

LA TÉCNICA CONFESIONAL COMO RECURSO NARRATIVO

La Transición y el cine "S" de Ignacio F. Iquino

Alejandro Melero Salvador

Profesor Ayudante Doctor

Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual. Universidad Carlos III de Madrid. Calle de Madrid, 128, 28923 Getafe, Madrid (España)
- Email: jmelero@hum.uc3m.es

Resumen

Este artículo estudia las películas eróticas de la Transición y analiza cómo el cine fue al mismo tiempo una consecuencia de los nuevos discursos en torno a la sexualidad y un instrumento para la expresión de los mismos. El artículo propone que tras la apariencia descuidada del cine "S" se esconden aparatos narrativos que entroncan con formas de gran tradición en la creación de discursos del sexo.

Después de repasar la importancia de la narrativa confesional en el cine de la época, se toma como caso de estudio la obra de Ignacio F. Iquino para explorar cómo los tradicionales recursos narrativos confesionales se aplicaron a estas primeras representaciones filmicas del sexo y cómo, muy a menudo, estos discursos dependieron de un aparato ideológico heredado del pasado, como por ejemplo la consideración de la homosexualidad como algo traumático.

Palabras clave

Narrativa fílmica, estudios fílmicos, sexualidad, transición democrática, guión cinematográfico, estudios queer, estudios de género

Key Words

Film narratives, film studies, sexuality, Spanish transition to democracy, scriptwriting, queer studies, gender studies

Abstract

This article studies the erotic films of the Spanish Transition to democracy and analyses how cinema was both a consequence of the new sexual discourses and an instrument for their expression.

After reviewing the importance of confessional narratives in the films of the time, the paper focuses on Ignacio F. Iquino's works so as to examine how traditional confessional narrative devices were applied to these first representations of sex onscreen, and how, more often than not, these discourses depended upon an ideological apparatus that was still reliant on the past.

Since this is a work that studies film narratives, original scripts are used. They constitute a first-hand testimony and help to explain questions and problems surrounding the construction of new sexual discourses at the time. Archival research has been crucial for the elaboration of this project and, to date, no other academic analysis exists of many of the films that I focus upon.

Puesto que se trata de un estudio de narrativas fílmicas, se recurre a los guiones originales de las películas que se estudian. Constituyen un testimonio de primera mano y son imprescindibles para explicar las cuestiones y problemas que rodean la construcción de los nuevos discursos sexuales de la época. La investigación en archivos es, por lo tanto, fundamental para este trabajo y, hasta la fecha, no existen estudios académicos sobre la mayoría de las películas que aquí se estudian.

Este artículo es el resultado del trabajo dentro del Grupo de Investigación TEC-MERIN (Televisión y cine: memoria, representación, industria) del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y del Proyecto de Investigación “Los medios audiovisuales en la Transición española. Las imágenes del cambio democrático”, CSO2009-09291, Ministerio de Ciencia e Innovación.

Introducción

El sexo es una de las características más representativas del cine de la transición democrática española y, desde luego, uno de los elementos por los que es comúnmente más recordado aún hoy en día. Hablar del cine de la Transición hace pensar a muchos en el *destape*, el cine “S” y las comedias eróticas que proliferaron en la época. Lo cierto es que detrás de estas películas se hallaba una industria que, aunque en apariencia parezca paupérrima y esquelética, fue muy capaz de adaptarse a sus medios para crear algunas de las películas más populares de la historia del cine español, y también un aparato ideológico que se supo ajustar a las contradicciones de una época de constantes y profundos cambios. En este artículo se estudia la irrupción de una nueva narrativa sexual inédita en el cine español (y en cierto modo también

universal) hasta entonces. Estudio cómo las nuevas posibilidades que llegaron con la democracia y la desaparición de la censura exigieron que los cineastas recurriesen a nuevos recursos y técnicas para adaptarse a las demandas de un público que exigía cambios en la representación del sexo pero que al mismo tiempo tardaba en desprenderse del lastre de la represión franquista. Después de hacer un repaso por los títulos más significativos, se estudia cómo el cine recurrió a técnicas narrativas muy próximas al estilo confesional para poder elaborar un discurso sexual que, aunque nuevo, dependía todavía del legado del pasado. Me centro en algunas de las películas del popular Ignacio F. Iquino, muy representativas del primer erotismo de la democracia, y recorro a teorías de pensadores como Michel Foucault, y de nombres importan-

tes de los estudios de narrativa como Terrence Doody, de gran impacto en los estudios académicos anglófonos pero, hasta

la fecha, con poca o ninguna aplicación en los del cine español.

Objetivos

Analizar los discursos narrativos del cine erótico de la Transición para, centrándose en un caso de estudio concreto (*Las que empiezan a los quince años*, 1978), profundizar en el análisis de la aparición de los modelos confesionales tradicionales en los primeros discursos sexuales de la democracia. La aplicación de metodologías de gran tradición en los estudios anglófonos (como los usados por estudiosos como Terrence Doody, de gran relevancia para este artículo) permitirá indagar en las especificidades del modelo español, así como cuestionar el aparato ideológico que permeabilizó estas primeras representaciones de la

sexualidad en el medio cinematográfico. Asimismo, el desglose de las constantes en la construcción discursiva de este cine (que incluye la presencia del agente confesor como sujeto activo en la creación de la narrativa; las posibilidades narrativas de la confesión para proveer la explicitud demandada en estas primeras narrativas del sexo; los usos de la confesión como formas de arrepentimiento y autoconocimiento) permitirá entender las inquietudes de estas primeras narraciones en torno a la sexualidad, impensables fuera del contexto de la transición democrática española.

Metodología

Un primer paso metodológico para la creación de este artículo ha consistido en la investigación de archivo, que ha requerido la búsqueda en distintas bibliotecas, archivos y colecciones privadas. Este artículo presenta material inédito que incluye los guiones originales de las películas que se estudian, además de escritos nunca estudiados y originales que no se llegaron a filmar. Esto es de gran relevancia para una investigación sobre la construcción de los procesos narrativos en el cine. La investi-

gación archivística ha demandado también la localización de otra clase de materiales poco explorados, desde carteles cinematográficos hasta las mismas películas objeto de estudio.

Por lo que respecta a la justificación teórica, conviene señalar que el marco teórico funciona en dos niveles diferentes. En primer lugar, se recurren a teorías de la crítica cultural desarrolladas por el pensador francés Michel Foucault, que permiten

localizar y contextualizar la presencia de la narrativa confesional en la cultura occidental contemporánea. Sus estudios, que abarcan desde textos de la literatura clásica hasta ejemplos extraídos del cine, son de gran relevancia para comprender los procesos transicionales del caso español. En un segundo nivel, se hacen uso de teorías desarrolladas por estudiosos del cine, la narrativa y los estudios culturales, que complementan la contextualización teórica del pensador francés. Este segundo nivel incorpora avances teóricos de distintos frentes, como por ejemplo los estudios filmicos feministas de Linda Williams, y contribuye a la incorporación del caso español a estos diálogos de gran peso en el mundo académico contemporáneo. Estos dos niveles se combinan tras la exposición de los objetos de estudio con la intención de dilucidar las claves de la construcción narrativa de estas primeras representaciones sexuales del

cine de la democracia. Del mismo modo, son estos dos niveles los que determinan los criterios de análisis empleados a la hora de abordar los casos de estudio.

Es importante señalar que se presta atención tanto a los guiones y bocetos originales como al resultado final filmado, lo que permite una exploración detallada de los procesos narrativos y de la relevancia de las técnicas que aquí se tratan en la creación del texto filmico último.

Por último, el análisis puramente textual se complementa con aproximaciones metodológicas cercanas al análisis visual y estético, que acaba por demostrarse fundamental para el estudio de las representaciones cinematográficas del sexo. Es por esto que se recurre a cuestiones de técnica cinematográfica (desde composición visual hasta uso de cámara) cuando el caso de estudio lo demanda.

1. Marco teórico. La confesión como herramienta narrativa

Michel Foucault es, de entre los grandes pensadores del siglo XX, uno de los que ha prestado más atención a la confesión como forma de comunicación de las sociedades occidentales. El filósofo francés entiende la confesión como algo más que el acto de redención religiosa, más bien como nuestro ritual preferido para la producción de la verdad. La confesión es la técnica empleada

en las relaciones familiares, en la justicia y la medicina, en la psicología, en la educación y también en las artes. Vivimos en un sistema que ha convertido al hombre en un “animal confesional” (p. 59) en el que el conocimiento se transmite siguiendo los esquemas y patrones de técnicas que se basan y dependen de la confesión. No siempre ha sido así, pues en lo que él llama

las sociedades “pre-confesionales” existían otras formas de transmisión de conocimiento mucho más poderosas. En la nuestra, las ideas y discursos se transmiten de generación a generación, de autor a lector, de maestro a alumno, siguiendo técnicas confesionales. Esto ha afectado especialmente al discurso sexual. En sus propias palabras:

La transformación del sexo en discurso [y] la diseminación y refuerzo de sexualidades heterogéneas, son quizás dos elementos del mismo sistema: se unen gracias a la ayuda del elemento central de confesión que obliga al individuo a articular su peculiaridad sexual- no importa lo extrema que sea. En Grecia, la verdad y el sexo también se unían, a través de la pedagogía [pero,] para nosotros, es a través de la confesión cuando se unen sexo y verdad, mediante la expresión obligatoria y exhaustiva de un secreto individual (p. 61).

El sistema confesional en el que nos movemos ha determinado nuestras vidas diarias, y por supuesto también las artes narrativas. Como lectores y espectadores, estamos acostumbrados a una literatura que “se ordena siguiendo la labor infinita de extraer el conocimiento que se esconde en las profundidades de uno mismo, que exige que se lea entre líneas, a la búsqueda de una verdad que la propia forma de confesión exhibe como un espejo reluciente” (p. 59). Cuando un personaje de un texto se confiesa, no está relatando solamente sus pecados más íntimos, sino que los está

transformando en palabras y en deseo. Y cuando alguien escucha/lee esa confesión, espera que las intimidades más recónditas salgan a la luz, que sus deseos, de forma voluntaria o no, nos sean revelados.

El discurso sexual que aparece en las artes narrativas está completamente sesgado por el sistema confesional. Desde el siglo XVII especialmente, con la llegada de la literatura “escandalosa”, los modelos discursivos confesionales establecieron la forma de narrar la sexualidad. Las obras del Marqués de Sade son el ejemplo más citado por los críticos que han estudiado este fenómeno. En su obra *Los 120 días de Sodoma*, el Marqués estableció las reglas de este nuevo discurso sexual marcado por el sistema confesional:

Vuestras narraciones deben estar decoradas con los más numerosos y rebuscados detalles; el modo preciso con el que juzgaremos cómo la pasión con la que describís se aproxima a las maneras humanas y al carácter del hombre se determinará por vuestra voluntad de no esconder ninguna circunstancia; y, lo que es más, el más mínimo detalle puede tener una influencia enorme a la hora de procurar los sentimientos que esperaremos de vuestras historias. (Sade citado por Foucault, 1979, 21)

En otras palabras, la narrativa sexual de una sociedad confesional como la nuestra exige explicitud. Los secretos y la recreación de los aspectos más morbosos recibirán siempre la bienvenida de un público dispuesto a escuchar cuantos más detalles mejor. Tanta

explicitud puede no concordar con las normas narrativas tradicionales que prescriben que lo implícito y la sutileza equilibran una obra. Es cierto que desde los preceptos clásicos hasta las teorías más recientes, el discurso demasiado explícito ha venido estigmatizado como algo bajo y popular (en la peor acepción de estas palabras), apartado de los ideales del arte de calidad. Por ejemplo, el cineasta Ernst Lubitsch hizo famosa su teoría de que es mucho más erótico y cinematográfico mostrar la puerta de un dormitorio que lo que ocurre dentro. Su discípulo Billy Wilder también hizo muy popular su teoría de que, más que decir “dos y dos son cuatro”, el cineasta debe preguntar al espectador: “¿dos y dos?”. Como veremos a continuación, el cine español de la Transición,

cuando se trataba de sexo (y se trató muy a menudo) prefirió jugar con la explicitud de las técnicas confesionales y decir claramente al espectador que, en cuestiones de cama, dos y dos son cuatro. O, para continuar con las explicaciones de los clásicos, los espectadores de la Transición prefirieron que las puertas de los dormitorios del cine estuviesen abiertas de par en par. Ésta puede ser la razón de que el cine español sea conocido internacionalmente “por producir más imágenes de sexo y violencia que la mayoría de las otras industrias europeas” (Jordan y Tamosunas, 1998, 112), y es sin duda una característica que perduró una vez que la democracia ya estaba establecida.

2. Las narrativas confesionales en el cine de la Transición

La sección 3 estudiará en profundidad las posibilidades de los esquemas confesionales en las narrativas del sexo. Antes, se detallan aquí algunas de las películas de todos los géneros en las que se pueden encontrar estos patrones, con la intención de demostrar la prolijidad de los mismos en la producción cinematográfica de la Transición. Dentro de la comedia, por ejemplo, se encuentran casos como *Cuarenta años sin sexo* (Juan Bosch, 1979), una cinta coral que basa sus sketches en varios personajes que van confesando sus traumas causados por la

larga dictadura; se incluyen casos, siempre en clave de humor, de homosexualidad, adulterio, impotencia, zoofilia... Otras comedias que siguen el mismo patrón son *El sexo ataca* (Manuel Summers, 1979), con los cómicos Tip y Coll como maestros de ceremonias/confesores, o *Aunque la hormona se vista de seda* (Manuel Summers, 1973), que gira en torno a los problemas sexuales de un individuo, que no se resolverán hasta que al final consiga, mediante hipnosis, confesar su problema a un psicoanalista.

Otra variante muy relevante de cine confesional se dio en el documental, hoy considerado como uno de los grandes logros cinematográficos de la Transición. Películas como *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) o *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978) exploran la sexualidad de sus protagonistas (el primero, un travesti y el segundo un asesino pederasta) a través de su propio testimonio. El cartel publicitario de la segunda, por ejemplo, evidencia así la importancia de la confesión del asesino como respuesta a la construcción de su persona en el imaginario social: “la prensa lo calificó de homosexual, sádico, asesino... la justicia lo condenó y, por primera vez, un condenado a muerte tiene la oportunidad de manifestarse ante la opinión pública”.

Por lo que respecta al cine erótico (después de todo, el género más prolífico de este periodo) los guionistas construyeron sus películas haciendo uso de diversas técnicas confesionales. Los argumentos de algunos de los films más exitosos de este género se estructuran siguiendo a un personaje (preferiblemente una mujer) que confiesa sus secretos, problemas y pecados más íntimos. *La mujer de la tierra caliente* (José María Forqué, 1978), por ejemplo, cuenta la historia de un hombre y una mujer que, encerrados en una furgoneta, se van contando sus experiencias sexuales más traumáticas y acaban por enamorarse el uno del otro.

Una fórmula muy repetitiva dentro de las películas clasificadas “S” era la situación creada en torno a un sexólogo que atiende a sus pacientes. En películas como *Consultorio sexológico* (José Villalba, 1978) o *No me toques el pito, que me irrita* (Richard Vogue, 1983), los doctores curan a sus pacientes de sus problemas después de haberles escuchado confesar sus traumas, una situación perfecta para incluir escenas eróticas en flash-backs. Por ejemplo, la cinta de Villalba (en realidad, pseudónimo del cineasta Julio Pérez Taberner) presenta a una atractiva sexóloga que ayuda a sus pacientes de distintas maneras; así, cuando el muy amanerado Mariflor le confiesa sus tentaciones homosexuales, la sexóloga le invita a que tenga sexo con un hombre musculado, lo que le permite por fin aceptarse.

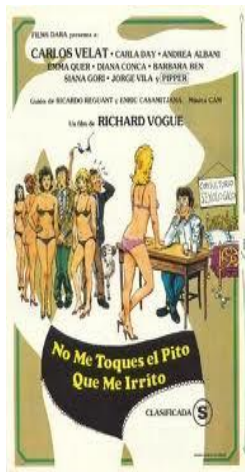
Gráfico nº 1. *Consultorio sexológico.*
La mujer sexy



Fuente: Archivo del autor

Otra fórmula muy común que utilizaba estrategias confesionales era la de la película coral en la que unos cuantos personajes cuyas vidas están conectadas, van revelando sus experiencias y problemas sexuales. Por ejemplo, *Secretos de alcoba* (Francisco Lara Polop, 1976) intentaba desvelar la hipocresía que se esconde en las clases altas a través de los testimonios de distintos personajes que se van contando sus intimidades (desde adulterio a violaciones, pasando por hijos ilegítimos). Por lo general, se puede decir que estas películas están más interesadas en las confesiones individuales de cada personaje que en el desarrollo de un argumento único, y que los actores abandonan la película en cuanto han hecho su confesión sexual.

Gráfico n° 2. *Los y las pacientes esperan confesarse*



Fuente: Archivo del autor

En cualquier caso, la obsesión por la confesión como patrón narrativo cinematográfico alcanzó su cumbre con *Mi primer pecado* (1976) de Manuel Summers. Cuenta la historia de dos monaguillos que van grabando las confesiones de los feligreses de su parroquia para luego hacer pagar a otros niños por escucharlas. Toda la historia está estructurada en torno a los problemas que causa esta travesura cuando uno de los niños se enamora de una jovencita que (como saben por las confesiones que han grabado) está enamorada de un hombre casado. Las distintas confesiones de la película (los momentos de ella en el confesionario, el protagonista le confiesa que la ha grabado, ella le confiesa que fue prostituta) son los puntos de inflexión del guión y precipitan el final, en el que ambos se piden perdón mutuo y se funden en un abrazo.

La lista de películas confesionales es muy larga y debe incluir títulos como *Deseo carnal* (Manuel Iglesias, 1977), *El fin de la inocencia*, (José Ramón Larraz, 1977), *Pasión prohibida* (Armando de Ossorio, 1980), y muchas más. La mayoría de estas cintas utilizaban los recursos que se ven en *Las que empiezan a los quince años* (1978) de Ignacio F. Iquino. A partir de ahora, me centraré únicamente en esta película para analizar en profundidad las principales posibilidades de las técnicas confesionales en la elaboración de los discursos sexuales del primer cine de la democracia.

3. El erotismo confesional de Ignacio F. Iquino

Iquino es un cineasta muy representativo del cine de la Transición y constituye un caso de reciclaje no inusual en la época. Su pasado como director oficialista del régimen con títulos de cine religioso como *Alma de dios* (1941) o *El niño de las monjas* (1959) puede parecer sorprendente si se compara con los últimos títulos de su carrera en la democracia, que incluyen éxitos como *La caliente niña Julietta* (1981), una de las “S” más populares, *Esas chicas tan pu...* (1981) o *Los sueños húmedos de Patrizia* (1982). Este “cambio de chaqueta”, por usar el vocabulario de la época, no oculta el contenido reaccionario del cine erótico de Iquino, en el que a menudo se acaban condenando los comportamientos sexuales de los personajes. Baste para demostrar esto un único ejemplo: en *Fraude matrimonial* (1976) la homosexualidad, que se describe como “complejo de Edipo en negativo”, conduce, según las palabras que publicitaban el film, “al asesinato”. En palabras de Ángel Comas (2003, 297-29), el más importante estudioso del cine de Iquino, su cine castiga “la sexualidad socialmente incorrecta”.

Esto no es impedimento para que sus títulos se encuentren entre los más representativos e importantes del género. Al contrario que con otras películas de esta ola de “sexploitation”, las de Iquino son cintas con argumentos muy enrevesados y, si no elaborados, por lo menos sí bastante comple-

jos. El punto de vista desde el que se cuenta la historia cambia en ocasiones, yendo de un personaje a otro, y las subtramas se dejan sin resolver bastante a menudo. Corresponde al espectador decidir si esto se debe a una gramática cinematográfica pobre o si es simplemente el resultado de un interés compulsivo por llevar la historia a donde esté el erotismo (o ambas opciones), pero el resultado es en cualquier caso que la audiencia tiene que prestar bastante atención si no quiere perderse. Esta complejidad narrativa no evita que las tramas de sus películas eróticas sean bastante similares y que compartan situaciones comunes en el universo de Iquino. Algunas de ellas son: el matrimonio burgués que decide explorar nuevas posibilidades sexuales, la llegada del travesti como elemento extraño que permite primero el goce pero después es castigado, o la conversión del marido en voyeur mientras su mujer mantiene sexo con otro hombre u otra mujer. Sus cintas constituyen, además, un rico testimonio de la paulatina apertura sexual que el cine español experimentó según se consolidaba la democracia. Los primeros escarceos del cine de los últimos años de la dictadura, como *Chicas de alquiler* (1974), dieron lugar a un cine de temática sexual pero sin demasiado sexo explícito en lo que Iquino llamaba “películas denuncia”, como *La máscara* (1977) hasta convertirse, con la llegada del cine “S” en 1977, en cintas de pornografía

blanda. Por ejemplo, *La basura está en el ático* (1979) incluye una erección completa, un beso entre dos hombres, una escena de cunnilingus... Escenas similares se encuentran en *La desnuda chica del relax* (1981) y *Jóvenes amiguitas buscan placer* (1982). La confesión como herramienta narrativa aparece, en mayor o menor grado, en todas sus películas de la Transición. A partir de ahora me centraré exclusivamente en *Las que empiezan a los quince años* (1978).

La película comienza con el testimonio de la joven Elisa, a quien han arrestado y se está confesando a un policía. Esta carta de presentación delimita el esquema narrativo del film, pues a partir de ahí todas las presentaciones de los personajes llegarán a partir de la confesión de alguien. En esta primera escena, Elisa explica cómo llegó a ser prostituta después del trauma que le causó descubrir a su madrastra (“aquella negra”) haciendo el amor con un amigo. A continuación presenta a sus dos mejores amigas, Susi y Marian, que también son prostitutas y tienen sus propios problemas sexuales: Susi está traumatizada porque es lesbiana y Marian está enamorada de un proxeneta muy malvado, llamado Charles. Sus confesiones están incluidas dentro de la confesión de Elisa, es decir: la historia de Elisa (narrada en flash-back) incluye otras historias (también en flash-back). Esta estructura de muñeca rusa guía al espectador a través de un complejo laberinto de confesiones en el que la audiencia no debe olvidar que los testimonios están sesgados e

interpretados por la principal voz narradora, es decir, la de Elisa, que cuenta su historia al policía. En esta película se presentan cuatro de los principales usos diferentes de la narrativa confesional, como se verá a continuación.

3.1. El papel del confesor

Numerosos académicos han estudiado la repercusión de las técnicas confesionales en las narrativas contemporáneas y han destacado la importancia del confesor como voz principal a la hora de desarrollar la trama. La mayoría de estos estudios toman como punto de referencia las *Confesiones* de Rousseau y las de San Agustín, como cimas y textos fundacionales de la relevancia de las narrativas confesionales en nuestra cultura. Uno de los textos seminales en los estudios de las técnicas confesionales es *Confession and Community in the Novel*, escrito por Terrence Doody (1980). Los estudios de Doody parten de la base de que “no se puede hacer una confesión si no hay un confesor” (p. 5), algo que puede parecer obvio pero que implica ciertas dificultades. Por el mero hecho de atender a una confesión, el lector/espectador se convierte en un confesor y la naturaleza de su experiencia como lector/espectador se ve alterada. Las novelas y películas confesionales pueden dirigirse al lector, pero lo más normal es que hagan sus confesiones a otro personaje de la trama (como Susi y Marian cuando se confiesan a Elisa, o cuando ésta se confiesa al policía). Tanto si se confiesan directamente al espectador como si lo

hacen a otro personaje, el autor espera que el espectador se convierta en confesor y participe activamente en la narrativa. El acto de confesión determina la actitud con la que el receptor se enfrenta al objeto o, para citar a Doody, “la confesión tiene la intención formal y deliberada de incluir al confesor en la naturaleza del acto” (p. 5); es decir, el propio acto de confesión moldea el texto para que el receptor se convierta en parte de él e interactúe con el que se confiesa. Esto hace que las narrativas confesionales tengan en cuenta al receptor más de lo que lo suelen tener las que no son confesionales. Doody cita ejemplos de la poesía, novela y cine de todos los tiempos, para concluir que las técnicas confesionales aportan una “apertura necesaria” (p. 19) entre la voz que se confiesa y el receptor que recibe la confesión. Cuando un lector/espectador se enfrenta a un texto confesional, aprende rápido que se espera de él que entienda que la voz que se confiesa le proveerá con detalles e información y que demandará una conexión e implicación especial.

En *Las que empiezan a los quince años*, las confesiones van siempre de un personaje a otro, pero Iquino se las ingenia para que al final el espectador se involucre en lo que parece un acto íntimo. Los monólogos del actor comienzan dirigiéndose a otro personaje pero en seguida la cámara de Iquino guía al espectador a un primer plano del actor, que mira directamente al objetivo y habla al espectador, convertido ya en con-

fesor. El monólogo confesional se acompaña entonces de imágenes en flash-back mientras continúa la voz en off, a menudo narrando la misma situación que se está viendo y aportando poca información relevante. Un ejemplo muy claro de esto se da al principio del film, cuando Elisa comienza su confesión a la policía. La secuencia segunda y tercera (la primera es un plano situacional) presentan a Elisa y el policía al espectador, y condensan el uso de las técnicas confesionales de las películas de Iquino. En el guión original¹, esta escena está escrita de la siguiente forma:

2. TRIBUNAL

2. P.P. [Primer Plano] *Una máquina de escribir a toda velocidad. Zoom atrás y vemos a Elisa sentada mirando de frente*

Agente.- (OFF) *¿Jura usted decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad?*

Elisa.- *Sí, juro.*

Agente.- *¿Cuántos años tiene usted?*

Elisa.- *Quince.*

3. P.M. *El agente la observa con gesto de disgusto y al poco dice:*

Agente.- *Explique por qué se lanzo a la prostitución.*

4. P.P. Elisa.- *Eso tiene una sabrosa historia:*

3. PORTAL RAMBLA CATALUÑA

5. P. E. *Entran Sergio y Carlos sonrientes. Carlos le enseña la escalera con un ademán y*

Sergio saludando militarmente avanza. Lleva una perrita blanca.

Elisa.- (OFF) Mi padre y Sergio habían sido compañeros durante el servicio militar y luego continuaron siendo buenos amigos. (pp. 1-2)

Esta escena es la introducción perfecta al juego que Iquino nos presenta. Elisa se enfrenta a sus tres confesores: el policía que quiere saber la verdad y nada más que la verdad, la máquina de escribir de sonido persistente que recoge el testimonio, y el espectador, a quien Elisa promete “una sabrosa historia”. Los dos puntos (“:”) son la forma que tiene Iquino para pasar a la escena siguiente, en la que la voz en off de Elisa se embarca en una confesión acompañada de imágenes en flash-back que nos presentan a Sergio, el amante de su madre.

La secuencia transcrita anteriormente también nos presenta el leitmotiv de la estación de policía y la insistente máquina de escribir, que vuelven a aparecer de vez en cuando a lo largo del metraje para recordar al espectador que toda la historia se trata de una confesión. Y, puesto que las confesiones se hacen necesariamente a confesores, como dice Doody, Iquino hace que la historia se mueva de una confesión a otra proveyendo siempre un confesor para cada testimonio. El primer confesor de Elisa es el policía; para la siguiente confesión, Marian encuentra en Susi el oído que necesita para admitir que es una prostituta. En todos los casos, el personaje se dirige a su

confesor para dar al espectador la información que Iquino considera relevante. El policía, mediante su cuestionario, va guiando la conversación de forma que el espectador llegue a tener la información más jugosa. Es como si el inspector hiciese las preguntas que el espectador, desde su butaca, no puede hacer; el director se asegura así la presencia de un personaje masculino en el argumento con el poder de orientar las confesiones sexuales de las protagonistas. Este policía pide a Elisa que corte “los detalles carentes de interés” (p. 3) y que deje claro a quién vio ella haciendo el amor. Otras secuencias eróticas de la película también siguen esta estructura y el confesor interrumpe la confesión para hacer que la historia vaya hacia donde están los detalles sexuales. Por ejemplo, cuando Elisa confiesa que se siente atraída por Susi, Marian hace preguntas como “¿ella te toca los senos?” (p. 20A) para obtener la información que su amiga está intentando esconder. Por irónico que resulte, hay un momento en la película en la que Elisa, cansada de las constantes interrupciones, se queja así al agente: “¿lo cuenta usted o lo cuento yo? Yo, ¿verdad?, ¡pues no interrumpa, hombre!” (p. 28).

Es muy interesante comprobar cómo el confesor dentro de la trama puede ser también una herramienta muy útil para que el guionista pueda aclarar algunos aspectos confusos del argumento. Por ejemplo, Susi interrumpe el flash-back confesional de Marian para decir: “¡una aclaración! ¿Esta-

bais juntos todo el día?” (p. 35). Con esto, Iquino garantiza que el confesor guíe la narración del penitente y haga las preguntas que la audiencia (según Iquino) querría oír. En este sentido, los personajes son lo que Doody llama “figurines de un lector –no sus subrogados, sino modelos de su participación anticipada y su posible respuesta” (p. 14). El confesor, trabajando con una doble función, es útil para preguntar lo que el espectador quisiera oír y para hacer que la historia sea más comprensible.

Esto no quiere decir que los confesores dentro de una película sean un mero punto de unión entre la voz que se confiesa y el espectador. De hecho, muchas de las confesiones dentro de *Las que empiezan a los quince años* van dirigidas a un personaje que es muy relevante para la trama. Doody ha analizado cómo el confesor de las novelas y sus adaptaciones cinematográficas *El gran Gatsby* y *Lord Jim* es un personaje desarrollado por completo y que “su presencia afecta la manera en que leemos estos libros y vemos estas películas, y nos vemos a nosotros mismos como audiencia” (p. 14). En el caso de Iquino, el cineasta se atreve a ir muy lejos al hacer que el confesor se confiese a aquellos que se le han confesado antes (Elisa se confiesa a Susi, y después Susi se confiesa a Elisa...). Como en los casos estudiados por Doody, los laberintos de confesiones de las películas eróticas de la Transición prueban la copiosidad y riqueza narrativa del acto confesional y, por citar a Doody, demuestran “la fertilidad de

[...] sus ramificaciones al enfatizar la responsabilidad del confesor para con los que le confiesan sus pecados” (p. 14).

3.2. *La explicitud*

La confesión de Elisa al policía también es muy representativa del uso y abuso de narraciones muy explícitas y detalladas en el cine de la época. Como se ha visto anteriormente, el agente de policía requiere cada vez más información y sigue la máxima de Doody según la cual el confesor espera y desea oír tantos detalles como sea posible. Cuando el policía pide a Elisa que se ahorre “los detalles carentes de interés”, Elisa le responde: “de acuerdo, a usted solo le interesa lo erótico, ¿verdad?” (p. 13). Elisa es una perfecta confesora-narradora que, como los personajes del Marqués de Sade estudiados por Foucault, sabe que para complacer a su oyente no podrá ocultar muchas intimidades. Justo después, Elisa continúa con su historia y narra con todo detalle cómo ella vio a su madrastra, Carola, hacer el amor con Sergio. Ésta es la primera secuencia erótica del film, que Iquino describe así:

Carola está de rodillas, sentada sobre el sexo del hombre que aprovecha la situación para acariciarle los pechos. Ella llega al orgasmo.

13.- P. M. Junto a la puerta, medio abierta, está Elisa mirandoles. Zoom a su expresión de coraje al principio, luego a medida que se fija en Sergio va dulcificando el gesto.

14.- P. M. Zoom a P. P. de Sergio que sonriente, acaricia un mechón de pelo de Caro-

la. Ella le abraza dispuesta a continuar y le besa con ardor tapándole la cara.

15.- P. P. Elisa les observa.

Elisa.- (OFF) El era un tío interesante que subyugaba...

Elisa, mirándole siempre, se marcha lentamente. (p. 12)

La siguiente secuencia describe al detalle cómo Elisa se masturba. En este sentido, Iquino corrobora las reglas que Foucault (1979) encontraba en Sade sobre la narrativa sexual, que exigen que “esté decorada con los más numerosos y precisos detalles [...] con una voluntad de no disfrazar ninguna circunstancia” (p. 21), y también la interpretación que hizo Foucault de la confesión como el acto, voluntario o no, de descubrir los deseos más profundos de alguien. Los personajes del cine de la Transición exigen confesiones detalladas una y otra vez. Por ejemplo, cuando Marian narra su encuentro sexual con Charles, sus amigas le dicen: “queremos saberlo todo, absolutamente todo” y cuando ella para su narración, Susi le pide más (“tenemos que seguir”). Más tarde, cuando Marian confiesa cómo la violaron, sus amigas insisten una vez más y le piden más información (Elisa dice: “cuenta tu historia”; y Susi: “secretos con tus amigas, no”). De hecho, la mayoría de los confesores de esta película hacen uso en algún momento de su derecho a saberlo todo, incluso el tierno Julio (que se convertirá en su novio) pide a Elisa: “cuéntame todo, soy amigo tuyo”. Con estos

diálogos, el guión garantiza que la película vaya a estar llena de detalles sexuales que serán aportados por las confesiones.

Se supone que los espectadores darán por sentado que muchos de los detalles de las escenas sexuales vienen dados (e interpretados) por Elisa, que los está describiendo para el policía (y, de paso, para la audiencia de la película). Las anotaciones en el guión refuerzan esta idea con indicaciones para técnicos y actores, como por ejemplo “zoom a la mirada escrutadora de Elisa” (p. 5). Cuando Iquino escribe “le besa con ardor” lo que de verdad quiere decir es que Elisa recuerda cómo su madrastra y el amante de ésta se besaban apasionadamente, es decir, es su apreciación, apropiación y juicio del comportamiento sexual de otros personajes. Es la confesión de Elisa la que está regalando a la audiencia las “historias más personales y escandalosas”, que diría Doody (p. 15). Iquino hace que Elisa relate una escena que ella espío y que la excitó tanto que le hizo masturbarse; la obliga así a compartir esta experiencia con el policía y los espectadores de la película, esperando que la audiencia se excite tanto en la vida real como el personaje lo hizo en la ficción. Todas las descripciones de las escenas sexuales de esta película se cuentan de una forma igualmente explícita, y siempre como la confesión de alguno de los personajes. El guión enumera cada plano, algunos muy minuciosos con los detalles, y acompañados de indicaciones para los actores como “subiéndose las bragas” (p. 12) o

“expresa placer y se agacha para besar en la boca” (p. 20A, secuencia 25, plano 81E). La lectura de los guiones de Iquino deja claro que hay muy poco espacio para la improvisación y que cada plano de las escenas sexuales (es decir, cada detalle de la confesión) está perfectamente planificado.

Además de la secuencia escrita anteriormente, muchas otras secuencias eróticas se interrumpen con el inserto de un primer plano del narrador (“Elisa les observa”, p. 15) para recordar al espectador que lo que está viendo es la confesión de otro personaje de la narración y que el acto sexual que está viendo con tanto detalle es siempre el testimonio de otra persona. El uso de la confesión con intenciones eróticas se explica muy bien siguiendo la idea de Foucault de que la confesión es la transformación en palabras del deseo. Una escena muy parecida a la anterior es la de la confesión de Marian a Susi, en la que revela cómo acabó siendo prostituta. Aunque Marian se queja de que Susi es demasiado entrometida (“me aburres con esa especie de interrogatorio”), parece desesperada por narrar su historia y explica con todo lujo de detalles cómo empezó recibiendo regalos de hombres mayores, cómo después frecuentó ciertos pubs, etcétera. Susi, como la buena confesora que es, demanda más información (“¿qué haces por las tardes?”) y después pide perdón por ser tan insistente (“no te quise enfadar, Marian”), pero asegura que no lo puede evitar porque la historia de Marian le “ha excitado” y ahora tiene que

tener sexo con ella. Cuando la historia ha terminado, Susi intenta besar a Marian y ambas flirtean un poco, pero Elisa llega de repente y las chicas se quedan a medias. Iquino presenta así una confesión que no intentaba erotizar al oyente: la intención de la confesión de Marian es, después de todo, ser simplemente el testimonio de una amiga que necesita consuelo. A pesar de esto, Susi no puede evitar excitarse porque los incontrollables poderes eróticos de la confesión han hecho mella en ella.

La siguiente secuencia erótica del film también se basa en técnicas confesionales, pero esta vez es una confesión que pretende excitar al confesor/oyente. Marian cuenta a Elisa cómo Susi flirteó con ella (Marian) para que Elisa se excite y quiera hacer el amor con ella. Curiosamente, Marian intenta excitar a Elisa porque ella misma se ha excitado por la confesión de la propia Elisa. La transcripción de estas secuencias puede ayudar a entender esta compleja maraña de confesiones:

25.B. LAVABOS ACADEMIA

[...] Susi la besa [a Elisa] haciendo el recorrido hasta la boca.

Elisa.- (OFF) Eso intentó hacer un día en los lavabos de la academia, pero no se cómo decirte, a veces creo que lo hace sin mala intención. En cambio, cuando se excita, no se qué pensar...

25.C. HABITACIÓN SUSI (Int. Día)

81.C. Susi sin darle importancia toca los senos a Elisa.

Marian.- (OFF) ¿Ella te toca los senos?

Elisa.- (OFF) Si, pero en broma, jugando... Hija, tú la conoces mejor que yo... (1978, pp. 20-20A)

Marian se está excitando al oír el testimonio de Elisa. De repente, sin previo aviso para el espectador, la secuencia cambia de narrador y lo que la audiencia ve es a Marian y Susi haciendo el amor con la voz en off de Marian, que se confiesa a Elisa. Elisa ha pasado de ser la voz que se confesaba a la confesora que recibe la información:

25.D. HABITACIÓN SUSI (Int. Noche)

81.D.- Susi desnuda a Marian y la va besando en el cuello. Luego la tumba y la besa en los senos y acaban masturbándose. Susi, lame los muslos de Marian subiendo hacia su sexo.

81. E.- Marian expresa placer y se agacha para besar en la boca a Susi.

Marian.- (OFF) Yo estuve mucho tiempo "jugando" como tu dices con ella. Los hombres me daban miedo y Susi me calmaba... Y yo le calmaba a ella. Eramos muy felices así. (1978, p. 20A)

La secuencia continúa con la narración erótica de Marian hasta que pide a Elisa que le dé un beso, a lo que ella se niega. Su intento de excitar a Elisa mediante la confesión de un secreto subido de tono no ha funcionado pero, con un poco de fortuna, puede haber logrado excitar al espectador.

A la confesión que erotiza sin proponérselo y a la que busca erotizar hay que añadir una

tercera variante muy recurrente en el cine de la Transición: la que exige el confesor que quiere saciar su ansia de escuchar historias íntimas. En la secuencia número cincuenta y seis, Elisa y Susi pasan la noche juntas. Como siempre, Susi está muy excitada y flirtea con Elisa, que la rechaza una vez más. El último intento de Susi para atraer a Elisa consiste en hacerle recordar cómo se excitó cuando su padre y su madre hicieron el amor. Ésta es la conversación tal y como se describe en el guión (1978):

Susi.- ¿Cuándo fue la última vez que les viste haciendo el amor?

Elisa.- Yo qué sé, han sido tantas veces... Parecía que lo hacían adrede para que yo me excitara.

Susi.- ¿Y cómo lo hacían? Elisa se queda pensativa, luego intenta explicarse.

Elisa.- No sé cómo explicarte...

Elisa se mira la mano, la abre y explica:

Elisa.- En una posición muy original. Así... Coge la mano contraria de Susi, se la abre y separando el dedo pulgar del índice, la une con la suya.

Elisa.- Unidos muy fuertes

Susi.- ¿Y tu les espiabas?

Elisa.- Esa noche yo estaba en mi habitación estudiando porque por la mañana siguiente tenía exámenes. Fui a la cocina a buscar un zumo de naranja y les descubrí.

Susi.- ¿Y te quedaste mirando?

Elisa.- Si

Susi.- ¿Y qué viste?

Elisa.- Todo

Susi.- Anda, cuéntamelo con detalle.

Elisa.- Cuando no pude aguantar más me fui a mi habitación, saqué el *Kama Sutra* y...

Elisa cierra los ojos. Susi se le acerca.

Susi.-... Y...

Elisa.- Y se acabó el estudiar y los exámenes se fueron a la porra. (pp. 44-45)

Susi intenta hacer el amor con ella, pero Elisa se niega y abandona la cama. La siguiente secuencia muestra a Susi masturbándose. Su excitación ha incrementado al oír a Susi contar su historia. Las interrupciones de Susi a la confesión de Elisa se hacen solamente para obtener los detalles que ella se muere por saber (“¿y qué viste?”) y para guiar la conversación al terreno donde ella cree que habrá momentos más jugosos (“¿y cómo lo hacían?”). Susi ha intentado saciar su excitación haciendo de confesora de la historia de Elisa, pero sólo ha conseguido excitarse más. El film propone aquí un interesante acercamiento a los poderes incontrolables de la confesión. Aunque Elisa no ha puesto ninguna pega a las preguntas de Susi, ésta no ha sido la confesión de alguien que esperara redención ni perdón; al contrario, ha sido una en la que el confesor ha guiado la narración y ha estado subordinado a la voz confesante, que decidió cuándo parar. Y todo esto ha

sido mediado por un director varón, cuyo objetivo es bastante claro, pues no debemos olvidar que se trata de una película erótica: excitar al espectador. Los juegos de confesiones sexuales inventados por Iquino y otros cineastas de la Transición están llenos de variantes y giros muy diversos, y siempre son ricos en detalles y muy explícitos.

Para concluir esta sección sobre los usos de las narrativas confesionales como arma para proveer detalles de explicitud sexual, es pertinente referirse al estudio de Jeremy Tambling (1990) *Confessions: Sex, Sin and the Subject*, en el que el estudioso norteamericano analiza multitud de textos para concluir que, ya desde el siglo XVII, “en términos discursivos, el sexo se debe plantear de forma confesional, sea cual sea la situación en que se presente” (p. 100). Tambling se centra en una serie de libros americanos coetáneos con las películas de Iquino y agrupados bajo los títulos de *Confessions of a...* en los que, volumen tras volumen, distintos personajes de distintas clases sociales presentaban sus vivencias sexuales. Estos libros, “aunque pretendidamente autobiográficos” no hacen sino “tomar los elementos clásicos de la narrativa confesional más convencional [...] desde *Fanny Hill* [a] el marqués de Sade [...] para poder así presentar la mayor cantidad de detalle posible sobre las vivencias sexuales de los protagonistas, permitiendo que sea la imaginación del narrador la que acabe usurpando el mando de la narración confe-

sional” (pp. 100 y 102). El modelo de Tambling es perfectamente aplicable a las chicas de la cinta de Iquino, que se valen de la confesión para dar rienda suelta a su imaginario sexual lleno de explicitud.

3.3. La confesión como autoconocimiento

La forma en la que Iquino desarrolla sus personajes sigue la idea de Doody de que “el interés individual de definirse a uno mismo es uno de los principales motivos de la confesión” (p. 4). Una confesión se hace con la intención de satisfacer la necesidad que el individuo tiene de explorar y posteriormente verbalizar su interior. Ésta es la razón por la que Elisa admite en un momento de la película: “¿sabes lo que alimenta contarnos el primer triunfo de mi vida?” (p. 27). Las confesiones alimentan el ansia de definición de uno mismo. En cualquier caso, de todos los personajes de *Las que empiezan a los quince años*, seguramente sea Susi la que más usa sus confesiones para entenderse a ella misma, y dar una explicación a sus conflictos con su condición sexual. Se nos presenta como un personaje hiper-sexual, una lesbiana insaciable cuyo principal objetivo en la vida es atraer a otras mujeres. Éste es un estereotipo muy usado en el cine erótico de la Transición, que se encuentra en títulos como *Las vampiras* (Jesús Franco, 1973), *La máscara* (Ignacio F. Iquino, 1976), *Nefele y las seductoras de Lesbos* (Omiros Efstratiadis, 1980), y muchas otrasⁱⁱ. La confesión final de Susi es también la asimilación de su orientación

sexual, y la penúltima de las confesiones de la película. Su monólogo largo y desesperado es el siguiente:

Elisa, a ver si te enteras. Antes, cuando estaba con Marian no sabía lo que hacía... Era algo distinto... Ahora ha quedado a la vista la verdad de mis sentimientos. Y estoy sola. Ella ya no quiere saber nada de mí... Está enamoradísima de Charles y yo sufro pesadillas y paso largas horas de insomnios... Y a tí, con lo que siempre te he querido tampoco te veo, Elisa... Todos huís de mí [...] insúltame, si quieres, pégame, pero no podrás evitar... que así sea [...]. Se echa a llorar] Elisa, perdóname, no ocurrirá nunca más... te lo juro, ¿por qué no me perdonas como lo ha hecho mi mamita? (pp. 75-76)

Como en *Fraude matrimonial* y otras muchas películas de Iquino, la homosexualidad se presenta como la desgracia moral que precipita el drama. En este sentido, se puede decir que la confesión final de Susi, en la que pide perdón y admite la soledad y pena que le causan su lesbianismo, sigue las pautas de la confesión criminal expuestas por Doody. Doody analiza la tesis de Reik de que “la admisión de los pecados se hace, desde luego, a la comunidad de la que uno ha sido excluido, y es considerada condición indispensable para volver a ser admitido” (Reik, p. 304, citado por Doody, p. 7). Según Doody, el forajido/rebelde que hace una confesión requiere un abrazo similar al del dios caritativo que perdona al penitente. “A través de la confesión, el arrepentido acepta las normas sociales o

cívicas que le identifican como criminal; por las razones que sea, quiere volver a la comunidad legal de la que ha sido expulsado y, por lo tanto, acepta que se le censurre” (p. 7). Esto es exactamente lo que Susi hace cuando pide a Elisa que le perdone por su lesbianismo (la última vez que habían estado juntas Susi flirteó con Elisa hasta obligarla a escapar). Susi acepta la penitencia de su pecado nefando y admite su culpa. Elisa responde a esto con un abrazo literal, como el del dios caritativo de Doody, y se recupera así la amistad de las chicas. Susi ha ganado su readmisión en la comunidad (la amistad heterosexual y la aceptación social) que había perdido.

El uso que hace Iquino del lesbianismo en sus cintas eróticas sigue este patrón muy a menudo. La homosexualidad, que él agrupa con la transexualidad y el travestismo, era una de sus mayores obsesiones y se presenta como el secreto inconfesable que se revela en el clímax de la película. Un ejemplo clarísimo de esto es el argumento de una película que no se llegó a terminar, *Liliana. Los increíbles vicios*. En el momento más álgido del guión, Iquino (1978b) describe la siguiente confesión del personaje transexual:

Susana se está bañando, luego se sincera con Liliana y le confiesa que ahora es un hombre. En el colegio descubrió su inclinación homosexual, le salió vello en el cuerpo, recibió toda clase de humillaciones y de burlas y al final huyó de casa. En Alemania se hizo operar y ahora es un hombre vestido de mu-

jer, porque no acaba de encontrarse a sí mismo. (p. 3)

Después de esto, Susana y Liliana hacen el amor. Aunque *Liliana* no llegó a rodarse, esta situación se puede ver en otras películas del director, como *La basura está en el ático* (1979), y confirma la obsesión del director por usar recursos confesionales en las escenas sexuales.

El hecho de que la confesión sea un acto de auto-conocimiento hace que los textos confesionales deriven de lo que Kenneth Burke ha llamado “angustia de la comunicación” (citado por Doddy, p.17), que tiene bastante que ver con lo que en literatura se llamó “stream of consciousness” o “flujo de conciencia”, que la Enciclopedia Columbia define como “la técnica que recoge los sentimientos y pensamientos variados de un personaje sin tener en cuenta el argumento lógico ni la secuencia narrativa que los une”, y que fue muy popular entre escritores modernistas como Virginia Woolf o James Joyce. La voz que se confiesa manifiesta una tendencia al arrepentimiento y deja fluir sus pensamientos sin restricciones de ninguna clase y sin orden ni control que ejerzan censura. Mientras el penitente se confiesa, hace un esfuerzo por recordar los pecados que ha cometido, y su lenguaje se enturbia y oscurece, se llena de contradicciones y deja sin explorar importantes lagunas, además de nublar su relato con recuerdos que pueden ser falsos.

Las confesiones de los personajes de Iquino siguen plenamente esta tesis de que la con-

fesión nace de una crisis personal y que, en la mayoría de los casos, es un intento de resolver esa crisis (p. 22). Doody advierte a los lectores de textos confesionales de que no deben dar credibilidad a toda la información que reciben, puesto que la voz confesante puede encontrarse en un estado de crisis, y de que su narración será el resultado de un esfuerzo individual de alguien afligido, desequilibrado y sin ilusión, luchando por encontrar sentido a su propia verbalización. Por esto algunas confesiones estarán faltas de coherencia (la coherencia y un esquema coherente serán más los objetivos de la voz confesante que el patrón del que partan) y el espectador que participe en ellas deberá tener esto presente si quiere seguirlos. Por si acaso los espectadores no tienen esta máxima en cuenta, Iquino tiene la generosidad de recordarles que no todo lo que oyen es fiable. Marian llega a admitir sin reparos, después de su confesión del romance con Charles, que su historia está llena de mentiras: “ahora me doy cuenta de que podría ser una gran escritora, o una gran actriz... mi cuento os ha emocionado, ¿verdad? ¡Pues es mentira, tontas!” (diálogo en el film que no se encuentra en el guión).

Después de esto, Susi se siente muy decepcionada de oír que una confesión tan excitante fuese poco fiable y dice: “yo no creo nada de lo que ha dicho, está colada”. El espectador debe decidir si Marian está colada o no (o “desequilibrada”, que diría Doody), pero la advertencia ya está dicha

de modo que sus próximas confesiones serán siempre recibidas con desconfianza. Los espectadores, como Susi y Elisa, tienen el deber de decidir hasta qué punto pueden creer la historia de Marian, y quizá quedarse con los detalles que parecen más fiables (Charles abusaba de ella) e ignorar los que parecen el resultado de su desequilibrio (probablemente Marian no es tan inocente como sugiere su testimonio). Iquino invita al espectador a descifrar una narración tramposa. Elisa y Susi son las cómplices de la audiencia a la hora de descifrar la narración de Marian y confirman la tesis de Reik de que “en la vida nos comportamos como en el análisis; confiamos en las ansias subconscientes por confesar de los demás más que en sus representaciones conscientes” (citado por Doody, pp. 308-309).

El guión de Iquino (1978) tiene una forma única de describir la atmósfera irreal y onírica de algunas de las confesiones y de mostrar el estado desequilibrado de Marian. La confesión de su amor desesperado y destructivo por Charles está escrita así:

EVOCACIÓN

26. Paseo de Gracia

[OFF] Me acordé en seguida de las múltiples canalladas que me había hecho, pero a pesar de todo no puedo odiarle. Al contrario, tengo que confesarlo, siento por él una extraña atracción... (p. 24)

Su confesión continúa en off acompañando el flashback. Lo que Iquino llama “evocación” consiste en imágenes con neblina

como para indicar que la historia es el resultado de recuerdos que son ensoñaciones. La mirada perdida de la actriz y su lenguaje impreciso ayudan a sus confesores (sus amigas y los espectadores) a no olvidar nunca que su narración no es completamente fiable.

3.4. La confesión como arrepentimiento

Después de que Susi intente llegar a conocerse a sí misma a través de la confesión de su lesbianismo, la película tiene todavía la oportunidad de ofrecer una confesión final de arrepentimiento. Doody cree que “una confesión puede ir dirigida a una audiencia que no representa el total de la comunidad pero que representa una parte con la que la voz confesante busca una identificación que va más allá del perdón” (p. 21). Esto es precisamente lo que ocurre en la última confesión de Elisa, en la que cuenta a Julio, el apuesto adolescente del que se ha enamorado, cómo ella ha sido prostituta y la necesidad que tiene de escapar de su pasado. La secuencia arranca con la cara perpleja de Julio; Elisa acaba de contarle la historia que los espectadores ya conocen y él “la contempla con admiración” (p. 71) por su honestidad y valentía. Elisa continúa con su narración y no escatima en detalles que dejan perplejo a Julio. Una vez más, Iquino usa al oyente de la confesión como alter ego que guíe la conversación para obtener los pormenores más jugosos que el espectador agradecerá:

Julián.- No sé... Me parece increíble lo que me has contado [...] Según tú, eras estudiante [...]

Elisa.- Hasta hace unas semanas sí.

330.- P. P. Él la mira interesado.

Julián.- ¿Qué haces en la calle? Yo he pasado dos veces para verte... Me pareció que sonreías a los conductores con una expresión impropia de la edad que aparentas.

Elisa.- No hay engaño. Quince años recién cumplidos.

Julián.- ¿Y la sonrisa?

Elisa le mira y siente tener que ser sincera.

Elisa.- Tampoco hay engaño. La sonrisa la vendo... Vivo de esto.

Julián se emociona al ver sus ojos húmedos y el temblor de los labios. Se los acaricia con dulzura. Zoom a P. P. (pp. 70-71)

En la secuencia siguiente hacen el amor. Cuando Elisa confiesa a su nuevo novio Julián/Julio (el nombre varía en la película respecto al guión) que ha sido prostituta, lo hace esperando la posibilidad de ser readmitida en la comunidad moral que había perdido. Su confesión le otorga no sólo el perdón sino también la posibilidad de estar enamorada. Cuando Elisa dice “esta es mi historia, todo lo que hice hasta encontrarme contigo”, espera que Julián la abrace y le jure amor eterno, y lo logra. Elisa ha conseguido “alcanzar al fin la sociedad que su vida le había negado constantemente”, que es lo que Spender considera el fin último de la confesión como acto de arrepentimiento (citado por Doody, p. 20).

La última confesión de Elisa en la película es bastante similar a la de Susi cuando confiesa que es lesbiana. La homosexualidad y la prostitución, dos grandes faltas morales en el universo de Iquino y de la mayoría de las películas eróticas de la Transición, encuentran la expiación por medio de la confesión; se ajustan así al modelo de Spender cuando decía que “la esencia de la confesión es que la persona que se siente marginada ruega con humanidad que su marginación sea pasada por alto. Ruega que se le absuelva, que se le perdone e incluso se le condene si es necesario, cualquier cosa con tal de ser readmitido en la totalidad de una comunidad perdida” (citado por Doody, p. 20). Elisa cree que Julio representará el final de su vida de marginación (después de hacerse prostituta perdió a sus amigas y a su familia) y cree que una confesión abierta y honesta le ayudará a ganar la comprensión y compasión del muchacho.

En su análisis de textos confesionales clásicos como *Moll Flanders* de Daniel Defoe y *Thomas Krull* de Thomas Mann, Doody encuentra que “estos criminales no hablan de sus crímenes”. Al contrario, “en su explicación de ellos mismos, hablan de su propia naturaleza, de su identidad. Por reales que sean sus crímenes, su rebeldía es también un estado simbólico o una metáfora de su distanciamiento a la comunidad” (p. 20). Esto es precisamente lo que sucede a las chicas de Iquino. No importa si se trata del lesbianismo de Susi, los actos vandálicos de Marian o de la prostitución

de Elisa, al final las confesiones se presentan como actos de contrición que simbolizan la separación de los personajes del universo que Iquino presenta como correcto. El lesbianismo, la delincuencia y la prostitución son presentadas como símbolos de lo que las mujeres no deberían ser. A través de la confesión de estos símbolos, los personajes esperan su readmisión en la comunidad que perdieron precisamente por acercarse a estos símbolos. El abrazo con el que culminan las confesiones (de Elisa a Susi, de las chicas a Marian y de Julio a Elisa) no es sino el gesto de bienvenida desde la comunidad recobrada.

En muchas películas de la Transición el conflicto dramático de la historia se resuelve con una confesión apologética. Las prostitutas que han aportado las escenas más subidas de tono del metraje confiesan su crimen y culpa en películas como *Mi primer pecado*. Lo mismo se puede decir de las lesbianas de estas películas; por ejemplo, la protagonista lesbiana de *Jóvenes viciosas* (Manuel Iglesias, 1980) acaba por asumir su homosexualidad, culpándola de todos sus crímenes (“el lesbianismo me hizo caer en ese mundo infame: falsifiqué unos documentos y ahora me espera un tiempo de arresto”, confiesa la chica). Para los renegados sexuales de estas películas, la solución a su marginación (y la resolución de la trama de la película) llegará mediante un acto de arrepentimiento a través de la confesión.

Conclusiones

Para concluir, es preciso insistir en el hecho de que estas narrativas confesionales del primer cine erótico español vinieron siempre mediadas por directores varones. Solamente a partir de 1983 (es decir, cuando la categoría “S” había desaparecido y se sustituyó por la más internacional “X”), Lina Romay se convertiría en la primera mujer española directora de cine erótico. En el Cine “S”, igual que Elisa actúa como filtro de las confesiones de sus amigas, el director y guionista detrás de estas palabras (Iquino) puede entenderse como el narrador último del film. Esto hace que el debate en torno a la creación de los discursos sexuales cinematográficos se sitúe muy próximo a una de las inquietudes más importantes de la crítica fílmica feminista contemporánea: el de la apropiación de la voz femenina. Johnnella E. Butler (2001) ha sido una de las más avanzadas a la hora de desarrollar la teoría de la “colonización de la voz femenina” (p. 118) en las narrativas fílmicas. Butler, que mezcla los estudios feministas con los post-coloniales, sigue la misma estela de estudiosas del cine (como Linda Williams en su reciente estudio de la representación del sexo en el *thriller*), que ha continuado los diálogos propuestos por feministas como Andrea Dworkin, sobre la apropiación del cuerpo y de la voz de la mujer, algo especialmente obvio en el cine erótico y pornográfico. Sin negar las posibles lecturas subversivas de

estas estrategias (por ejemplo, también las mujeres pueden disfrutar del cine erótico), las seguidoras de Dworkin (1981) han considerado las representaciones de la mujer en el cine erótico como “el triunfo definitivo del poder del hombre: el hombre no está en la habitación, sin embargo las mujeres están allí para su placer [...] El poder del hombre se ve reafirmado cuando el propio hombre está ausente y es invisible” (p. 47).

El cine español de la Transición tiene mucho que decir a este respecto y puede aportar una estimable contribución a estos debates inspirados por la crítica feminista, y de gran relevancia para los estudios de las narrativas fílmicas. Al presentar un caleidoscopio de voces confesionales, todas ellas filtradas en última instancia por la mirada y voz de un director varón (y, hasta donde podemos saber en el caso de Iquino, heterosexual), y todas ellas continuistas con tradiciones narrativas del pasado, estos primeros discursos sexuales se autoproclamaban doblemente confesionales: por un lado, dependían para su existencia de uno de los más tradicionales modelos narrativos de occidente, la confesión (lo que los acerca más a unas narrativas convencionales que a unas trasgresoras); en segundo lugar, se convertían en una proyección de la misma mirada de la que nacían: no se trata solamente de la interpretación que Elisa hace, por ejemplo, del lesbianismo de su amiga,

sino de la manera en la que un hombre heterosexual que ha pasado la mayor parte de su vida trabajando y viviendo bajo una dictadura mira a una nueva generación de mujeres que tenían mucho que contar.

No es casualidad que se pueda entender la confesión como una de las principales herramientas narrativas del cine erótico de la época. Durante un periodo de contradicciones y búsqueda de identidad política tan convulso como la Transición española, los valores del antiguo régimen dictatorial convivieron con nuevas tendencias revolucionarias en muchos aspectos. Esto, que tan claramente se vio en otras esferas de la sociedad, desde la política a, por ejemplo, la nueva prensa, también tuvo su claro reflejo en el cine y en sus procesos creativos. Mientras que los directores, guionistas y productores, junto con la audiencia, sentían la necesidad de trasgredir y experimentar con las nuevas tendencias que la

libertad democrática traía consigo, estaban atrapados en la tradición de una larga historia de cine represivo, del cual el modelo narrativo de la confesión era una parte muy importante. La convivencia de narrativas antiguas más conservadoras con las nuevas, más cercanas a los valores de igualdad y democracia que aseguraba la nueva Constitución, son un rasgo fundamental para entender la proliferación de discursos que se vieron en los primeros años de la democracia. La aplicación de modelos de narrativa confesional, de tan larga tradición en la cultura occidental y especialmente en lo que concierne a los discursos en torno a la sexualidad (con el marqués de Sade, como se ha visto, como antecedente más claro), debe entenderse por lo tanto en toda su relevancia, pues fue imprescindible en los novedosos pasos de la creación de los primeros discursos cinematográficos de la democracia.

Referencias

Butler, J. E. (2001). *Color-line to Borderlands: the Matrix of American Ethnic Studies*. Seattle: University of Washington Press.

Comas, A. (1993). *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Laertes.

Doody, T. (1980). *Confession and Community in the Novel*. Baton Rouge: University of Louisiana Press.

Dworkin, A. (1981). *Pornography: Men Possessing Women*. Londres: Women's Press.

Foucault, M. (1979). *The History of Sexuality. Volume I*. Londres: Penguin.

Iquino, I. F. (1978). *El oficio más viejo del mundo... a los quince años*. Barcelona: IFI Producciones.

Iquino, I. F. (1978b). *Liliana: Guión cinematográfico*. Barcelona: IFI Producciones.

Jordan, B. & Tamosunas M. (1998). *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press.

Melero, A. (2010). *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorious Ed.

Tambling, J. (1990). *Confession: Sexuality, Sin, the Subject*. Manchester: Manchester University Press.

Williams, L. R. (2005). *The erotic thriller in contemporary cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Otras Fuentes:

Enciclopedia Columbia. (2010) Columbia University Press.

Carteles cinematográficos de las películas *Fraude Matrimonial* (Ignacio F. Iquino, 1976, IFI Producciones) y *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978, Fígaro Films).

NOTAS

ⁱ El guión original escrito por Iquino se llamaba *El oficio más viejo del mundo... a los quince años* (1978) y es muy similar al resultado final. Citaré siempre de este guión puesto que encuentro muy útiles las indicaciones a la cámara escritas por el director, que (en los casos que cito) se mantienen siempre en el producto final. El número delante de cada párrafo corresponde al número de plano de la película si viene seguido del plano técnico: PP para primer plano, PM para plano medio y PG para plano general. No he alterado las frecuentes faltas ortográficas de Iquino.

ⁱⁱ Para más información sobre la representación de la mujer lesbiana como personaje depredador ver Melero 2010.

Cita de este artículo

MELERO SALVADOR, J. A. (2011) La técnica confesional como recurso narrativo. La Transición y el cine "S" de Ignacio F. Iquino. *Revista Icono14 [en línea] 1 de octubre de 2011, Año 9, Vol. Especial*, pp. 120-144. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>