SALINA. EROTISMO Y PASIÓN CINEMATOGRAFICOS EN LANZAROTE**

## **ROAD TO SALINA. EROTICISM AND PASSION FILM IN LANZAROTE**

*José Díaz Bethencourt*

### RESUMEN

Erotismo para gozar y desear, y pasión, pasión clásica y romántica, censurada y exaltada respectivamente. Pero, a fin de cuentas, la pasión es aquello que se padece sin que uno pueda evitarlo a partir de la recepción de las imágenes que su director extrae de Lanzarote, además de la propuesta estética que lanza al espectador, haciéndole cómplice al mismo tiempo de sus preocupaciones visuales a través de los paisajes insulares. La geografía isleña como contenedor de un relato cinematográfico universal trasladado a la España, a la Canarias de los años sesenta, ausente de las corrientes, de los modismo que vienen del norte, de las democracias europeas, pero que despunta paulatinamente en el terreno económico-turístico. Frente a la censura erótica y moral (el incesto es un vicio de occidente o una forma hedonista de la vida sin importar las trabas sociales o el qué dirán), el sustento alimenticio-económico y paisajístico. ¿Cómo si no se permite el rodaje de una producción foránea en tierras insulares donde se subvierten los más preciados valores de la familia católica?

### ABSTRACT

Eroticism to enjoy and desire, and passion, classic passion and romantic, censored and exalted respectively. But, ultimately, passion is what it is felt without being able to avoid it from the reception of the images that the director extracts from Lanzarote, besides the enhance proposition, which throws the viewer while making him an accomplice of his visual concerns through landscapes. The islands geography is used as a container of a universal cinematic story transferred to the Spain, to the Canary Islands of the sixties, absent from the currents, the idioms and habits coming from the north, the european democracy, but which gradually dawns on the economic and touristic spot. In front of the censorship of erotica and moral (incest is an addiction from the west or an hedonistic way of life regardless social constrains), we find the economic-alimentary sustenance and landscapes. How else would the shooting of this movie be allowed in an island where the most cherished values of the catholic family are withheld?

---

*José Díaz Bethencourt*: IES Yaiza. Profesor de Secundaria. C/ Riego, 9 - 3º C, 35500 Arrecife, Las Palmas. 696664116. pepediaz44@telefonica.net

PALABRAS CLAVE: incesto, desnudo, KEYWORDS: incest, naked, landscape. paisaje.

Al sacar una entrada para una película indecente, compra usted un puesto en el infierno  
Legión de la Decencia

En los años sesenta el panorama cinematográfico español viene marcado por la llegada, por segunda vez, de García Escudero a la Dirección General de Cinematografía, cargo que ya había desempeñado, aunque de forma fugaz, en la década anterior. Es también el periodo de la llamada *nueva censura*, cuya normativa fue recibida con no pocos aplausos, a pesar de que en la práctica ejercía constantemente de cortapisa a los que por aquel entonces eran considerados los máximos representantes del cine español, Bardem y Berlanga. Recordemos que *El verdugo* (1964) sufre considerables cortes, lo que provocó, incluso, un incidente diplomático en la *Mostra de Venecia*. Asimismo, es por estos años cuando el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) comienza a llamarse Escuela Oficial de Cine (EOC). Son los años del nuevo cine español, cuyo “estilo oscila entre las formas neorrealistas y los hallazgos más recientes de la *Nouvelle Vague* francesa, mientras la temática se adscribe más que al realismo social, al llamado realismo crítico”<sup>1</sup>. Es también la época de la Escuela de Barcelona, “caracterizada por cierta vocación experimentalista y vanguardista”<sup>2</sup>, y en cuyos títulos “se apuesta por la originalidad, aunque sea conseguida a través de la provocación, y se aspira a fulminar, en cierto modo, una concepción más o menos tradicional del cine narrativo clásico a través del alambicamiento de las imágenes, lo retorcido de los diálogos, el humor lindante con el surrealismo y a la autosatisfacción”<sup>3</sup>. Pero frente a este *Nuevo Cine Español*, —“creado por Manuel Fraga Iribarne, a la sazón ministro de Información y Turismo, a través de su brazo ejecutor, José María García Escudero, Director General de Cinematografía (...), producido por el Estado, dado que se amortiza con las subvenciones que recibe, representa a España en festivales internacionales y gana algunos premios, pero tiene grandes dificultades para llegar al público nacional”— existen otras películas “de baja calidad y fuerte comercialidad producidas para ser consumidas en el mercado interior”<sup>4</sup>. A este tipo de cine pertenecen las casi cien películas musicales que por estos años se ruedan en España con grupos o solistas en pleno apogeo profesional. Desfilan por la pantalla desde Miguel Ríos hasta los Iberos, pasando por Karina, Massiel o Los Sírex. Es también el tiempo del despegue y/o consolidación de los niños prodigio como Joselito, Pili y Mili, Ana Belén o Rocío Dúrcal, quien rueda

en Tenerife en 1965 la práctica totalidad del metraje de la película dirigida por Luis César Amadori, *Acompáñame*. Ese mismo año, y repitiendo director, filma algunas secuencias de *Más bonita que ninguna* en Gran Canaria y Lanzarote. Un año antes, en 1964, hace escala en las islas el Dúo Dinámico para, precisamente, proceder al rodaje de *Escala en Tenerife*<sup>5</sup>, a las órdenes del argentino León Klimovski.

Por tanto, Canarias también se suma a la moda nacional. Así, este hecho, junto al desarrollo turístico —cuya consecuencia más inmediata será la popularización de las islas como plató cinematográfico al aire libre— da lugar a la difusión y propaganda que indirectamente se hace del archipiélago con la exhibición de estas películas. Son los años en que Canarias comienza a despuntar como lugar de destino vacacional masivo de buena parte de la población noroccidental de Europa y de la España peninsular. Y, en gran medida, estas películas si no se desarrollan en los lugares típicamente turísticos, sí al menos toman como decorado cinematográfico los rincones más característicos de las islas.

A estas producciones musicales de sello hispano se suman las internacionales, como es el ejemplo de *Días maravillosos* (1964), donde Cliff Richard y sus acompañantes habituales, los legendarios Shadows, se desplazan hasta Gran Canaria bajo la dirección del canadiense Sidney J. Furie que, por cierto, ya había dirigido a los mismos intérpretes en *Los años jóvenes* (1961). Junto al musical, el cine fantástico, ora para rememorar de forma apócrifa nuestra historia —*Hace un millón de años* (1966) o *Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra* (1969)—, ora para trasladarnos al futuro en *Órbita mortal* (1968). Y junto al fantástico, las aventuras más o menos desenfadas de banales (co)producciones<sup>6</sup> aderezadas con aviesos detectives que recorren diferentes escenarios intercontinentales (incluidas estas ínsulas desde luego): *Un golpe de rey*, *Rififi en Amsterdam* o *El gran golpe de los siete hombres de oro* (las tres de 1966).

Al margen de estas tendencias detectivescas, incluso *bondescas*, fantásticas o musicales, sobresalen otros filmes como *También los enanos empezaron pequeños* y *Fata Morgana* (con año de producción ya en los setenta pero rodados a finales de la década anterior), ambos realizados por Herzog, cineasta alemán de difícil adscripción estética, y cuya narrativa cinematográfica se desentiende del modo de representación clásica del que hablaba Noël Burch. Su particular forma de ¿contar historias? y el peculiar uso y disfrute del paisaje insular hacen de estas dos películas la excepción que confirma la regla de los rodajes cinematográficos en Canarias (circunscrito a lo que acertadamente se refería Santos Fontenla a propósito de las coproducciones hispanas de los sesenta, *sol*, *paisajes* y *figuración más o menos distinguida*; aunque por estas latitudes habría que hablar de poco ilustres figurantes, dada la escasez de tablas en el arte de Talía de las comparsas que antaño

integraban los diferentes rodajes, ciñéndose más bien a características fisonómicas que interpretativas<sup>7</sup>). Por tanto, Herzog se zafa de esa línea turística al uso y muestra al espectador insular el antídoto o sustancia que contrarresta los efectos nocivos de esa autocomplacencia bobalicona por lo que al paisaje filmado en las islas se refiere. Es probable que esta forma de actuar se deba precisamente a su condición de extranjero, a esa mirada externa desvinculada de cualquier raíz cultural local.

Junto a Herzog cabe destacar asimismo al cineasta francés George Lautner, director de *La Route de Salina* o *Road To Salina*, como se la conoce en su versión inglesa y que he tomado para ilustrar el título de este artículo. Con rariamente al realizador alemán, Lautner se acoge a los canales tradiciones o clásicos la hora de filmar. De igual forma sí se decanta por los paisajes típicos de la isla. Entonces, qué tiene *Road to Salina* que la hace diferente del resto de las producciones que más arriba he citado. Un tabú, antaño y hoy: el incesto entre hermanos. Pero veamos antes el argumento de la película.

Jonás (Robert Walker) es un joven errante que vaga por la desierta carretera que conduce a Salina. Se detiene para beber un poco de agua en una estación de servicio, cuya propietaria, Mara (Rita Hayworth), lo identifica con su hijo Rocky (Marc Porel), desaparecido hace cuatro años. A pesar de la incómoda situación, Jonás, cansado y hambriento, acepta el alojamiento que le ofrece Mara, y sintiendo lástima por ella asume la identidad de Rocky. Cuando Warren (Ed Begley), un viejo amigo de Mara, llega de visita también actúa como si Jonás fuese Rocky.

Cuando Billie (Mimsy Farmer), su supuesta hermana, llega a casa, Jonás piensa que el juego ha terminado, pero incluso Billie lo reconoce como su hermano. Entre Billie y Jonás comienza una apasionada y aparentemente incestuosa historia de amor. Con el tiempo, Jonás se interesará por la verdadera historia del desaparecido Rocky. Es entonces cuando acude al restaurante que regenta la antigua novia de Rocky, Linda (Sophie Hardy), quien por primera vez no lo reconoce como Rocky, y le cuenta que ella y Rocky iban a fugarse el día que desapareció. Persistente en sus indagaciones, Jonás descubre que cuando Rocky quería dejar la relación con su hermana Billie, esta, de forma un tanto accidental, lo mata. A partir de este momento las relaciones entre Jonás y Billie son cada vez más tensas, hasta tal punto que Billie lo rechaza. Durante una discusión, y de forma también casual, Jonás mata a Billie y huye en medio de una tormenta a pesar de las protestas de Mara, quien le ofrece esconder el cadáver de Billie en la estación como había hecho con el de Rocky. Pero Jonás se dirige a Salina a contarle al sheriff (David Sachs) lo ocurrido.

Nadie podía imaginar que tal argumento tuviera su desarrollo bajo la férrea dictadura ultracatólica del Generalísimo. Por mucho que el otrora

ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, intentara pergeñar al socaire de los “libertarios aires” de los sesenta una exigua apertura del régimen, lo cierto es que la archiconocida frase de Lampedusa (“hace falta que todo cambie para que todo siga igual”), tenía más vigencia que nunca. Sin embargo, la geografía isleña se convierte en contenedor de un relato cinematográfico universal trasladado a la España, a la Canarias de los años sesenta, ausente de las corrientes, de los modismo que vienen del norte, de las democracias europeas, pero que despunta paulatinamente en el terreno económico-turístico. Frente a la censura erótica y moral (el incesto es un vicio de occidente o una forma hedonista de la vida sin importar las trabas sociales o el qué dirán), el sustento alimenticio-económico y paisajístico. ¿Cómo si no se permite el rodaje de una producción foránea en tierras insulares donde se subvierten los más preciados valores de la familia católica? ¿O no sabían los responsables de aquel Estado policial lo que se cocía en el paisaje isleño?

A pesar de la extensa estancia del equipo de rodaje en Lanzarote, desde agosto hasta noviembre de 1965, el seguimiento en prensa es escaso. En efecto, tal y como ocurriera en la década anterior, los sesenta son ricos en rodajes e incluso se filman en Canarias más películas que en cualquier decenio anterior. Sin embargo, el impacto entre la sociedad es mucho menor. El ejemplo podemos constatarlo en la escasa atención con respecto a años precedentes, salvo raras excepciones, que le presta la prensa, verdadero barómetro de cuantos acontecimientos cinematográficos se produzcan en las islas. Quizás se deba esta circunstancia a los continuos desengaños que originaron los anteriores rodajes, a la costumbre de ver por la geografía insular equipos de filmación como un hecho cotidiano, a la pequeña entidad de las nuevas producciones o la definitiva desilusión de ver el archipiélago no como estricto escaparate de “bellezas incomparables” susceptibles de filmarse, sino como emplazamiento desde el cual generar producciones.

Durante el seguimiento que la prensa hace de la filmación de *Road to Salina*, no se menciona en ningún momento el verdadero argumento, limitándose el jefe de producción, Francisco Ariza<sup>8</sup>, a decir que se trata de un película de *suspense*, en color y panavisión en 35 mm, cuyo rodaje comenzará en septiembre, producida por Corona Films<sup>9</sup>, dirigida por Georges Lautner y que contará con actores americanos de renombre internacional como Lauren Bacall, Edward G. Robinson y Mimsy Farmer. Los exteriores se rodarán exclusivamente en Lanzarote en diversos lugares como La Geria, Montañas del Fuego, Jameos del Agua, Puerto de Arrecife<sup>10</sup>... De igual modo se da cumplida cuenta del descarte de los actores antes mencionados excepto Mimsy Farmer y se confirma la contratación de *Gilda*, es decir, Rita Hayworth<sup>11</sup>; del vino ofrecido por la Productora Films Corona en el Hotel Lancelot Playa, al que acuden los jefes de producción español y francés,

Francisco Ariza y Louis Wipf, el director Georges Lautner y los actores y actrices David Sachs, Mimsy Farmer o Sophie Hardy<sup>12</sup>; del comienzo (septiembre) y finalización (noviembre) del rodaje<sup>13</sup>; de la intervención del recientemente fallecido Heraclio Niz Mesa, popularmente conocido como Pollo de Arrecife<sup>14</sup>, o hasta de la participación de Miss Lanzarote 1969 (Milagros Prats Melero)<sup>15</sup>; e incluso se hace hueco en la prensa la reflexión en torno a las sempiternas posibilidades de convertir la isla en meca cinematográfica (¡ahí es nada!), habida cuenta de “lo variado de su paisaje, donde se encuentran desde auténticos desiertos de arena hasta fértiles valles de aspecto bíblico, playas vírgenes donde se encuentra sólo el sol, el cielo, la arena, el mar, sin atisbo de la presencia humana (...)”<sup>16</sup>.

Se trata, por tanto, de información anecdótica, no irrelevante ni por supuesto insustancial, pero sin molla cinematográfica, de aspectos externos muy del gusto de la prensa no especializada. Y no es que pretenda que los diarios de información general entren en aspectos de estética o análisis cinematográficos, pero es cuanto menos sospechoso que no se mencionen las supuestas relaciones incestuosas de los protagonistas, por no hablar de los cuerpos, masculino y femenino (Robert Walker Jr. y Mimsy Farmer) filmados desnudos, retozando en la arena y bañados por ese solitario sol que antes se mencionó, y que más tarde tendré ocasión de comentar. Según relata Rafael Heredero García (*La censura del guión en España*, p. 112), uno de los miembros de la Subcomisión de Censura relataba: “La historia (...) sólo presenta como reprobables ciertos toques incestuosos pero que no impiden su autorización de rodaje en España ya que se trata de una película extranjera”.

Cuatro veranos atrás, en 1965, comenzaban las primeras informaciones sobre el rodaje de *Hace un millón de años*, llegándose incluso al símil entre las erupciones volcánicas de la ficción cinematográfica que se producen al final de la película con los ensayos atómicos que por aquellos años se realizaban en el Pacífico sur<sup>17</sup>. Por no hablar de la recortada y nada recatada vestimenta de Raquel Welch<sup>18</sup>, sin olvidar a Martine Beswick, que fue objeto de comentario(s) y contemplación(es) de improvisados, más que de espectadores, no de mirones sino de potenciales voyeristas<sup>19</sup>, pero castrados por la angosta capacidad de miras del antiguo régimen, de ahí que con la llegada de la democracia proliferaran (ya antes de la muerte del dictador presumíamos la que se avecinaba) los desnudos en un afán de atiborrarnos de escenas eróticas en la pantalla que de alguna manera vendrían a contrarrestar tantos años de abstinencia visual.

Pero volvamos al argumento y por ende al incesto. Es cierto que no existen relaciones incestuosas entre Billie y Jonás, dado que no hay entre ellos línea directa ni indirecta de parentesco, tan solo prevalece aparentemente en la imaginación de Mara, Billie y Warren. El verdadero incesto se produce entre Billie y su fallecido hermano Rocky, quien a su vez mantiene rela-

ciones con Linda, su novia. Tenemos, pues, una trama bien anudada, de tipo gordiano que vendrá no a cortar sino a desenredar Jonás que, no olvidemos, en la tradición cristiana su nombre está asociado con la muerte y resurrección de Cristo (y que en *Road to Salina* asume el papel del hermano muerto y resucitado) a través del episodio más representado de su vida, aquel que hace referencia a su aventura dentro del monstruo marino. Y siguiendo con el cristianismo no podemos olvidar el incesto (hermanos de padre) entre el patriarca Abraham y su mujer Sara o la relación de Lot con sus dos hijas<sup>20</sup> en un claro sentido procreador; por no hablar de la mitología (Edipo y Yocasta, y de paso el complejo de Edipo y la tragedia de Sófocles *Edipo rey*: ¿acaso no es *Road to Salina* una tragedia en toda su extensión?); la literatura (la reconocida *Cien años de soledad*, de García Márquez), la historia (no hace falta mencionar a Calígula, cuya promiscuidad era extraordinaria) o el cine con la controvertida *El soplo en el corazón*<sup>21</sup> (1971), por citar sólo unos pocos ejemplos.

En su libro *Los secretos del sexo* el profesor Rial diferencia el incesto entre hermanos del paterno/materno-filial, y aclara que este último ofrece una serie de inconvenientes “dada la diferencia de edades y dada la autoridad del padre o la madre”, lo que implica, además de violación, una relación adúltera<sup>22</sup>. Y si no que le pregunten al profesor Humbert Humbert (Dirk Bogarde) y Lolita (Sue Lyon)<sup>23</sup> en la homónima obra de Kubrick-Nabokov. De todas maneras, y sea como fuere en sus varias vertientes, el incesto está ampliamente registrado en nuestra sociedad, pero no es óbice, por cuestiones morales, para que se convierta en un tema tabú, es decir, la prohibición de algo debido a convenciones sociales, ya sean cuestiones alimentarias, de uso del lenguaje, de las relaciones sexuales... Precisamente *Tabú: a story of the south seas* (1931) es también el título de un filme de Murnau/Flaherty rodado en la Polinesia francesa y donde aparece el llamado “desnudo etnográfico”<sup>24</sup>, algo así como la justificación del desnudo para describir las costumbres y tradiciones de los pueblos: dos jóvenes enamorados son separados porque ella es considerada tabú por los dioses. Un tabú que atenta contra la razón frente al tabú moral de *Road to Salina*. Aquí también dos jóvenes se aman y también la tragedia se cebará con uno de ellos: con ella, Billie, que es quien ha cometido incesto, primero con Rocky y más tarde de manera ficticia con Jonás. La muerte es el alto precio que deben pagar Billie y Rocky por el pecado cometido, es decir por transgredir las normas establecidas: el transgresor es un pecador en potencia.

Frente a esta transgresión diegética opera en el filme otra extradiegética. Si la primera confiere a su estructura interna, al desarrollo mismo del argumento, la segunda lo hace en el espectador, que se convierte en cómplice observador de los cuerpos de Billie y Jonás. En efecto, y dejando al margen ahora las cuestiones incestuosas, centrémonos en los desnudos, el otro ele-

mento transgresor por antonomasia en *Road to Salina*. 1969 es el año de su filmación y el de la resaca de los acontecimientos sucedidos en 1968: el mayo francés, la primavera de Praga, el movimiento estudiantil en México o, en menor medida, las huelgas y manifestaciones en España. Por otro lado, y casi paralelo al primer golpe de claqueta en Lanzarote, se inicia en EE.UU. el festival de *Woodstock. 3 Days of Peace & Music*, que venía a representar a finales de la década de 1960 un compendio alternativo de entender la vida en todos sus sentidos, y quizás el momento álgido del movimiento hippie, colectivo, por otra parte, ampliamente representado en el festival. No hay que olvidar que esta apuesta contracultural propugnaba, entre otros muchos aspectos, el amor libre, aquel que está libre de la custodia estatal o eclesial y cuya principal características sería justificar todo aquello que sirve para alcanzar la felicidad. De aquí al eudemonismo no hay más que un paso. A veces, en exceso, el fin justifica los medios: Billie necesita transgredir (ser incestuosa) para ser feliz, primero con Rocky y luego con Jonás, quien finge ser Rocky<sup>25</sup>. Por tanto, Billie vive un doble eudemonismo (por esto es doblemente pecadora) al querer, a cualquier precio, conseguir la felicidad.

¿Es por esto *Road to Salina* una película contracultural? Decididamente no, pero sí bebe de su manantial: no es alimento pantagruélico pero se sirve de sus propuestas de forma frugal. Y los cuerpos desnudos vienen al mismo tiempo a dar placer visual al espectador, primero como simple observador, como curioso, ni siquiera como mirón, y más tarde como un escopófilo convencido. Pero ¿cómo se pasa de observador a voyeurista? La respuesta la encontramos en el planteamiento expuesto por su director, George Lautner. La película cuenta con tres momentos comprometidos desde el punto de vista erótico/visual.

A. Primera parte. Consta de una secuencia. Tiene una duración aproximada de 2 minutos y contiene de 31 planos.

— Plano 1. Mediante una panorámica de derecha a izquierda un descapotable de color amarillo ocupado por Billie y Jonás se aproxima a una playa.

— Planos 2-13. Predominio de primeros y medios planos de Billie y Jonás que conversan y se van desnudando. Billie se quita la blusa y sus pechos quedan al descubierto. Jonás hace lo propio. La posición del automóvil impide que veamos más allá de la cintura.

— Plano 14. Panorámica de derecha a izquierda: Billie, de espaldas a la cámara y desnuda, corre en dirección a la orilla.

— Plano 15. Ídem: Billie y Jonás corren hacia el mar.

— Planos 16-21. Diferentes planos subacuáticos muestran de cerca los cuerpos desnudos.

— Planos 22-23. Mediante una panorámica de izquierda a derecha vemos cómo Billie y Jonás salen del agua y se tienden de espaldas sobre la arena.

— Plano 24. Un zoom nos acerca sus cuerpos.



— Planos 25-31. Primeros planos de los protagonistas hablando. La siguiente secuencia se inicia con la llegada de Billie y Jonás en el descapotable a la estación de servicio.

Vista con los ojos del nuevo milenio, esta secuencia no tiene más historia, pero hete aquí que se filmó en 1969. Si desde el punto de vista argumental y visual parece procaz, esta prosaica segmentación a posteriori nos revela que hay un claro sentido clásico del montaje, como la epanadiplosis en retórica literaria, con un simétrico sentido del ritmo cinematográfico: llegada y salida en coche, entrada y salida del agua, comienzo y final con primeros y medios planos, etc.

En esta secuencia Georges Lautner ha trabajado el desnudo con naturalidad: está plenamente justificado, e incluso el recurso de colocar un obstáculo frontal para que no apreciemos los sexos en primer plano está bien resuelto: no hay nada forzado<sup>26</sup>. E igualmente natural es la actitud de los protagonistas, que están simplemente disfrutando, como más arriba se ha comentado, de “playas vírgenes donde se encuentra sólo el sol, el cielo, la arena, el mar, sin atisbo de la presencia humana”<sup>27</sup>. Aquí simplemente asistimos como observadores, aunque bien es verdad que habríamos de ponernos en la piel de los espectadores (ibéricos) de los sesenta, que nunca tuvieron la oportunidad de contemplar esta película como espectáculo público<sup>28</sup>.

Se trata, por tanto, de un descubrimiento/conocimiento/inicio inocente<sup>29</sup>. No hay más maldad que la que se quiere ver: a partir de aquí que cada cual obtenga sus propias conclusiones. Nosotros espectadores y ellos (Billie/Jonás) intérpretes descubrimos (alcanzamos a ver)/descubren (no sólo se ven sino que además se descubren, se destapan) los/sus cuerpos.

B. Segunda parte. Contiene dos secuencias. En la primera Jonás, después de mantener una conversación con Mara, busca a Billie en el interior de la casa de la estación de servicio. Al no encontrarla en su habitación decide tumbarse en la cama a leer el periódico, pero el ruido del agua llama su atención. Se acerca a una celosía, tras la cual contempla a Billie desnuda bañándose de espaldas. La cámara, en plano subjetivo realiza una panorámica vertical de arriba a abajo y viceversa. Llegados a este punto es conveniente que hagamos una pausa antes de seguir con la descripción. Aquí ya hemos perdido la inocencia de la que hablaba anteriormente porque Jonás nos hace partícipe de lo que mira, dado que cobra especial importancia esta parte final del plano<sup>30</sup>. Nuestra posición como espectadores ya no es extradiagética, no somos meros observadores, somos cómplices porque asumimos su posición “activa, entrando en campo a través de sus ojos, su mente y sus creencias”<sup>31</sup>: deseamos tanto a Billie como Jonás. Sin quererlo, y al mismo tiempo sin rechazarlo<sup>32</sup>, entramos en ese nutrido grupo de mirones, iba a decir casi voyeristas. No, plenamente voyerista: vemos sin ser vistos, y aquí cumple un papel esencial la celosía porque nos ayuda a escondernos pero al mismo

tiempo nos impide la contemplación en toda su extensión del cuerpo desnudo de Billie. Para esta fase necesitamos la última parte, que veremos más tarde. Pero continuemos con la descripción de la secuencia. Una vez que Jonás ha mirado se recuesta en su cama y abre el periódico cuando de repente aparece Billie, con toalla convenientemente dispuesta, se acerca a Jonás, se desnuda, pero de tal forma que de cara al espectador su cuerpo queda ligeramente oblicuo, con lo cual el desnudo integral y frontal, ahora más cerca que nunca, parece que no va a producirse, pero un espejo eficazmente dispuesto sí lo hace posible<sup>33</sup>. Ya en la cama un encadenado enlaza con la siguiente secuencia. Como ya ocurriera con la primera parte, es también Billie en esta segunda la que lleva la iniciativa pasional ante un pasivo Jonás que se debate entre la asunción de suplantar la identidad de Rocky y la pasión/perturbación que siente por Billie. Este hecho no etiqueta el producto de feminista, ni mucho menos, pero sí lo expone bajo un efectivo matriarcado.

La segunda secuencia no es más que una repetición o tal vez una conjunción de las anteriores, pues otra vez tenemos una miscelánea de carantoñas, baños en la playa... Sin embargo, hay un elemento novedoso que de alguna manera viene a interrumpir el retozar (y algo más) de los contendientes en el noble arte de amar, el océano, el mar: una ola interrumpe las tareas amorosas en el interior de una caseta montada justo en la orilla de la playa, momento escogido por los protagonistas para bañarse. Ahora, y en contraposición al espacio abierto, la intimidad de la práctica del sexo merece un espacio cerrado, de ahí la caseta, cuya plasticidad sorprende por la potente composición fotográfica.

C. Tercera parte. Jonás, consumado voyerista y nosotros con él (de nuevo el plano o mirada subjetiva, que dirían de Chio y Casetti) ha pasado la prueba y se convierte en un consumado fetichista al cosificar el cuerpo de Billie. Dos planos, pero el especialmente el segundo, son determinantes. En el primero, un plano general de Billie, desnuda y acostada boca abajo en la cama, se gira para quedar boca arriba y mostrar/nos sus encantos en primer término<sup>34</sup>. No contento con este inesperado volteo, Jonás escruta, ahora de cerca y lentamente, el cuerpo de Billie: una panorámica de derecha a izquierda nos la muestra tan de cerca que casi la olemos, convirtiéndola en objeto, ahora sí, intangible de deseo. Este recorrido corporal ajeno nos deleita y tiene un alto voltaje erótico, aunque quizás debería decir pornográfico. ¿En dónde radica la diferencia, si la hay? Si buscamos erotismo en el diccionario de la RAE la definición es amor sensual, es decir, en su tercera acepción, relativo o perteneciente al deseo sexual, bien. Si hacemos lo mismo con pornografía nos remite al carácter obsceno de obras literarias o artísticas, entendiéndose por obsceno aquello que está falto de pudor. ¿La imagen antes descrita nos abre el apetito sexual o la consideramos impúdica? El pudor depende en buena medida de la moral de cada cual, que a su vez es el

conjunto de prohibiciones que nos imponemos y que a veces hacemos extensible, en un claro golpe autoritario, a los demás: la censura ¿Nos parece impúdica *La maja desnuda*, de Goya? Pues a comienzos del XIX fue tachada de obscena y su autor juzgado —no podía ser de otra manera— por la Inquisición. Hoy se encuentra —como tampoco podía ser de otra manera— junto a *La maja vestida* en el Museo del Prado. ¿*El origen del mundo*, de Courbet, es una obra pornográfica? Todo esto, por tanto, depende también del contexto cultural en el que hayamos nacido. El límite entre ambos conceptos es cuanto menos resbaladizo<sup>35</sup>.

Dejando al margen definiciones que afirman que la pornografía no es más que el erotismo de los demás, que la pornografía muestra todo y es vulgar, mientras el erotismo es elegante porque sugiere, la que afirma que “el erotismo es la pornografía vestida de Christian Dior” (Luis García Berlanga), la que apunta Juan Marsé cuando propone que “el erotismo es el profiláctico de la pornografía”, o la opinión al respecto de Jesús Franco: “¿Qué más da que lo hagan de verdad o lo simulen? ¿Qué estupidez es esa?... Y si hay un falo de 22 centímetros, tendremos porno blando, pero si es de 40 centímetros será duro. Ya me diréis, me parece un diálogo de idiotas”<sup>36</sup>; personalmente, y desde mi humilde posición estoy bastante cercano, en principio, al pensamiento de Gérard Lenne cuando dice que ambos términos “funcionan como dos engranajes complementarios e inseparables del mismo fenómeno”, pero no tengo más que distanciarme cuando concluye que “el erotismo es imaginativo, la pornografía es demostrativa”<sup>37</sup>. ¿Acaso la pornografía por ser demostrativa no es imaginativa? Al final, sea erotismo o pornografía, de lo que se trata es de gozar/desear. Por tanto, gocemos con Jonás de la contemplación del cuerpo desnudo de Billie y deseemos aquello que cada cual sea capaz de imaginar.

Al tiempo que Robert Walker y Mimsy Farmer se pasean por el territorio insular, Lanzarote, ajena a los lances erótico/incestuosos de Rocky/Billie/Jonás, es retratada para simular la localidad latinoamericana de Salina en la ficción cinematográfica dirigida por Georges Lautner, quien ha sabido sacar partido, pero sin llegar al empalago ni a la peliaguda tesis de convertir el filme en un subproducto para el consumo turístico, a los parajes más representativos, entre los que destacan La Geria o Timanfaya y un Arrecife que aún mantenía su identidad arquitectónica, sin olvidar el paisanaje, cuya fisonomía da el pego de unos supuestos *salineros*, entendido como gentilicio y profesión que dota al filme de una gran belleza plástica, amenizada por una banda sonora en la que intervienen entre otros Ian Anderson, miembro de Jethro Tull, y la banda Clinic<sup>38</sup>. El sonido *Road to Salina* evoca los *road movies* americanos. Desconozco si Maurice Cury<sup>39</sup>, autor de *Sur la route de Salina*, libro en el que se basa el filme de Lautner, tenía tales intenciones cuando escribió el relato y el guión junto al director, pero lo cierto es que

desprende ciertos sabores. El uso (y abuso) del automóvil, que se convierte en *leitmotiv*, subrayado además por su presencia o mejor, violación, cuando penetra en el encuadre resaltando el desolado paisaje insular y, especialmente, por la presencia de la estación de servicio (partida y llegada de las correas de los protagonistas y parada obligatoria de automovilistas para repostar combustible) la acercan a ese tipo de películas. Pero al mismo tiempo la separan porque en *Road to Salina* el recorrido es cíclico, a diferencia de los *road movies*, donde la inercia no tiene vuelta atrás.

ANEXO FOTOGRÁFICO



Road to Salina



La route de Salina

## NOTAS

- <sup>1</sup> César Santos Fontenla: “1962-1967”, en *Cine español* (Augusto Martínez Torres), Madrid: Dirección General de Cinematografía/Ministerio de Cultura, 1984, p. 181.
- <sup>2</sup> Román Gubern: *Historia del cine*, Barcelona: Editorial Lumen, vol. II, 1979, p. 222.
- <sup>3</sup> César Santos Fontenla, ídem, 198.
- <sup>4</sup> Augusto Martínez Torres: “1967-1975”, en *Cine español*, Madrid: Dirección General de Cinematografía/Ministerio de Cultura, 1984, p. 204.
- <sup>5</sup> En 1957 la prensa informa de un posible rodaje en Tenerife cuyo título provisional era *Escala en Tenerife*, que sustituía a otro, *Vacaciones en Canarias*. En color y cinemascopio, iba a producir esta película, interpretada por Renato Baldini, la General Cinematográfica, la misma que recientemente había realizado *El reflejo del alma*, dirigida por Alviani. *La Tarde*, 16/2/57.
- <sup>6</sup> Para Santos Fontenla el número de coproducciones “no puede considerarse sino excesivo, especialmente en cuanto que, en la mayoría de los casos, a tal régimen se acogían o bien subproductos que a lo único que aspiraban era a disfrutar de los privilegios protectionistas de dos o más países, y en los que, con frecuencia, la participación española se limitaba a proporcionar sol, paisajes y figuración más o menos distinguida (...). Lo que, por supuesto, repercutía en una depauperación del cine español y en la venta a bajo precio de sus talentos, que por cantidades, eso sí superiores a las que la industria nacional podía ofrecer, colaboraban con el enemigo dentro de su misma casa”. Ídem, pp. 177-178.
- <sup>7</sup> Según informa Andrés Pallarés Padilla en *El Eco de Canarias*, 30/7/69, y siguiendo datos facilitados por producción, para el rodaje de *Road to Salina* serían contratados trescientos extras según los lugares de rodaje.
- <sup>8</sup> También desempeña tareas de producción en *También los enanos empezaron pequeños*, anteriormente citada, *Viaje al centro de la Tierra* (1976) y *Misterio en la isla de los monstruos* (1981), ambas dirigidas por Juan Piquer Simón.
- <sup>9</sup> En realidad la productora a la que se hace referencia se llama Les Films Corona.
- <sup>10</sup> *El Eco de Canarias*, ídem.
- <sup>11</sup> “Para el rodaje de la película *La ruta de la Salina* se contaba en principio con actores como Edward G. Robinson y Lauren Bacall, pero por encontrarse actualmente ocupados en el rodaje de otros filmes, ha sido contratada la famosa actriz de la película *Gilda*, Rita Hayworth, que llegará a Lanzarote el próximo día 4”, en *El Eco de Canarias*, 28/8/69.
- <sup>12</sup> Ídem, 2/9/69.
- <sup>13</sup> *Antena*, 9/9/69 y 25/11/69.
- <sup>14</sup> *El Eco de Canarias*, 28/10/69
- <sup>15</sup> Ídem, 30/8/69.
- <sup>16</sup> Ídem, 3/9/69.
- <sup>17</sup> No tiene desperdicio la entrevista que Elfidio Alonso hace a su director Don Chaffey en *La Tarde*, 23/10/65.
- <sup>18</sup> Canarias es testigo, y Lanzarote en particular, del ascenso de una rutilante y efervescente diosa del celuloide (Raquel Welch) frente a la caída de otra (Rita Hayworth).
- <sup>19</sup> Este vocablo lo recoge el diccionario de la RAE en el avance de su vigésima tercera edición. A diferencia del mirón, es decir, aquel que mira demasiado o con curiosidad (RAE) o que mira con especial curiosidad, interés o insistencia (CLAVE), el voyerista o escopófilo es aquel otro que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas (RAE) o que mira en secreto situaciones que le resultan excitantes eróticamente (CLAVE): un cuerpo desnudo o en traje de baño. De todas formas, estoy convencido

- de que todo mirón lleva implícito en mayor o menor medida un elevado porcentaje de voyerista, aunque esto depende de la actitud del modelo que contemple y del grado de imaginación de cada espectador.
- <sup>20</sup> “La mayor dijo a la menor: nuestro padre se va haciendo viejo y no queda ya varón en la región que pueda unirse a nosotras, como hace todo el mundo. Ven, vamos a emborrachar a nuestro padre y nos acostaremos con él; así tendremos descendencia de nuestro padre (...). Así las dos hijas de Lot concibieron de su padre (...). La mayor tuvo un hijo y lo llamó Moab (...). También la menor tuvo un hijo y lo llamó Ben-Amí (...). Génesis 19, 31-38.
- <sup>21</sup> Dirigida por el francés Louis Malle “dio lugar a un pequeño escándalo y a una campaña de prensa, todo por una breve escena en la que Lea Massari, ebria de madrugada, se entrega a un fugitivo abrazo con su hijo (Benoit Ferreux), en una penumbra por lo demás más propicia a la sugestión que a la realidad”. Lenne, Gérard: *Erotismo y cine*, Madrid: Alcoexport, 1998, pp. 160-1. En España Mr. Belvedere (Jaume Figueras) fue multado y represaliado laboralmente por comentar que con una madre de esas características no era difícil cometer incesto. Joan Bassa y Ramón Freixas: *Expediente “S”. Softcore, sexplotion, cine “S”*, Barcelona: Futura Ediciones, 1996, p. 17 y Ramón Freixas y Joan Bassa: *Cine, erotismo y espectáculo*, Barcelona: Ediciones Paidós, 2005, p. 148. En España se estrenó a finales de 1977.
- <sup>22</sup> Rubén V. Rial; Cori Ramón y Cristina Nicolau: *Los secretos del sexo. Eva y Adán, las razones de la diferencia*, Barcelona: Editorial Ariel, 2005, pp. 285-6.
- <sup>23</sup> En la novela la edad de Lolita es de 12 años, pero en la película (¿poder de la imagen?) por problemas de censura se elevó a 14. En realidad Sue Lyon tenía 16.
- <sup>24</sup> Bassa y Freixas, 1996, p. 34.
- <sup>25</sup> A su vez, también Jonás busca su parcela de eudemonismo al aceptar el juego (peligroso) de suplantar la identidad de Rocky.
- <sup>26</sup> Para ocultar pudendas partes Georges Lautner no hace gala de ese recurso facilón que consiste en colocar, por peregrino que parezca, cualquier elemento entre espectador y objeto de deseo: es de todos conocido esa manida y extendida práctica entre actores y actrices (por imperativos de guión o auto/censura) de cubrirse convenientemente cuando se disponen a acudir al baño después de una apasionada noche de amor. O esa sábana que sube y sube hasta el cuello femenino en un ademán de recato desenfrenado. Pero ¿de quién se tapan?
- <sup>27</sup> Véase la nota 16. Esta ausencia humana queda ratificada cuando Jonás, antes de desnudarse, mira en rededor para asegurarse de que están solos, en un claro acto de recato moral, no así ella, que llevada por un impulso casi libertario procede a desnudarse sin más.
- <sup>28</sup> Aunque existen copias en diversos idiomas en el antiguo sistema VHS, la copia que he trabajado es una versión que se emitió por la TV alemana. Al parecer nunca se estrenó en España ni existe formato doméstico en español.
- <sup>29</sup> Inocente en el sentido naturista del que hablan Bassa y Freixas, 1996, p. 65, “consistente en la mostración de un desnudo casto, sano, gimnástico, desprovisto de erotismo...”.
- <sup>30</sup> Aclarar que el plano comienza con una panorámica de izquierda a derecha siguiendo a Jonás, y que tan solo cuando se acerca a la celosía se convierte en subjetivo.
- <sup>31</sup> Casetti, Francesco y Di ChioHIO Federico: *Cómo analizar un film*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1996, p. 251.
- <sup>32</sup> ¿Quién en similares circunstancias abandonaría la sala de cine o detendría el reproductor? Queremos ver y sentir lo que siente y ve Jonás.

- <sup>33</sup> El espejo como reflejo o más bien como autocontemplación. De aquí al mito de Narciso no hay más que un paso. Una vez desnuda, el pubis de Billie queda a la altura de la cabeza de Jonás: ¿una declaración de intenciones?
- <sup>34</sup> El primer desnudo integral y frontal del cine español se produce en 1975, cuando María José Cantudo muestra sus encantos en *La trastienda*, película dirigida por Jorge Grau.
- <sup>35</sup> Ramón Rial y Nicolau, ídem, p. 285. Rastreando en Internet, el sitio *Wikipedia.org* ofrece la imagen de una *hetaira* (una mezcla de dama de compañía, cortesana y prostituta) con un joven en lo que parece ser el momento previo al coito, y su pie de ilustración añade que se trata de una “escena erótica”. Antonio Varone: “Las imágenes del sexo en Roma a través de Pompeya”, en *La imagen del sexo en la Antigüedad* (Sebastián Celestino Pérez), Barcelona: Tusquets Editores, 2007, pp. 275-322, en algunas de las ilustraciones de su artículo utiliza la expresión “escena erótica” para referirse a los amantes en pleno desarrollo sexual.
- <sup>36</sup> Ramón Freixas y Joan Bassa: *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Barcelona: Ediciones Paidós, 2000, p. 28.
- <sup>37</sup> Ídem, p. 24.
- <sup>38</sup> En *Kill Bill Vol. 2* Quentin Tarantino retoma el tema *The Chase*, de la banda británica Clinic, utilizado en la banda sonora de *Road to Salina*, y *Sunny road to Salina*, del cantante y compositor Christophe (Daniel Bevilacqua). Hay, además, un agradecimiento a su director Georges Lautner en los créditos.
- <sup>39</sup> También ha intervenido como guionista de Max Pecas, director francés consagrado al cine erótico.