

# CUERPOS DESEADOS, CUERPOS DESTROZADOS: HISTORIAS DE LA CULTURA POPULAR ESTADOUNIDENSE DE LOS AÑOS TREINTA

JAVIER PÉREZ SEGURA  
Universidad Complutense de Madrid

DESDE HACE UNAS DÉCADAS LA HISTORIA de lo que podríamos llamar «consumismo visual» está demostrando su papel relevante en la definición de la modernidad. Ese «consumismo visual», que es también «de lo visual», supo de inmediato que su fetiche máspreciado iba a ser el cuerpo humano desnudo, preferentemente femenino. Concentró el deseo sobre ese sujeto, lo convirtió en objeto y lo hizo desfilarse a través de actividades como el turismo, la publicidad, el deporte, el erotismo, la pornografía o la moda, que además tienen en común el haberse impulsado gracias a la fotografía y el cine<sup>1</sup>.

La fotografía se había adelantado para adueñarse de lo que Edward Baker llama la «cultura quiosquera»<sup>2</sup>. Una vez arrinconó al dibujo y a la ilustración tradicional, se hizo con la calle y triunfó en infinidad de publicaciones ilustradas. Muchas de ellas estaban especializadas, cómo no, en un invento muy joven aún: el cine. Entre crear objetos de placer y productos de industria, el cine despertó rápidamente entre el público ese apetito por ver cuerpos jóvenes y rostros sensuales.

Lo que más bien sucedió a partir de los años veinte y, sobre todo, a lo largo de los años treinta, es que se produjo una hiperestesia del deseo de ver, convertido ya, además, en un placebo del poseer.

Estados Unidos fue –junto a Alemania, Italia o Rusia– epicentro del proceso. La década anterior había acabado con un golpe de realidad debido al crac de Wall Street. Parece como si frente a la imagen traumática de los cuerpos que

---

<sup>1</sup> Esta ponencia –fruto de una estancia realizada en UCLA en verano de 2014– ha sido posible gracias al Programa de Becas Complutense-Del Amo para Profesores UCM.

<sup>2</sup> BAKER, E., *Madrid cosmopolita. La Gran Vía 1910-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2009 y «Cómo se escribe una historia cultural: Madrid 1900-1936», *Arte y Ciudad* [Madrid], 3 (I) (2013), Extraordinario, pp. 19-30.

.....

saltaban por las oficinas de los rascacielos, la visión hedonista de la vida cobrara más fuerza incluso. De hecho, quiero situar en 1932 el arranque de ese nuevo erotismo. Las razones son numerosas: se celebraron los Juegos Olímpicos de Los Ángeles, aún no se había instaurado el llamado Código Hays en la industria hollywoodiense, la publicidad tampoco tenía censuras que vencer y el surrealismo europeo, con su obsesiva devoción tanto por el erotismo como por el sexo explícito, empezaba a ser un elemento más del imaginario colectivo del país.

Este artículo apareció en 1932, en una revista tan típica del periodo como *Vanity Fair*. Con una maquetación 100% moderna [fig. 1], tiene el siguiente texto justificativo:

Se han acabado los días en que las chicas decían: «Mi fortuna es mi cara, señor». Ahora la fortuna sigue no a las caras sino a pequeñas porciones de ellas —una ceja curva, una brillante tapa de pelo, un labio trémulo, una nariz de forma extraña o un bigote sabroso. Tampoco la popularidad por secciones se ha reducido a la cara. Nuestros entusiasmos anatómicos no conocen límites estos días, y nuestros héroes y heroínas son amados por otras extrañas partes de sus anatomías, tan expresivas de músculo o de encanto. Es posible estimar que las piernas, bigote, hombros, pecho, ojos, labios, muñecas, pies, nariz, puño, pelo y espaldas descritas en estas páginas pueden ser valoradas en dos millones de dólares<sup>3</sup>.

Fragmentos de cuerpo que no han sido seleccionados al azar. Un jeroglífico visual, un entretenimiento para el lector, que seguro identificaba a la mayoría de dueños y dueñas de esas partes anatómicas. ¿Quiénes son? Todos son actores, algunos también deportistas que habían sido iconos olímpicos, como Johnny Weissmuller, del que se muestra el torso —«de estatua clásica», diríamos sin dudar; también están los «ojos misteriosos de Greta Garbo» o «las piernas voluptuosas de Marlene Dietrich», como aclaran los pies de foto. Cómo no pensar en los *collages* fotográficos surrealistas o en algunos cuadros de Dalí, o en *Una mañana en el Bronx* (Jay Leyda, 1931) o *Manhattan Medley* (Bonney Powell, 1931), sinfonías urbanas que, por esas mismas fechas, filman los trozos de cuerpo como fantasmales prótesis con vida propia.

---

<sup>3</sup> «Anatomy pays», *Vanity Fair*, Nueva York, octubre de 1932, p. 30.

Anatomy pays

MARLENE DIETRICH'S VOLUPTUOUS LEGS

MENJOU'S WORLDLY MOUSTACHE

GRETA GARBO'S MYSTERIOUS

JIM LONDOS' GRECIAN SHOULDERS

JOHNNY WEISSMULLER'S TORSO

BILL ROBINSON'S NIMBLE FEET

MAURICE CHEVALIER'S PROVOCATIVE UNDERLIP

BABE RUTH'S BATTING HANDS

JIMMIE DURANTE'S MERRY NOSE

▪ The days are gone forever when maidens said "my face is my fortune, sir." Now fortune follows, not faces, but small and novel portions of them—a twisted eyebrow, a shimmering cap of hair, a tremulous lip, an oddly shaped nose, or a saucy moustache. Nor is this sectional popularity confined to the face. Our anatomical enthusiasms know no bounds, these days, and our heroes and heroines are beloved for other odd bits of their anatomy, so expressive of muscle or charm. It is possible to estimate that the legs, moustache, shoulders, chest, eyes, lips, wrists, feet, nose, fists, hair, and back depicted on these pages command a combined yearly salary of over two million dollars.

1. «Anatomy pays». Vanity Fair. Nueva York, octubre de 1932.

## EROS ENTRE LAS PISCINAS

El deporte, profesional o aficionado, con su culto al cuerpo y su promesa de juventud y belleza, se erige como uno de los grandes asuntos de la cultura visual moderna, siendo además un proceso nunca concluido<sup>4</sup>. En Estados Unidos, durante un tiempo en que el capitalismo empezaba a minar los antes sólidos pilares de la familia, la comunidad o la Iglesia, el deporte se convirtió en uno de los escasos aglutinantes, lo que de paso interesaba al Poder porque alimentaba un sentimiento de orgullo nacionalista<sup>5</sup>. Estaba generando identidad nacional<sup>6</sup> y, al mismo tiempo, empezaba a ser objeto de codicia para la industria del consumo.

Al acabar la Gran Guerra, se reanudaron los Juegos Olímpicos. Los primeros tuvieron lugar en Amberes (1920), París (1924) y Ámsterdam (1928), aunque el gran cambio de mentalidad y, sobre todo, de visibilidad se produciría en Los Ángeles durante 1932. Ya en el discurso inaugural el barón Pierre de Coubertin hablaba de «la alegría de los músculos, el culto de la belleza, el trabajo al servicio de la familia y de la sociedad». Menos alegórico y mucho menos conservador era Paul Gallico, uno de los periodistas deportivos más influyentes, quien siempre insistió en que solo el *sex appeal*, la pulsión erótica, había arrastrado a las multitudes hacia esos Juegos, principalmente a la zona de piscinas, donde las competiciones femeninas, con la natación a la cabeza, fueron todo un espectáculo.

De hecho, por primera vez los medios de comunicación tomaron en serio a esos cuerpos femeninos como nuevo objeto de deseo. Fueron los más fotografiados y filmados hasta entonces<sup>7</sup>. A menudo las nadadoras posaban como mises o como actrices de moda, y muchas de ellas no tardarían en hacerse un hueco en los platós.

---

<sup>4</sup> VIGARELLO, G., «Entrenarse», en CORBIN, A., *et alii* (dirs.), *Historia del cuerpo. III. El siglo XX*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 167-176.

<sup>5</sup> Durante la Gran Guerra se contrató a monitores deportivos para la instrucción del Ejército, cuyos resultados fueron muy positivos. Incluso se llegaron a celebrar unos Juegos Interaliados en diversas localidades francesas, siendo este un asunto poco conocido aún.

<sup>6</sup> El mismo presidente F. D. Roosevelt tenía, entre sus metáforas favoritas la del «juego de la vida», en la que identificaba deporte y superación social.

<sup>7</sup> Sabemos que trabajaron hasta tres divisiones distintas de fotografía: el Departamento Fotográfico Oficial, el Departamento Fotográfico de los Sindicatos y el Noticiero de Imágenes en Movimiento.

En la Villa Olímpica los deportistas veían, cada tarde, documentales con el desarrollo de las pruebas de ese día<sup>8</sup>. Además, algunos estudios de Hollywood les prestaban películas de ficción que incluso algunas estrellas iban a presentar en persona.

Esta estrecha vinculación entre la meca del cine y los Juegos tuvo muchos ejemplos. Por ejemplo, para conseguir el voto de los indecisos en la elección final de sede, William May Garland, constructor y gran responsable de que los Juegos fueran realidad, afirmarí­a sin pudor que Los Ángeles era un suburbio de Hollywood; al tiempo, algunas de las principales estrellas, con Mary Pickford a la cabeza, hicieron una activa campaña a favor.

Como contrapartida, el cine se inspiró en esos Juegos de inmediato. Me refiero a una película de ese año, *Million Dollar Legs*, dirigida por Edward F. Cline y con guion de Joseph L. Mankiewicz. El argumento no puede ser más disparatado y en ocasiones ha sido puesto en relación con las primeras grandes películas de los hermanos Marx. El imaginario país de Klopstokia –cuyo himno volvió a ser oído, de hecho, en *Sopa de ganso* (1933)– está en bancarota, asunto muy *ad hoc* en tiempos de la Gran Depresión, por otra parte. El Presidente promete la mano de su hija a un extranjero, Migg Tweeney (el cómico Jack Oakie), si consigue el dinero necesario. Allí descubre a un grupo de superhombres (todos se llaman George) y supermujeres (todas se llaman Ángela, como guiño a Los Ángeles), que ganan muchas medallas de oro en los Juegos y salvan la situación económica de país. Aquí se complica el argumento porque a la centralidad que había ocupado hasta entonces el deporte se añade que la protagonista se enfrenta a una mujer rubia, a la que como se dice en la película «no se le resisten los hombres»; o sea, una *vamp*, esa categoría que Josef von Sternberg acababa de consagrar en el cine y que recuerda mucho a su actriz, Marlene Dietrich, pero también a otras rubias como Jean Harlow o Mae West.

Entre todos los deportes olímpicos, los saltos de trampolín, pero sobre todo la natación, se convirtieron en la gran atracción [fig. 2]. De repente, todos se sintieron atraídos por una «erótica del deporte» que encarnaban unas jóvenes nadadoras que ya no eran solo eso. Incluso se las llamaba sirenas, ninfas, diosas.

Una de ellas fue Eleanor Holm. Nacida en Brooklyn en 1913, había empezado pronto a destacar en natación. Ganó los campeonatos nacionales en

---

<sup>8</sup> Por ejemplo, Carl Laemmle produjo un documental, *1932 Olympic*, para la Hearst Metrotone News.



2. *Catálogo oficial de los Juegos Olímpicos de Los Ángeles, 1932.*

1927 y quedó quinta en las Olimpiadas de 1928. En 1932, se colgó su primera medalla de oro olímpica y, con su sonrisa y su cuerpo, llamó la atención de la industria del cine<sup>9</sup>. Ese mismo año la Warner Bros la tentó con un contrato al que ella se resistió en primera instancia, aunque empezaría a frecuentar las fiestas de Hollywood y al poco tiempo decidiría probar suerte, con una agente que era Josephine Dillon, la primera mujer de Clark Gable, que le consiguió un contrato de siete años, pero con la intención de que interpretara papeles convencionales.

Pese a todo, en junio de 1934 Edward Steichen la fotografía en su rol más reconocible para las lectoras, como sirena, y la define como un «semidesnudo

---

<sup>9</sup> Durante esos días, la periodista angelina Lovella Parsons escribió que «una Weismuller femenina en películas de aventura» sería sin duda un éxito de taquillas y mencionó a Helene Madison para el papel. Al final Madison sí firmó un contrato para una película.

bajando una escalera marina»<sup>10</sup>, lo que guarda demasiadas similitudes con las obras de Marcel Duchamp de 1911-1912 como para que sean casuales. Ahora la plenitud de su cuerpo ha dejado atrás el anguloso perfil de acordeón de la musa del artista francés.

No debió tener mucho éxito en la meca del cine porque en poco tiempo estaba cantando en clubes nocturnos. Intentó formar parte del equipo olímpico para Berlín 1936 aunque sus problemas con el alcohol le hicieron ser expulsada y acabó volviendo a intentarlo con el cine. Firmó una película más o menos célebre, *La venganza de Tarzán* (1938), cuyo protagonista masculino era otro campeón olímpico como ella, en este caso de decatlón en Berlín 1936, Glenn Morris. Para entonces, Holm había participado en la Exposición de los Grandes Lagos, celebrada en Cleveland en 1937, donde se había enamorado de Billy Rose, compositor, hombre del espectáculo y afortunado empresario. Ambos serían protagonistas de la célebre Feria Mundial de Nueva York, vista por 60 millones de personas<sup>11</sup> y que fue sobre todo un escaparate de la gran industria y del consumismo doméstico, pero que también dejó varias huellas de esa seducción por el cuerpo femenino desnudo. Y es que «El Mundo del Mañana», como fue titulada dicha Feria, tendría en cuenta no solo los avances tecnológicos e industriales, sino también los deseos de la carne y los placeres de la vista.

Las atracciones que tienen que ver con ellos estaban reunidos en la llamada Zona de Diversión, más grande de lo que había sido toda la Exposición Internacional de París de 1937. Entre todos destacaba Aquacade, el gran proyecto de Billy Rose, ampliación de lo que ya había iniciado en Cleveland y una idea no original del todo porque en 1933 habían escandalizado mucho «Las sirenas modernas», un grupo de nadadoras que actuó en la Feria Mundial de Chicago y que, como se comentaba entonces, demostraron mucha habilidad para comer plátanos bajo el agua (!). Pero Rose llevó esta idea a la escala de lo extravagante y creyó en un proyecto que tenía las tres cosas que él decía admirar más: «sexo, sentimiento y curiosidad».

---

<sup>10</sup> «Eleanor Holm, Lady of the Lake», *Vanity Fair*, Nueva York, junio de 1934, p. 60.

<sup>11</sup> Algunos datos hablan claro de la inédita dimensión de esa Feria. Costó 155 millones de dólares, mucho más que su referente inmediatamente anterior, la de Chicago titulada «Un siglo de progreso (1933-1934)». El trabajo para construir la Feria fue el equivalente al de levantar desde cero una ciudad que tuviera 80.000 habitantes. También en la omnipresencia de lo audiovisual no hubo ningún precedente: por ejemplo, cada día se proyectaban 500 películas en más de 50 auditorios.

Un gran cartel eléctrico lo anunciaba y a finales de agosto de 1939 ya habían pasado por sus taquillas 2,5 millones de visitantes, esperando alcanzar los 4 millones al cierre de esa primera temporada, en octubre. Como decía *Time*,

no es un espectáculo de agua a la antigua usanza sino una revista ágil, puesta en marcha con ritmo profesional... En el agua Johnny Weissmuller<sup>12</sup> y casi 350 nadadores (aunque se anuncian 500 por motivos de publicidad) nadan y realizan actuaciones de ballet acuático que son poesía y payasadas de agua que también lo son. Sobre el escenario actúan Frances Williams y Morton Downey, y coros infinitos de chicos y chicas [...] Campeones olímpicos saltan, un hombre gordo se cae de un trampolín; la nadadora del Canal Gertrude Ederle, regordeta y sorda, sigue arrancando un aplauso nostálgico de la multitud. El Aquacade tiene también a Eleanor Holm [...] una de las cuatro estrellas<sup>13</sup>.

En el libro oficial de la feria publicado a comienzos de 1939, se describía el Aquacade con estas palabras:

En el Anfiteatro marino en el Lago de la Fuente, el famoso Billy Rose de Broadway representa su Aquacade de un millón de dólares, con la protagonista Eleanor Holm en un brillante *show* «de chicas» de tamaño y contenido espectaculares. Será testigo de uno de los más encantadores panoramas de todos los tiempos. El ballet hace sus rutinas, el ballet acuático muestra a figuras como si fueran ninfas en las profundidades de cristal. Los campeones olímpicos de salto iluminan el aire y la «Aquabelle» Holm exhibe su pericia en el acompañamiento de música de orquesta en sintonía con luces de muchos colores [...] Han recorrido el mundo para encontrar a los bailarines con más elegancia, a los mejores cantantes, a las sirenas más atractivas, a los viriles «tritones» y una entretenida variedad de actores que apoyan a Miss Holm en su mayor espectáculo<sup>14</sup>.

Hacían tres episodios fingiendo estar en playas de Florida, Coney Island y El Lido, y un número final con desfile de banderas americanas. Nacionalismo, erotismo y deporte todo en uno. Era fundamental la precisión y la geometría

<sup>12</sup> La referencia a Weissmuller no es casual porque él también utilizó su éxito deportivo para hacer carrera en el espectáculo, como la propia Holm. Ganó cinco oros en natación entre París 1924 y Ámsterdam 1928, pero no pudo competir en Los Ángeles porque aceptó la oferta de Hollywood; ese 1932 hizo su primera película de Tarzán, con mucho éxito. Interpretaría ese papel en doce películas a lo largo de dieciséis años.

<sup>13</sup> «Eleanor's show», *Time*, Nueva York, 21 de agosto de 1939. Ese mismo número tenía a Holm como portada.

<sup>14</sup> *Official Guide Book of the New York World's Fair 1939*, Exposition Publication, Nueva York, 1939, pp. 52-53.



para componer los dibujos en el agua y aquí siento no estar de acuerdo con Sigfried Kracauer y su teoría del «ornamento de las masas», donde definía ese tipo de espectáculos femeninos corales como «miles de cuerpos asexuados en trajes de baño [...] sistema lineal sin ningún significado erótico», para concluir que «la figura humana integrada en el ornamento para las masas ha empezado el éxodo desde el esplendor orgánico de la carne y la constitución de la individualidad hacia el terreno del anonimato»<sup>15</sup>. Creo que, por el contrario, si espectáculos como Aquacade fueron tan populares se debió precisamente a que despertaban los sueños eróticos de los espectadores, y para reforzar esta hipótesis están muchos chistes y viñetas contemporáneos. O sea que Aquacade significaba el triunfo del erotismo público, la posibilidad de ver y soñar con cuerpos deseables, esos cuerpos casi desnudos y solo cubiertos por los trajes de baño, que a veces eran incluso de color carne.

Por cierto que en esa guía oficial de la Feria también se describen otras atracciones que mostraban los cuerpos desnudos. Por ejemplo, *Living Magazine Covers*, un espectáculo de ocho minutos de duración pensado por Jack Sheridan en el que chicas exuberantes que habían sido famosas en portadas de revista aparecían en topless y en actitudes sensuales, sujetando marcos como si fueran la portada.

Otra atracción era *Crystal Lassies* (Muchachitas de cristal). A la entrada recibía un maniquí desnudo sobre un pedestal; tras él, la frase: «Dentro ella es de verdad, 15 cent.». «Ella» era una bailarina que giraba sobre una estructura octogonal cuya superficie interior estaba totalmente cubierta de espejos. Dos espectadores podían estar a cada lado del octógono y mirar a través de un estrecho agujero prismático hecho en el espejo, de modo que el efecto era estar viendo a muchas sensuales bailarinas. En ocasiones el desnudo era integral y el efecto no debía diferir del de los *peep-shows*.

Y luego, pero solo luego, apareció el *Sueño de Venus*<sup>16</sup>. Digo esto porque no hay rastro en las primeras guías oficiales de la Feria, y porque en cierto modo lo que estaba pasando era que el surrealismo europeo aceptaba la invitación, como una atracción más, a dar su propia versión del erotismo de los cuerpos desnudos y mojados.

---

<sup>15</sup> LEVYN, T. (ed.), *Sigfried Kracauer. The mass ornament. Weimar essays*, Cambridge, Mass. y Londres, Harvard UP, 1995, pp. 75-86.

<sup>16</sup> Véase el catálogo de la exposición *Salvador Dalí. Dream of Venus*, Barcelona, Fundació La Caixa; Figueras, Fundació Gala-Dalí, 1999.

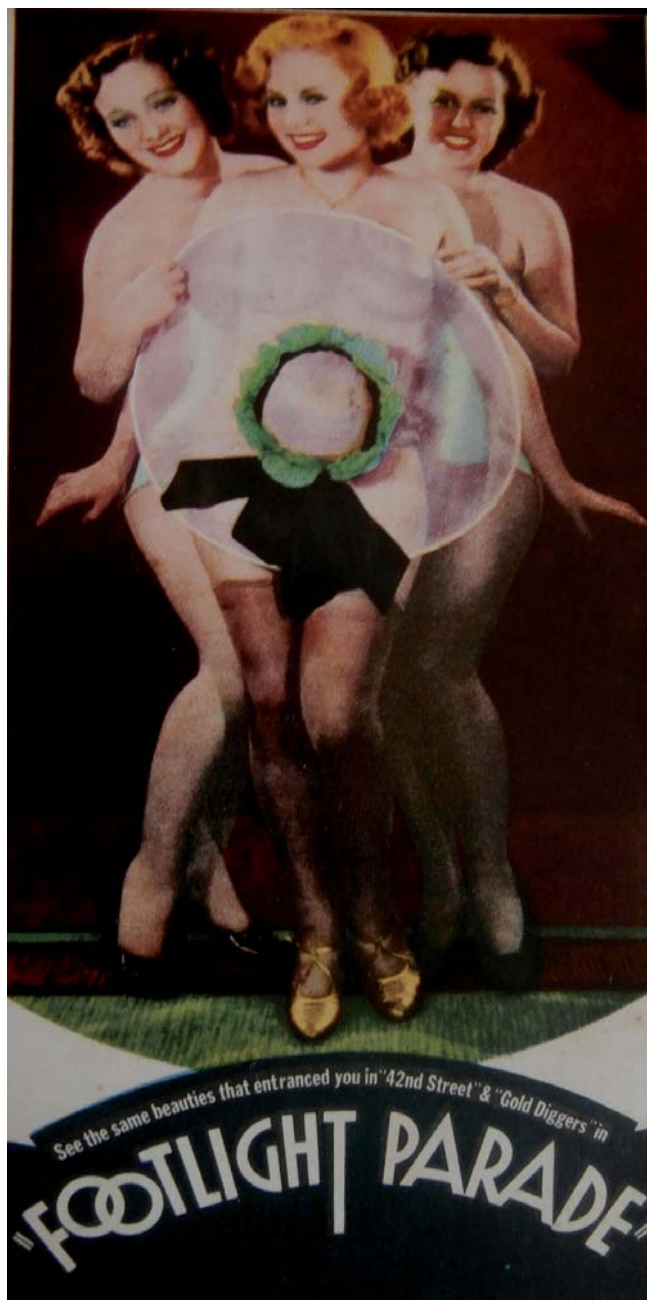
Como dice *Time*, «dentro del tanque han lanzado a chicas vivas, desnudas hasta la cintura y que llevan pequeñas fajas de los años noventa y medias de red [...] en suma, El sueño de Venus debería ganar más conversos al surrealismo que una docena de exposiciones de alto nivel».

Esta afirmación apunta directamente a una de las líneas de investigación que estoy desarrollando ahora: la conexión entre los diversos niveles de cultura visual durante la época. Desde 1931 se habían empezado a celebrar numerosas exposiciones individuales y colectivas del surrealismo, pero solo cuando empezó a ser un lugar común el cine se fijó en su atractivo. Un ejemplo magnífico es la película *Desfile de candilejas* (*Footlight parade*, Lloyd Bacon y Busby Berkeley, 1933), un *backstage film* que aborda el complicado paso del cine mudo al sonoro, con James Cagney de protagonista masculino y Joan Blondell de femenino. Es una típica película pre-Code, con seducción femenina y sugerencias de desnudo por todas partes [fig. 3], pero también es otra prueba de cómo las diferentes capas de la producción cultural se podían nutrir unas a otras. El mayor número musical sucede mientras uno de los actores se queda dormido: varias decenas de nadadoras, con trajes de baño que juegan con la idea de ser cuerpos desnudos, realizan dibujos sobre el agua, sucesivas anamorfosis en las que la cámara cenital se combina con otras en contrapicado que serían la delicia de un *voyeur*. Me cuesta trabajo pensar que Dalí no conociera esa película tan famosa, más aún cuando en la gran piscina del Sueño de Venus las modelos nadan en topless.

El siguiente capítulo de esta conexión entre cuerpos femeninos deportistas y cine sería protagonizado de inmediato por Esther Williams, que –y ya no nos debe sorprender en absoluto– también formaba parte de un equipo olímpico, en su caso de natación sincronizada, destinado a participar en Helsinki 1940, cancelados por la Segunda Guerra Mundial. Pero el imaginario colectivo estadounidense necesitaba más y Williams pronto firmó con la industria del cine, teniendo en 1944 su primer gran éxito, *Escuela de sirenas*, dirigida por George Sidney. En 1953, con el equívoco título de *Dangerous when wet* (*Peligrosa cuando está húmeda*), la película contiene otra escena del sueño, en la que Williams nada junto a Tom y Jerry, los célebres dibujos animados.

## VENUS DE CELULOIDE

Ya nos lo advertía el temeroso doctor John J. Munro en las páginas del *New York Evening Journal* en 1899. El nuevo invento del cine era una amenaza para



3. Imagen promocional de la película Desfile de candilejas, 1933.

la formación moral de la sociedad: «Uno de los peligros que amenazan el desarrollo moral de las vidas jóvenes en la gran ciudad es la máquina de imágenes animadas. En manos de hombres viles, se ha convertido en propaganda de obscenidad».

Quiero hablar un poco de esos «hombres viles» y de esas «tentadoras de hombres» que hicieron que la ciudad del pecado no fuera solo Las Vegas, sino que se le añadiera Los Ángeles gracias a Hollywood.

Varias actrices del mudo ya habían salido totalmente desnudas en pantalla: Annette Kellerman, en *Hija de los dioses* (*Daughter of the Gods*, 1916), June Caprice en *La princesa harapienta* (*The Ragged Princess*, 1916) o Lila Damita en *Tacones rojos* (*Red Heels*, 1926). En todo caso, el bienio 1932-1933 parece marcar un punto álgido. En *Ave del paraíso* (1932) hay una secuencia de baño en que una joven Dolores del Río deja ver casi toda su anatomía; algo similar ocurre en *Tarzán y su compañera* (1934), con Johnny Weissmuller y Maureen O'Hara como modernos Adán y Eva.

Sobre todo gracias a *Éxtasis* (*Ecstasy*, 1933) con Hedy Kiesler (más conocida como Hedy Lamarr), que además de aparecer desnuda en varias escenas puso todo su buen hacer en fingir orgasmos con su rostro. Al parecer Mussolini disfrutó mucho con el film, no así en Alemania donde se le cambió el título, al casi wagneriano *Sinfonía del amor*, y denunciado por el Partido Nacionalsocialista por indecente y porque Lamarr era en parte judía.

Otro factor de que el erotismo fuera cada vez más habitual en el cine de esos años fue el auge del nudismo en diversos países del hemisferio norte; en la Costa Oeste incluso se aprovechó para hacer un subgénero de bajo presupuesto, con películas como *Vuelta al sol* (*Back to the sun*, 1933), *El mundo desnudo* (*The nude world*, 1933) o *Tierra nudista* (*Nudist Land*, 1937), pero sobre todo *Elysia* (1934), la que alcanzó más popularidad en esa década<sup>17</sup>.

Cuando el Código Hays se impuso, la situación empezó a ser muy diferente. De hecho, y como dice Thomas Doherty, «en o hacia julio de 1934 el cine americano cambió»<sup>18</sup>. Fue entonces cuando la PCA (Production Code Administration), más conocida como la Oficina Hays, puesto que era William Hays su cabeza visible, empezó a regular sistemáticamente los contenidos de

<sup>17</sup> Hubo momentos especialmente intensos, como ese pase en un teatro de Washington D. C. que incluyó un atractivo extra, ya que nueve miembros del campamento Elysia pasearon desnudos sobre el escenario.

<sup>18</sup> DOHERTY, T., *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, Nueva York, Columbia UP, 1999, p. 1.

las películas, lo que se podía ver y lo que no. Acabaron alargando las faldas de Betty Boop y convirtiéndola en una fiel ama de casa, ella que había viajado por el mundo enseñando pierna y liguero. Esos eran capaces de todo.

No está de más saber que ese Código fue redactado por un jesuita, el padre Daniel Lord, y por un abogado ultracatólico, Martin Quigley, que también era editor del periódico de los productores, *Motion Pictures Herald*. En un borrador para ese Código, Quigley se detenía mucho en dos aspectos como el sexo y la ropa que debía ser llevada. Respecto al primero, se decía:

En relación con la santidad del matrimonio y del hogar, el triángulo, esto es, el amor de un tercero con alguien ya casado, necesita ser tratado con cuidado. No hay que mostrar simpatía contra el matrimonio como institución.

Las escenas de pasión deben ser tratadas con un conocimiento honesto de la naturaleza humana y sus reacciones normales. Muchas escenas no pueden ser presentadas sin despertar emociones peligrosas entre las clases criminales, inmaduras o jóvenes.

Incluso dentro de los límites del amor puro algunos hechos han sido considerados universalmente por los legisladores como fuera de los límites de la presentación segura.

En el caso del amor impuro, el amor que la sociedad ha considerado siempre como erróneo y que ha sido prohibido por ley divina, lo siguiente es importante:

1. El amor impuro no debe ser presentado como atractivo ni hermoso.
2. No debe ser asunto de comedia o farsa, o tratado como material de risa.
3. No debe ser presentado de forma que levante pasiones o curiosidad morbosa en una parte de la audiencia.
4. No debe ser hecha para parecer correcto y permisible.
5. En general, no debe ser detallado en métodos ni formas.

Respecto al modo de vestirse, que me parece especialmente relevante para este asunto del erotismo, Quigley decía lo siguiente:

1. El efecto de desnudez o semidesnudez de un hombre o mujer normales y mucho más de una persona joven e inmadura, ha sido reconocido honestamente por todos los legisladores y moralistas.
2. Se deduce de aquí que el hecho de que un cuerpo desnudo o semidesnudo pueda ser bello no lleva a que su uso en películas sea moral. Ya que, además de su belleza, debe ser considerado el efecto del cuerpo desnudo o semidesnudo en los individuos normales.
3. La desnudez o la semidesnudez usadas simplemente para darle un 'punto' a una película cae bajo la consideración de acciones inmorales. Es inmoral por su efecto sobre las audiencias medias.

4. Nunca hay que permitir la desnudez como necesaria para la trama. La semidesnudez no debe ser llevada a posturas indebidas o indecentes.
5. Los materiales transparentes y traslúcidos y las siluetas son a menudo más sugerentes que la exhibición real.

#### Bailes

El baile en general es reconocido como arte y como una expresión hermosa de las emociones humanas. Pero los bailes que sugieren o representan acciones sexuales, llevados a cabo por una o más personas, los bailes que intentan excitar las reacciones emocionales de la audiencia, los bailes con movimiento de pechos, los movimientos excesivos del cuerpo mientras los pies están quietos, violan la decencia y están mal.

También en diciembre de 1933, Hays redactó un memorándum relacionado con los modos de aparecer en la prensa anunciando esas películas, con una precisión que chocaba con el tono casi bíblico en unos, por cierto, doce «mandamientos» dirigidos a la prensa:

1. No harás fotografías en las que las chicas se muestren en ropa interior, lencería, medias o liguetos.
2. No harás fotografías de chicas en escenas donde se levanten la falda para mostrar lentamente las piernas y los liguetos.
3. No harás fotografías de chicas en actitudes libidinosas donde muestren las piernas por encima de la rodilla o parte de los muslos.
4. No harás fotografías del llamado «baile del abanico», donde delicadas parte de la anatomía estén cubiertas por abanicos, plumas, cintas u otro tipo de material escaso.
5. No harás fotografías de coros de chicas en escenas donde las piernas, muslos u otras partes del cuerpo se muestren a través de transparencias del vestido.
6. No harás fotografías de escenas de naturaleza soez, donde el único atractivo es para mentes obscenas.
7. No harás fotografías de besos, acercamiento de cuellos o algún tipo de escenas haciendo el amor en donde los protagonistas estén en posición horizontal. En cualquier escena de besos, la postura debe ser de pie o sentado.

Destinado a los editores:

8. No permitirás que se escriba, fotografíe o dibuje ningún anuncio que contravenga esas normas.
9. No usarás la palabra 'cortesano' u otras que signifiquen lo mismo en anuncios destinados a promocionar las películas.
10. No reimprimirás secciones de diálogos de una película que estén fuera de contexto.

11. No sugerirás a los exhibidores el uso de imágenes obscenas para atraer en sus folletos de anuncio a las personas que buscan lo sucio en las películas.
12. No usarás adjetivos en la descripción de los anuncios que lleven al lector a creer que ver una parte de la película no le convierte en una persona vulgar, baja, deshonesto, alejada de Dios, o indeseable.<sup>19</sup>

Si Quigley, Hays y algunos más pusieron tanto esfuerzo en cortar las alas del osado erotismo hollywoodiense se debió a que desde que empezara la década los guiones habían sido cada vez más atrevidos. Cualquier tema era tratado, casi todos los centímetros cuadrados del cuerpo femenino eran grabados y proyectados.

Se sabía también que la mayoría del público estaba formado por parejas jóvenes, que suponemos estaban allí para «inspirarse» en la ficción y poner en práctica esas lecciones en su vida real. Eso sí, los hombres preferían escenas más explícitas, con cuerpos femeninos desnudos o casi, mientras que las mujeres se mostraban más interesadas por el placer de lo indirecto, por la sugerencia del acto y no por este. Les atraía más soñar con las escenas producidas por el adulterio que verlo. Literalidad *vs.* imaginación, como casi siempre por otra parte.

Algunas productoras principales, como la Warner Bros, incluso llegaron a potenciar esa línea en películas que se conocían como *sex films* y que eran protagonizadas tanto por chicas malas como por mujeres caídas en desgracia y que tenían que dedicarse al sexo para sobrevivir o mantener a algún hijo pequeño. De hecho, 2 de cada 5 trataban de eso durante esos años. La revista *Variety* calculó que en el bienio 1932-1933, 352 de 440 películas, casi un 80%, contenían escenas abiertamente eróticas e incluso de mayor voltaje explícito.

Con esas cifras tan abrumadoras resulta imposible manejar esquemas rígidos, generalizaciones ni clasificaciones precisas. En su lugar, el cine *pre-Code* se estudia a partir de algunos ejes temáticos y, en consecuencia, de la capacidad de subversión moral<sup>20</sup> que llegan a mostrar esas películas.

Sí querría comentar que, podríamos decir, en el principio de los tiempos fue *Madame Satan* (1930). Dirigida por el mítico Cecil B. De Mille, abrió el camino y lo hizo con estruendo. Se abordaron por primera vez las relaciones sexuales fuera del matrimonio (prescribe adulterio para mantener el calor en el

<sup>19</sup> DOHERTY, T., *Pre-Code Hollywood...*, *op. cit.*, pp. 111-112.

<sup>20</sup> Algunas películas especialmente destacadas son *Desvergonzada* (*Unashamed*, 1932), *La Venus rubia* (*Blonde Venus*, 1932), *La pelirroja* (*The Red Headed*, 1932), y *Lady Lou* (*She done him wrong*, 1933).

matrimonio, con frases como «el amor es una pila que tiene que ser recargada a diario») y se respira un aire de cuestionamiento de las reglas sociales, mezclado con música de *jazz* –una de las primeras veces que se oyó en pantalla, que acababa de dejar el mundo silente– que calienta a los participantes de una bacanal a bordo de un zepelín que está anclado a un rascacielos. O sea, todos los tópicos del periodo aparecen juntos, la carne, el disfraz, la máquina, el rascacielos. Al final *De Mille*, un tanto paternalista, hace que esos pecadores sufran un castigo casi divino y acaban teniendo un accidente.

*Llámalala salvaje* (*Call her savage*, 1932) sirvió para rehabilitar a Clara Bow, la primera *sex bomb* de la historia del cine, cuyo agente había aireado en prensa toda la larga lista de sus amantes y examantes. La película se aprovechaba de ese morbo y hacía desfilar escenas de infidelidad marital, relaciones interraciales, sadomasoquismo, prostitución, homosexualidad, intentos de violación de una mujer por su marido, etc.

El año 1933 supuso la culminación de toda esa producción. Tenemos, por ejemplo, *La historia de Temple Drake* (*The story of Temple Drake*, 1933), basada en la novela *Santuario*, de William Faulkner, y que presenta con crudeza la historia de una devoradora de hombres que acaba siendo víctima de violación y trabajando en un burdel. Es una de las más explícitas de todo ese periodo, sin duda.

También hay que mencionar *Cara de ángel* (*Baby face*, 1933) quizás el film más importante de ese *pre-Code*. Barbara Stanwick trepa en la sociedad seduciendo y acostándose con todos los altos cargos de una empresa, Gotham Trust Company. Cuando uno de ellos se suicida al no ver recompensado su deseo, ella no se culpa y solo concede la frase: «Yo solo era una víctima de las circunstancias». *Baby face* no solo describe el vicio, sino que lo glorifica.

Y si faltaba algo, en ese 1933 emergió Mae West como la mujer que mejor personificaba la revolución sexual. No se entregaba a ningún hombre y no necesitaba aparecer desnuda para despertar la libido<sup>21</sup>. Era la mujer quien seducía ahora, también la que elegía a sus compañeros masculinos de rodaje, como en *Lady Lou* (*She done him wrong*, 1932) o *No soy ningún ángel* (*I'm no angel*, 1933), donde elige a un jovencísimo Cary Grant, que por otra parte acababa de protagonizar la *Venus rubia* (*Blonde Venus*, 1932), con la gran Marlene Dietrich.

---

<sup>21</sup> BLACK, G., *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics and the Movies*, Cambridge, Cambridge UP, 1994, pp. 72-73.



Lo que había sucedido es que esos años de películas centradas en la atracción erótica y en la liberación del deseo habían puesto en tela de juicio todo el orden social establecido: las relaciones de género, el papel de la mujer, los valores patriarcales que habían definido la familia y la sociedad<sup>22</sup>.

El fuerte erotismo de esas películas *pre-Code* no murió del todo en 1934. Solo se adaptó a los nuevos controles de la censura. De hecho, ese mismo año Frank Capra adaptó elementos de esas actitudes de liberación sexual de la mujer y lo llamó *screwball comedy*, bautizando un género de éxito inmediato y duradero. *Sucedió una noche (It happened one night)*, con Clark Gable y Claudette Colbert, es el prototipo para un cine que explotaba eróticamente las diferencias entre clases sociales.

### IMÁGENES DEL TÁNATOS ESPAÑOL: LA REVISTA *KEN*

Al igual que los últimos años veinte, esos vitalistas, descarados y sugerentes años treinta se chocaron de frente con la realidad contraria. Las imágenes de destrucción llegaron a Estados Unidos a través de las noticias que procedían de la guerra civil española, gran motivo de interés no solo por la tragedia en sí, sino además como preludio de la Segunda Guerra Mundial, donde serían protagonistas.

En todo caso, la inmensa mayoría de las publicaciones estadounidenses que se ocuparon gráficamente de la guerra optaron por imágenes de retaguardia, también de ruinas y efectos de los bombardeos, pero lo hicieron de una manera bastante comedida, por decirlo de alguna forma. Esto tuvo que ver tanto con la propia mirada de los fotógrafos como con lo que cada consejo de redacción estaba dispuesto a publicar, y en general se siguió el criterio de no herir la sensibilidad de los lectores.

Al fin y al cabo, esas revistas estaban destinadas a un público burgués, que quería saber lo que pasaba en el mundo, pero manteniendo la distancia «higiénica» para no verse implicado del todo. En mi opinión, la postura de Robert Capa está en esa línea: mostrar la realidad de forma directa y brutal, pero sin recrearse en el aniquilamiento de los cuerpos. Por ejemplo, cuando fotografió los efectos de los bombardeos de Madrid en noviembre de 1936 para la revista comunista francesa *Regards* o, dos años más tarde, los de la batalla del Segre para

---

<sup>22</sup> POLLARD, T., *Sex and Violence. The Hollywood Censorship Wars*, Londres, Paradigm, 2009, p. 8.

el londinense *Picture Post*<sup>23</sup>. Algo similar podríamos decir de Agustí Centelles, que en el verano de 1936 cubre el bombardeo de Barcelona y, sí, muestra cuerpos inanes en primer término, pero casi como un elemento más dentro del terrible nuevo paisaje. Una de esas fotos concretas aparece en la parisina *L'Illustration* en agosto de 1936, pero a Estados Unidos llega varios meses después, a finales de febrero de 1937 en la revista *Life*. O, siguiendo con Centelles, algunas célebres fotos del bombardeo de Lérida (noviembre de 1937) que son publicadas en *Look* solo en febrero del año siguiente<sup>24</sup>.

La alternativa –en el sentido de una presentación truculenta de la muerte causada por la Guerra Civil<sup>25</sup>– podría estar en algunas fotografías concretas de Gerda Taro<sup>26</sup> o el estudio Hermanos Mayo<sup>27</sup> sobre los bombardeos de Valencia en mayo de 1937, pero no tenemos constancia de que se llegaran a publicar en Estados Unidos. También en las fotografías que muestran a niños muertos tras los bombardeos de Getafe en noviembre de 1936 realizadas por el Comisariado de Propaganda de la Generalitat catalana y que aparecieron de inmediato en la revista *Regards* y poco después en infinidad de carteles en varios idiomas.

Hay una excepción notable en los medios gráficos de Estados Unidos: la revista quincenal *Ken*. Su primer número apareció en abril de 1938 y el último en agosto de 1939, y siempre se vio rodeada por la polémica, cumpliendo así todas las expectativas de sus editores. *Ken* había nacido a partir de otro prestigioso medio como *Esquire* como un producto más implicado social y políticamente, más de denuncia. Volcado en asuntos diversos de la cultura popular americana como el cine, el deporte, el *jazz* o los bailes de moda, esos reportajes relajaban un poco al lector después de haberse enfrentado a temas como los del Farm

<sup>23</sup> Sobre Capa, quiero recomendar la lectura del catálogo de WHEELAN, R., *¡Esto es la guerra! Robert Capa en acción*, Nueva York, ICP; Barcelona, MNAC, 2009; y de YOUNG, C. (ed.), *La maleta mexicana. Las fotografías redescubiertas de la Guerra Civil de Robert Capa, Chim y Gerda Taro*, Nueva York, ICP; Madrid, Fundación Pablo Iglesias y La Fábrica, 2011.

<sup>24</sup> Véase el catálogo de la reciente exposición *Centelles >in\_edit\_oh!*, Madrid, Ministerio de Cultura y Universidad de Nueva York, 2011.

<sup>25</sup> Que será continuada solo con motivo de la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, en las fotografías de John Lorea, George Rodger o William Vandivert de los campos de concentración nazis y los paisajes sembrados con miles de cadáveres. Algunas de esas imágenes son terriblemente explícitas.

<sup>26</sup> SCHABER, I., *et alii* (eds.), *Gerda Taro*, Nueva York, ICP; Barcelona, MNAC, 2009.

<sup>27</sup> HERMANOS MAYO, *Hermanos Mayo. Guerra civil española*, A Coruña, Ministerio de Cultura / Diputación de A Coruña, 2009.

Security Administration (FSA), el programa federal para conocer la miseria de los campesinos americanos, las largas colas de parados tras el crac de 1929 o la guerra civil española. *Ken* se distinguía, además, por su mayor porcentaje de fotografías respecto a *Esquire*, que aún seguía creyendo mucho en la ilustración y el dibujo.

Su fundador fue David A. Smart y su editor jefe fue Arnold Gingrich, quien contaría con diversos editores. Jay Allen fue el primero –algunas fuentes mencionan también al alemán George Grosz, aunque imaginamos que sería el encargado de la parte artística– y decidió orientar la revista hacia la izquierda, llegando a ser investigada por posibles contactos con el partido comunista americano. Sería sustituido finalmente por George Seldes, pero antes de que eso sucediera decidió apostar por transmitir una imagen muy directa de la guerra civil española, que él conocía tan bien por haberla cubierto durante muchos meses.

Gracias a Allen, y a su gran amigo Ernest Hemingway, que publicó reportajes de guerra o relatos de ficción de forma consecutiva durante los primeros catorce números, la Guerra Civil mostró su verdadero rostro. En el de presentación publica un artículo<sup>28</sup> que nos da pistas para entender el porqué de algunas fotografías brutales que se publicaron en *Ken*. Hemingway descargaba su rabia contra el ejército italiano, que se había ensañado con la población civil durante los primeros meses de guerra en Andalucía y el Levante, pero que se había mostrado incapaz y cobarde en las batallas de Guadalajara y del Ebro, que estaban teniendo lugar precisamente durante los meses de la primavera de 1938.

En el número siguiente aparecen estas fotografías [fig. 4]. Sin un artículo que las introduzca y con este pie de foto como único comentario «Italianos en España. Muertos, bien o mal». Son imágenes tomadas de cerca, donde el fotógrafo –por desgracia para nosotros, anónimo– se vuelca sobre esos cuerpos para enseñarnos sin tapujos la muerte en el combate; algunos de ellos todavía presentan rasgos reconocibles, pero están mezclados con la ropa, la impedimenta y el suelo. Otros ya no, son caras destrozadas, con ojos descolgados y trozos de piel que rompen con todos los criterios que se habían aceptado para exponer los efectos de la guerra. Son de una bestialidad inaudita y fueron, en mi opinión, la apuesta a la desesperada de un Jay Allen en su intento de concienciar al lector americano sobre la vesania del conflicto español, sin importar ya ni siquiera de qué bando o nacionalidad eran sus víctimas.

---

<sup>28</sup> «The time now, the place Spain», *Ken*, Nueva York, 1, 7/4/1938, pp. 36-37.



4. Ken, Nueva York, 21 de abril de 1938.

Algo tuvo que suceder, sin duda, tras la publicación de esas fotografías. No volvió a mostrarse casi nada parecido. En su lugar se optó por historias dramáticas pero no tan desoladoras. Por ejemplo, en el número siguiente, el de 5 de mayo de 1938. Sin duda, es el más dedicado a la guerra española, incluso su portada está ocupada por un dibujo que hace referencia a los niños vascos exiliados a Gran Bretaña, a quienes se dedica un largo artículo en el interior<sup>29</sup>, que incluía fotografías de ese exilio. También hay en ese número otro texto muy significativo sobre los métodos de tortura del Generalísimo que detalla al máximo los efectos sobre los cuerpos desnudos de los presos para conseguir supuestas confesiones<sup>30</sup>.

En el número siguiente, a mediados de mayo, Hemingway escribe un pequeño texto, a mitad de camino entre ficción y reportaje, sobre la batalla del Ebro<sup>31</sup>. Es ilustrado con una fotografía que muestra a un soldado muerto del que apenas sobresale la cabeza, los ojos y la boca entreabiertos, en un montón de escombros.

Después de esa fecha, hubo varias referencias más a la Guerra Civil, pero se centraron en aspectos como el arrojado de las milicianas (20 de octubre de 1938), un rostro de anciana en primerísimo plano (8 de septiembre de 1938), la destrucción del patrimonio y el bombardeo del Museo del Prado y Biblioteca Nacional (12 de enero de 1939) y las Brigadas Internacionales (30 de junio de 1938). Incluso parece que ese giro hacia una fotografía directa pero no desagradable quedaría confirmado con la presencia de imágenes de Robert Capa, como el célebre miliciano muerto en Cerro Muriano (30 de junio de 1938). Cronológicamente, la última mirada de los fotógrafos de *Ken* sobre la Guerra Civil tiene lugar en abril de 1939, ilustrando un artículo sobre el exilio español por la frontera catalana y la llegada a los campos de concentración franceses<sup>32</sup>.

¿Por qué una revista como *Ken* apostó por esas representaciones tan duras del tánatos guerracivilista? Creo que podrían barajarse diversas explicaciones. La primera es que, al ser una revista «hija» de *Esquire* y menos popular que esta, tuvo al menos durante un tiempo la libertad para publicar lo que quisiera, y Jay Allen optó por esos códigos tan brutales. Una segunda interpretación tiene

---

<sup>29</sup> KIRK, L., «A cargo of innocence», *Ken*, Nueva York, 3, 5/5/1938, pp. 13-14.

<sup>30</sup> ROURKE, T., «Memoranda for a Dictator», *Ken*, Nueva York, 3, 5/5/1938, pp. 93-94.

<sup>31</sup> HEMINGWAY, E., «The old man at the bridge», *Ken*, Nueva York, 4, 19/5/1938, p. 36.

<sup>32</sup> DARTHEL, B., «Frontier of man's inhumanity», *Ken*, Nueva York, 13/4/1933, pp. 17-18.

que ver con la toma de conciencia y el final de una época de ensimismamiento y hedonismo que tuvo en Hollywood su principal dios a idolatrar. De hecho, y reforzando esta segunda idea, *Ken* atacó con dureza algunos escándalos que tenían que ver con los altísimos sueldos que se pagaban en la industria, con la no justificación de enormes cantidades de dinero y con la «maniquización», si es que esta palabra existe, del cuerpo de la mujer como objeto de consumo.

Pero claro, casi al tiempo que *Ken* paraba definitivamente sus imprentas se inauguraba la Feria Mundial de Nueva York, tan ajena a ese tánatos europeo como hemos visto. Y es que los años treinta fueron un tiempo extraordinariamente complejo en todas las representaciones posibles del cuerpo.