

El cine digital de Jess Franco (1999-2012): reciclaje y posmodernidad

Jess Franco's digital films (1999-2012): recycling and posmodernity

Álex Mendíbil

Universidad Camilo José Cela, España
amendibil@ucjc.edu

Resumen:

El artículo se ocupa de la última etapa de cine digital del director Jess Franco, figura de relevancia internacional en el terreno de la serie B, donde experimenta con un cine muy marginal que no obstante se anticipa a cuestiones vigentes del cine de la posmodernidad. Desde *Carne fresca* (Tender Flesh, 1997) hasta su última película, rodada un año antes de su muerte, *Revenge of the Alligator Ladies* (2012), Franco explora las posibilidades de la grabación y postproducción en video digital para trazar un discurso que reflexiona sobre su propia obra y sus fuentes literarias, a la vez que renuncia de manera visceral a las convenciones cinematográficas clásicas. El texto se dedica a comparar las tendencias comunes en la historia y el discurso de este grupo de veinte películas con los rasgos que caracterizan el cine de la modernidad y la posmodernidad, como la fragmentación de las historias, el reciclaje de relatos e iconos de la cultura popular, la intertextualidad y la relación estrecha entre los creadores y su público.

Abstract:

This paper deals with the last period of digital films by director Jess Franco, a figure of international relevance in the world of B-movies, where he experiments with the fringes of film but nevertheless anticipating current issues of postmodern cinema. From *Tender Flesh* (1997) to his last film, shot a year before his death, *Revenge of the Alligator Ladies* (2012), Franco explores the possibilities of digital video recording and post-production to trace a discourse that reflects on his own body of work and literary sources while viscerally renouncing classic cinematographic conventions. The paper is dedicated to comparing the common trends in the story and discourse of this group of twenty films, with the features that characterize the modern and postmodern cinema, such as the fragmentation of stories, the recycling of tropes and icons of popular culture, intertextuality and the close relationship between creators and their audience.

Palabras clave: Jess Franco; cine digital; posmodernidad; posproducción; narrativa

Keywords: Jess Franco; digital films; posmodernity; post-production; narrative

1. Introducción

A mediados de los años 90 surge en España una generación de espectadores que han vivido su adolescencia y su madurez durante la Transición y que, como bien apunta Jostein Gaarder, son “la primera generación que no busca pretendidos paraísos perdidos en el pasado, sino que se incorporan sin mayores problemas a la contemporaneidad posmoderna.” (2004, p. 239). Esos espectadores no encuentran en el cine español más próximo las dosis de entretenimiento y espectacularidad que ofrece el cine escapista de Hollywood, y serán realizadores como Álex de la Iglesia, Santiago Segura, Juanma Bajo Ulloa y Óscar Aibar quienes darán el giro y comenzarán a poner en pantalla las películas que ellos mismos esperaban como público. Cerdán encuentra en estos realizadores/espectadores un rechazo frontal a un cine cuyos modelos de referencia ya no son válidos históricamente y donde la modernidad se construye, en el mejor de los casos, como oposición a un pasado –la dictadura franquista– con el que no encuentran ligazón. Sin embargo, una de las figuras cinematográficas de referencia de esta generación es un director que sí proviene de ese pasado, pero que lo vivió y lo soportó con una actitud completamente distinta a la del resto de realizadores. Estamos hablando de Jesús Franco (o Jess Franco, 1930-2013), cineasta tan comprometido políticamente contra la dictadura como la mayoría de directores coetáneos, pero que buscó su espacio de libertad no en la lucha contra aquella realidad represora, sino en la creación alternativa de mundos fantásticos y oníricos con un ADN genuinamente cinematográfico y espectacular. En la creación de esos universos irreales y (meta)referenciales tan personales, Jesús Franco encontró, sin buscarlo, un entendimiento directo con esas nuevas generaciones, que lo elevaron rápidamente a la categoría de director de culto. La prolífica insistencia de Franco en el cine de género más popular y de serie B, su estrecha relación con cines alejados de la ortodoxia y el canon como el erótico y el porno, y su trepidante destierro huyendo de la censura y produciendo películas a salto de mata por medio mundo, se convirtieron en argumentos casi míticos para reivindicar su obra. Este giro imprevisto en una carrera que estaba en vías de extinción llevó a Franco a aliarse con este público juvenil, a dejarse arropar por sus pretextos de

rebeldía *punk* y espíritu *indie* que le eran ajenos, pero se acomodaban bien con sus intereses y su visión del cine. En definitiva, para renacer como uno de los pocos directores españoles de referencia, e incluso un gurú, para esta generación.

Jesús Franco, único cineasta español en activo desde mediados de los 50 hasta 2012 con una filmografía de cerca de 190 títulos, fue además durante este inesperado renacimiento un precursor del cine digital en nuestro país. Adoptándolo a su particular método de producción por necesidad, pero encontrando en sus procesos técnicos la libertad que siempre persiguió. Su extensa obra, encuadrada generalmente en los parámetros de la serie B, nos permite seguir los cambios que sufrió el cine popular en nuestro país desde el periodo del desarrollismo hasta la Transición y los posteriores inicios de la democracia, para pasar a convertirse desde finales de los 90 hasta 2012 en un cine de guerrilla, tan experimental como marginal, que se puede asociar formal y narrativamente con el cine de vanguardia como apuntan Mendik y Mathijs (2004, p. 10) y Sconce (2007), y que discurre paralelo a la revolución digital del cine y los nuevos métodos de producción y distribución relacionados con internet. El cambio de siglo abre por tanto un ciclo nuevo en su filmografía, generalmente conocido como etapa “digital” (Aguilar, 2011, p. 305; Lázaro-Reboll y Olney, 2018, p. 326; Lucas, 2010, p. 19), que en su momento se entendió exclusivamente como una maniobra desesperada y decadente para seguir haciendo cine a cualquier precio, y para explotar un nuevo mercado de películas directas al circuito videográfico de los fans.

Desde la perspectiva actual, ambas dinámicas se han establecido como la *nueva normalidad cinematográfica*, por emplear términos tan coloquiales como ilustrativos de la actual coyuntura en la industria del cine. El cine digital, la democratización de sus procesos de producción y distribución, y la relación cada vez más estrecha y directa entre el director y sus espectadores son tres elementos que caracterizan el cine contemporáneo (Bourriaud, 2004), y no cabe duda de que seguirán transformándolo en los años venideros. La adopción por parte de Jess Franco de estos peculiares procesos de financiación, producción, posproducción y distribución no pueden estudiarse ya como una simple cuestión logística y casual, desconectada de la evolución del medio y el mercado

audiovisual, sino como una temprana asimilación de una tendencia que va a ser capital para el futuro del cine en general y, especialmente, para la evolución del relato cinematográfico. Porque el cambio más sustancial que se opera en esta etapa digital del cine de Franco no es tanto tecnológico como narrativo; aunque a partir de 1999 en su cine no se podrán disociar ya las formas del relato de su contenido. En este sentido, el cine que firmará Jess Franco durante el cambio de siglo es radicalmente contemporáneo, como apuntaba el director de programación de la Cinémathèque française, Jean-François Rauger, en la retrospectiva que dedicaron al director en 2008:

Absolutamente contemporáneo del llamado cine moderno, Jess Franco no siguió el camino de los mejores de su generación, deseosos de acabar con el clasicismo, renovar las formas y recurrir a diversas técnicas de distanciamiento. Al tomar un camino a priori diametralmente opuesto, llevó a cabo, sin embargo, una maniobra de deconstrucción tan radical como la de un Godard (Rauger, 2008).¹

Acabar con el clasicismo, renovar formas y distanciamiento, Rauger está señalando las claves fundamentales para localizar estos cines de la modernidad, en España representados por el Nuevo Cine Español (NCE), al que Franco perteneció por generación, si bien manejando esas claves con estrategias radicalmente personales y hasta contrarias. Es ahora, por tanto, cuando empezamos a calibrar la relevancia de estas últimas películas del prolífico director, que en este sentido se adelantaron al cine español de su época, conectando con las estrategias narrativas del denominado “Otro Cine Español” (Lacuesta, 2019), como la parodia posmoderna de Pablo Berger (Bracco, 2020), o la recontextualización literaria de Albert Serra (González de Canales Carcereny, 2017). Con estos indicios, este artículo se dispone a efectuar una lectura de carácter semiótico que ponga en relación las directrices que guían la historia y el discurso de esta etapa final de Jess Franco con los rasgos que caracterizan el cine de la modernidad y la posmodernidad.

¹ “Absolument contemporain de ce que l’on a appelé le cinéma moderne, Jess Franco n’a pas suivi la voie des meilleurs de sa génération, attachés à en finir avec le classicisme, à renouveler les formes et à recourir à diverses techniques de distanciation. En empruntant un chemin a priori diamétralement opposé de celui-ci, il n’en a pas moins mené une entreprise de déconstruction aussi radicale que celle d’un Godard.” (Traducción propia).

1.2. Objeto de estudio

El inicio de la década de los 90 no fue un periodo muy productivo para Jess Franco considerando la hiperactividad de décadas anteriores, con fechas como 1973 o 1983 donde realizó una docena de películas por año. Algunos de los primeros títulos de los 90 resultaron proyectos inacabados o, en el mejor de los casos, anacrónicos como *Ciudad baja* (*Downtown Heat*, 1990). Pero una nueva generación de fans, espoleados por el mercado del video y por un amplio ciclo en Filmoteca Española en 1993, comienzan a transformarse en fans-productores, primero en España y luego desde EEUU, adelantándose de alguna manera a lo que hoy conocemos como financiación por *crowdfunding*. El cambio tiene lugar en 1995, cuando Tomás Cimadevilla y Enrique López Lavigne –entonces fans del director, ahora productores de cine y televisión consolidados– deciden poner en marcha una producción de bajo presupuesto con Jess Franco como director y la banda Killer Barbies del sello independiente Subterfuge como protagonistas. Así nace la película *Killer Barbys* (1996) y Jess Franco entra en una nueva etapa al conocer a los *indies*, como describen Rodríguez Ortega y Romero Santos (2018, p. 265).

Después de su controvertido trabajo como montador del film inacabado *Don Quijote de Orson Welles* (1992), a petición del productor Patxi Irigoyen para la Expo Internacional de Sevilla, Jess Franco se había fascinado con las posibilidades de la edición en video asistida por ordenador, muy primitiva por aquellos años. Será a partir de 1997 cuando Franco comienza gradualmente a utilizar la tecnología digital, primero para la edición y posproducción de películas rodadas en Super 16mm como *Carne fresca* (*Tender Flesh*, 1997), *Mari Cookie y la tarántula asesina* (*Mari Cookie and the Killer Tarantula*, 1998) o *Lady Frankenstein* (*Lust for Frankenstein*, 1998). Las tres producciones fueron financiadas por otro fan estadounidense del director, Kevin Collins, y su One Shot Productions. Y a partir de 1999, Franco comenzará a rodar ya directamente en video digital con *El infierno virtual del Dr. Wong* (*Dr. Wong's Virtual Hell*, 1999). Serán 20 títulos los que compondrán este periodo, el total de su producción hasta que fallece en 2013 a los 82 años. Muchos de ellos en colaboración con Kevin

Collins o nuevos seguidores reconvertidos a productores como Ferran Herranz. Además de los cuatro films citados: *Los blues del vampiro* (Vampire Blues, 1999), *Muñecas rotas* (Broken Dolls, 1999), *Seda roja* (Red Silk, 1999), *Objetivo a ciegas* (Blind Target, 2000), *Helter Skelter* (2000), *Vampire Junction* (2001), *Incubus* (2002), *Killer Barbys vs. Drácula* (2002), *Flores de perversión* (2003), *Las flores de la pasión* (2003), *La cripta de las condenadas I y II* (2008), *Snakewoman* (2009), *Paula-Paula* (2009), *Al Pereira vs. the Alligator Ladies* (2012) y *Revenge of the Alligator Ladies* (2012).

2. Marco teórico y metodología

En el análisis de este último periodo de la obra de Jess Franco nos fijaremos por separado en los elementos de la historia y el discurso (Chatman, 2013; Giménez, 2003), para identificar con más precisión las estrategias del cine moderno y posmoderno con las que queremos comparar las obras objeto de estudio. El relato que transversalmente recorre la vasta filmografía de Jess Franco posee características que lo conectan con cuestiones tan propias de su tiempo como la representación, la vigencia de la narración clásica, la metaficción o funciones típicas de la posmodernidad como la parodia (Hutcheon, 1985), el reciclaje (Bourriaud, 2004), la deconstrucción (Rauger, 2008), o la intertextualidad (Rodríguez, 2020). Cuando el crítico cultural Hal Foster reflexiona sobre la crisis entre la modernidad y la posmodernidad (2004, pp. 123-143) identifica estrategias como el rechazo de una realidad histórica traumática, la “espectralidad” de unos relatos obsoletos cuyas estructuras rotas sirven todavía de apoyo (el *western*, por ejemplo), la fragmentación y la incongruencia entre lenguajes, que definen muy bien este momento y que son además válidas para situar el discurso de Jess Franco en medio de las preocupaciones de los artistas de su tiempo. El director eligió, al igual que la mayoría de sus compañeros de generación como Juan Antonio Bardem, Carlos Saura, o Basilio Martín Patino, utilizar las formas modernas del cine de la época, de hecho, Franco cuenta en sus memorias que participó en las históricas Conversaciones de Salamanca (Franco, 2004, p. 190), pero él siempre fue por libre. En el grupo del Nuevo Cine Español, Franco era el único que evitaba en sus películas contar temas trascendentes,

prefiriendo reciclar las viejas historias del acervo popular, ya fueran de aventuras, misterio, musicales o melodramas, desmanteladas ya por el uso, y en todo caso darles una mirada nueva, digna de un “auteur” (Lázaro-Reboll & Olney, 2018, p. 10). En su trabajo sobre la cultura española de la segunda mitad del siglo XX, la profesora Tatjana Pavlovic sitúa a Jess Franco en el contexto de la dictadura franquista y de estas corrientes de modernidad, pero considera que su trabajo mantiene un perfil anómalo, que no encajaba en ninguno de los grupos (2003, p. 108). Con este análisis pretendemos además ir introduciendo y desgranando el cine de Jess Franco y por extensión del cine de serie B, por lo general ausente del debate académico, mediante criterios lingüísticos y semióticos que nos permitan valorar todo su potencial como portadores de significado y como vehículos intertextuales de complejidad sociocultural. La entidad y la autonomía formal que muchos de estos cines demuestran, como por ejemplo la ciencia ficción norteamericana de los años 50, el llamado *cine quinqué* español, o las comedias del Destape, traspasan su ámbito natural, inspirando a la publicidad, la moda, la fotografía o cualquier otro lenguaje. Precisamente su inmediatez y esa conexión directa e instantánea con el público los hacen más permeables a la cultura popular —y por extensión al pensamiento— en el que viven, dando como resultado documentos muy ricos y transparentes de una época.

3. La etapa digital de Jess Franco

3.1. La historia franquiana

A mediados de los sesenta, Jess Franco pone a prueba un tipo de guion liberado del argumento tradicional y con una estructura más anárquica e intuitiva que las clásicas de tres actos, o las que impusieran los códigos del cine de género que había tratado hasta ese momento: cine negro, principalmente, pero también aventuras, cine de terror y comedias variadas (Aguilar, 2011, p. 112). Ese nuevo tipo de guion más libre es el que finalmente dará forma a *Necronomicon* (Succubus, 1968), una de sus películas más emblemáticas y conocidas internacionalmente. Este film le abre muchas puertas fuera de nuestro país, son bien conocidos —y repetidos por el propio Franco— los elogiosos comentarios que recibió de Fritz Lang, por lo que este modelo de guion esbozado, rápido, y más referencial que

narrativo se convirtió para el director en una solución de éxito, a la que recurrirá cada vez con más intensidad. Es evidente que este diseño de producción más improvisado le permitía además un ritmo de trabajo muy dinámico, adaptado a los bajos presupuestos y las coproducciones internacionales a las que se tenía que acomodar tras haberse exiliado prácticamente de España, por sus encontronazos con la censura y con una industria controladora y poco amiga de los experimentos. Los inconvenientes de trabajar con guiones abiertos y poco definidos, y en esas condiciones más o menos precarias, obligaron al director a una factura técnicamente descuidada, pero por otro lado más personal y creativa. La sustitución de calidad técnica a cambio libertad creativa no preocupó nunca al director, y menos aún después de haber comprobado que doblegarse a los procesos estándar de producción no le garantizaba el éxito que él, y hasta sus propios compañeros de profesión, esperaban en sus inicios.

Este modelo de guion apenas esbozado es lo que podemos llamar *historia invertebrada*, ya que se compone de fragmentos de historias, que no siguen una estructura convencional o ni siquiera lógica. Las fuentes literarias a las que Franco acude para apropiarse de esos retazos y construir tales historias invertebradas son principalmente obras e iconos de la literatura gótica, desde Frankenstein a Drácula, pasando por la novela de misterio y detectivesca posterior (Aguilar, 2011, p. 27), y también la obra del Marqués de Sade, al que adaptó libremente en múltiples ocasiones (Lázaro-Reboll & Olney, 2018, p. 186). Estas son las fuentes más evidentes y reconocidas, pero también consideramos fundamental la influencia –si bien menos referida por la crítica especializada extranjera– de la novela picaresca y la obra Miguel de Cervantes, así como de conceptos y propuestas procedentes del Psicoanálisis y el Surrealismo, corrientes muy influyentes en los círculos intelectuales y bohemios donde Jesús Franco se educó. Podría parecer un batiburrillo a primera vista, pero lo cierto es que estas fuentes están interconectadas entre sí. Roland Barthes, por ejemplo, afirma que “nunca se dice que Sade sea un novelista picaresco (uno de los pocos de nuestra literatura)” (1997, p. 173); y Susan Sontag escribe acerca de la parodia que el Marqués Sade efectúa del escritor romántico Samuel Richardson y sus heroínas

virtuosas, un personaje típicamente gótico (1985, p. 61). Y bien es sabido que, para los surrealistas y el psicoanálisis, Sade fue una figura muy inspiradora.

A partir del año 1995, Jess Franco lleva un paso más allá esta fragmentación de la historia para alcanzar lo que podríamos llamar anti-historia, que se apuntaba ya en *El sexo está loco* de 1981, donde no se contenta con desmenuzar la trama en clichés de géneros cinematográficos y tramas desconectadas, sino que pretende subvertir el proceso narrativo clásico, intercalando nuevos canales o añadiendo tanto ruido que la narración se ve transformada en otra cosa. Ejemplos claros de esta anti-historia los encontramos en casi todas las películas del periodo digital como *Los blues del vampiro*, donde aún reconocemos extractos de la historia de Drácula; como *Lady Frankenstein*, donde se mezcla una versión femenina del doctor Frankenstein y su monstruo con elementos de *Rebeca* la novela de Daphne du Maurier, adaptada a su vez por Hitchcock; como *Helter Skelter* donde cita *Los 120 días de Sodoma* y *Justine o los infortunios de la virtud* de Sade; o *Paula-Paula*, un experimento audiovisual más cercano al videoclip o al videoarte donde apenas se reconocería la inspiración de *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Stevenson si no lo indicaran los títulos de crédito.

En esta evolución, o si se quiere *deconstrucción*, de la historia tradicional o aristotélica que progresivamente practica Jess Franco en sus películas reconocemos una de las principales características del cine moderno y también del posmoderno, como antes señalaban Foster y Rauger. El argumento pierde interés en favor del reciclaje de referencias y de las citas, no se trata de seguir la lógica de unas tramas enlazadas cronológicamente y con cierta coherencia, se trata de identificar unos patrones icónicos y proponer una asociación muy ligera de ideas o conexiones entre ellos, que sirvan de entramado más o menos consistente para desarrollar unas situaciones con unos personajes, a su vez también reducidos al cliché y el estereotipo. Varios autores han relacionado esta tendencia al esbozo y a la ligereza con el estilo espontáneo e improvisado del jazz (Lázaro- Reboll & Olney, 2018, p. 9), algo que el propio Franco corroboró en numerosas ocasiones, aunando su vocación de músico de jazz con el oficio de director (Franco, 2004, p. 77).

El caso más extremo de anulación de la historia, o de anti-historia, lo encontramos en las últimas obras del periodo: *La cripta de las condenadas* (dividida en dos partes y también conocida como *La cripta de las mujeres malditas*, en una versión anterior) y el díptico *Al Pereira vs. The Alligator Ladies* y *Revenge of the Alligator Ladies*. Respecto a *La cripta*, se trata de un esbozo de trama grabado en la misma vivienda del director que ilustra la ruptura total con la historia. La trama transcurre en habitaciones cerradas medio vacías y blancas, lo único que se reconoce son grabaciones de un cementerio que se repiten en bucle y la imagen borrosa de una estatua con forma de ángel que sirve para detonar el clímax final. Los personajes se definen prácticamente gracias al título, unas mujeres condenadas por tiempo indefinido en un cementerio. A la ausencia de historia, personajes y escenarios, hay que añadir la propia desaparición del autor, es decir de la dirección, inventando un curioso dispositivo para constatar su ausencia del rodaje: son las propias actrices las que ruedan la película con videocámaras y unos espejos estratégicamente colocados permiten comprobar que nadie las dirige en el set, que no hay contracampo posible ni director. En cuanto a *Al Pereira vs. The Alligator Ladies* y su secuela, se trata de verdaderas autoparodias de su propia obra, donde las referencias ya no son a las fuentes literarias antes citadas, si no a la representación franquiana de dichas fuentes. A través de personajes y situaciones típicas de su universo y finalmente de la propia aparición del director, esta vez sí, renunciando a poner en orden su propia historia o sus creaciones.

3.2. El discurso franquiano

Hemos visto cómo la deconstrucción de la historia sirve a Jess Franco como estrategia contra el cine clásico del que huye, sin retorno posible, en este periodo digital de su filmografía. Pero esta huida se acompaña y se sustenta sobre una deconstrucción de igual o mayor intensidad en el discurso cinematográfico que emplea en estas veinte películas, marcadas de nuevo por la precariedad y la autonomía más extremas, pero consecuentes con las corrientes más vanguardistas de la creación audiovisual del momento. No estamos defendiendo que las formas del cine digital de Jess Franco alcancen similares resultados estéticos o conceptuales que videoartistas o realizadores de videoclips o

publicidad, los primeros que se lanzaron a investigar las posibilidades de los nuevos formatos de grabación y posproducción. Lo que nos interesa señalar es cómo el director utilizó similares estrategias de ruptura con el llamado *modo de representación institucional* y estrategias de distanciamiento, o *détournement*, entre narradores y espectadores para cuestionar la validez del propio medio.

Separaremos los procedimientos del discurso en tres grupos: el tiempo del relato, el aspecto del relato, o la relación del narrador con lo contado, y los modos del relato, o la manera que elige el narrador de contarnos la historia. Para Thrower, “el sello distintivo estructural que domina el cine de Franco es su manipulación del tiempo, en particular cómo se experimenta el tiempo a través del deseo” (2015, p. 41). El tiempo en el cine de Jess Franco, y sin duda con más ímpetu en este periodo digital, se transforma caprichosamente, evitando seguir los ritmos que impone la convención del cine popular o de género, y fluyendo de forma muy desigual. Por lo general el tiempo tiende a dilatarse, avanzando con extrema lentitud, sumergiendo a los personajes en una deceleración del movimiento (uso habitual de la cámara lenta, real o simulada) y del sonido (mediante ecos y distorsiones). Esto provoca una sensación de tiempo irreal, que sugiere estados psicológicos perturbados, vivencias oníricas o la persistencia de la memoria sobre el presente, tres rasgos que son típicos de este grupo de películas. La cámara lenta que consigue mediante posproducción digital será una constante del cine de Jess Franco del periodo y la usa sin moderación en casi todas las películas, dilatando principalmente la experiencia de las escenas eróticas hasta límites nunca vistos. La cámara lenta digital de *Muñecas rotas*, por ejemplo, es una buena muestra de la sensación de tiempo detenido y tortuoso que experimentan unos personajes atrapados en una isla que es más un estado mental que un espacio físico. Una maldición atemporal, quizá eterna, es la que sufren las mujeres de *La cripta de las condenadas*, donde la cámara lenta se vuelve angustiada y desesperante, incluso hay imágenes que no solo se ralentizan, sino que vuelven hacia atrás en el tiempo, como ese mar de los títulos de crédito que sugiere más indefinición temporal.

En estas películas, la construcción de una historia lineal se ve alterada completamente por la percepción subjetiva del narrador, que transforma el

relato, escogiendo, estirando y contrayendo los segmentos de la trama que su intuición le dicta. Estamos claramente en la era del cine moderno, algo que Jess Franco ha tenido en cuenta desde su primera película *Tenemos 18 años* (1959), pero que en la etapa digital alcanza su máxima expresión. La cronología y la división en tres actos salta por los aires para dar cabida a todo tipo de *flashbacks*, sueños premonitorios, recuerdos amenazantes, realidades paralelas y alucinaciones hipnagógicas que se entrometen en el discurrir lógico del tiempo, alterando la percepción de los personajes y del espectador. El no-paso del tiempo es precisamente el tema principal de *La cripta de las condenadas*, y hasta el narrador parece ironizar sobre ello, con un intertítulo que nos informa de que “cien años después” todo sigue igual. En este grupo de películas en particular es difícil distinguir en todo momento si lo que estamos viendo pertenece al tiempo presente o a un tiempo alternativo, como las repeticiones insistentes de escenas ya vistas en *Paula-Paula* o en *Snakewoman*, donde un personaje tiene incluso este diálogo: “Es una película con escenas repetidas y trozos inconexos”, a lo que otro responde: “¿Y eso qué importa? Es maravillosa”; o si lo que estamos viendo es una realidad alternativa como las que abundan en *El infierno virtual del doctor Wong*. Sobre esta cuestión del tiempo así se pronunció el director en una entrevista:

En *Vampire Blues*, por ejemplo, quiero rizar el rizo de la suspensión del tiempo. El clímax final es largo porque debe ser largo, porque lo exige el equilibrio rítmico de la película. En muchas películas de Sergio Leone se dilata el tiempo de forma similar: parece que no ocurre nada, pero sí ocurre. En la vida pasa lo mismo: son esos momentos en los que decimos que ha pasado un ángel. Al trabajar en formato vídeo, siempre estoy a tiempo de retocar el ritmo del conjunto: si, al cabo de un tiempo, veo que he dilatado algo en exceso, lo ajusto y ya está. (Costa, 1999, p. 190)

La repetición es otra figura clave en el discurso franquiano, como reconoce cualquier espectador que se acerca tangencialmente a su obra. La costumbre del director de reciclar temas, personajes y patrones narrativos de la historia encuentra eco en la repetición de localizaciones, temas musicales, atrezzo, encuadres y efectos de cámara como el zoom. Esta afición al reciclaje, tan posmoderna, la mantiene desde sus inicios en los 60 hasta esta etapa digital del cambio de siglo, y ha llevado a críticos como Tim Lucas a proponer que toda la

filmografía de Franco funciona en realidad como una misma película (Lucas, 2010, p. 21). *Los blues del vampiro* es una versión actualizada de *Las vampiras* (Vampyros Lesbos, 1971), *Muñecas rotas* es una especie de remake de *La casa de las mujeres perdidas* (1983), y *Seda roja* retoma la pareja de mujeres detectives protagonista de *Labios rojos* (1960) o *Bésame, monstruo* (Kiss Me Monster, 1967).

En el discurso de Jess Franco tiene una importancia capital la figura del narrador y él mismo se reconocía en esta cuestión como “muy proustiano” (Costa, 1999, p. 158). Le interesa más quién cuenta la historia y la subjetividad del narrador o narradores que el contenido específico de la historia. A pesar de todo, nunca abandonará el placer de narrar, ni siquiera en estas películas que estamos analizando y que, como ya hemos dicho, son con diferencia las más limitadas en cuanto a producción y medios a su alcance. Resulta muy significativo que ni siquiera en películas cuasi-experimentales como *La cripta de las condenadas* o *Paula-Paula* se prescindiera de esa intención narrativa, cuando lo más cómodo hubiese sido para él hacer una composición de imágenes y música puramente estética, sin historia ni personajes. En *Helter Skelter* (2010), un film compuesto de fragmentos de otras películas, distorsiones digitales y efectos sonoros, Franco no se contenta con dejar la película en una mera sucesión de imágenes y sonidos, sino que siente la necesidad de envolverlos en un artefacto que aparenta ser narrativo pero que difícilmente lo es. La película está llena de citas de Sade, a veces páginas enteras, leídas por una voz en off. Hay guiños meta-cinematográficos a películas suyas, al cómic de Azpiri o al cine de Paul Naschy. La película acaba con una cita en francés de Sade, leída por el propio Jess Franco. Todos estos retales de narraciones parecen contener un significado oculto, una historia encriptada, pero en realidad no son más que eso, retales, piezas de un puzle que nunca se combinan en una imagen final satisfactoria, sino que remiten a sí mismas, al puro placer del juego sin recompensa.

Por supuesto, como cineasta de la modernidad, los narradores en el cine de Jess Franco no son fidedignos, además se multiplican distanciándose del autor implícito y complicando al espectador la tarea de definir quién está dando la versión correcta. Mecanismos narrativos como el monólogo interior, el soliloquio

o la corriente de conciencia conspiran para destruir cualquier certeza acerca del relato. En *Al Pereira vs. The Alligator Ladies*, las categorías de narrador y autor implícito que diferencia Chatman (1990, p. 246) se despliegan en la forma de cuatro narradores explícitos: el propio Al Pereira, detective desastrado e inútil convertido en personaje clásico del universo franquiano, el narrador irónico que a veces contradice o comenta lo que nos cuenta Al Pereira, el actor Antonio Mayans, intérprete más habitual de este personaje y el propio Jess Franco, que aparece en espejos y finalmente ante su propia cámara. Aunque no sea tan habitual que el mismo Franco, como director, aparezca ante las cámaras (sí lo hace como personaje secundario, pero perfectamente reconocible, lo que podría considerarse una forma mixta de narrador irónico y autor implícito/explicito), no se puede entender su cine sin prestar atención a estos distanciamientos irónicos entre autores, narradores y narratarios.

Por último, detenernos en los modos del relato supone analizar específicamente la forma en la que esos narradores nos exponen la historia, que, en el caso de Jess Franco desde su primera película, ha sido un discurso volcado con todas sus posibilidades cinematográficas en la narración, raramente en la representación mimética o directa del relato. La propia incursión de su cine en los géneros y además en la serie B, le aleja por definición de cualquier representación objetiva y neutra, incluso en la única incursión en el documental: *Jungfrauen-Report* (1971), falso y abiertamente paródico como no podía ser de otra forma con un autor como Franco. En esta etapa final de video digital ya hemos señalado que Franco se radicaliza en todos sus aspectos como narrador, llevando hasta sus últimas consecuencias sus narraciones invertebradas, parodiando sus propias fuentes literarias, haciendo autorreferencias a su propio cine y experimentando con el tiempo y el juego irónico entre narradores. No tendría ningún sentido, por tanto, dejar de manipular los modos del relato, particularmente maleables con las herramientas del video digital, sin duda una de las ventajas de este medio que más complacieron al director. En manos de Jess Franco, las posibilidades de retoque de la imagen que ofrece la posproducción digital, incluso una bastante primitiva como la que él llegó a utilizar a finales de los 90, abren claramente una nueva manera de enfrentarse a la dirección cinematográfica. Ya no se trata de los

escasos trucos ópticos que la posproducción analógica permitía: fundidos, encadenados, transparencias, rótulos muy básicos, que además eran costosos y poco manejables, sino que se trata de poder modificar casi todas las cualidades y dimensiones del plano mediante una mesa de edición o un ordenador, con la comodidad, la rapidez y la flexibilidad que ello conlleva. Es por tanto una fase nueva en la dirección del film que, junto a Lina Romay, su compañera de vida, actriz fetiche y asistente técnica en este último proceso de creación del film, supone para Jess Franco un aliciente extra en su lúdica, o más bien ludópata, relación con las películas y el cine.

Soy un puro voyeur... no solo un voyeur del follar, sino de todo. Soy un voyeur de barcos cruzando el mar, de caballos cabalgando la pradera, de todo. Siendo director de cine ¿cómo puedes no ser un voyeur? Lo que pasa que yo lo reconozco y el 90% de mis colegas no. Lo que intento decir es que ser voyeur en el cine es algo apasionado e importante, en la vida son idiotas. (Tohill y Tombs, 1995, p. 119)²

Así se podría definir el modo del relato que emplea principalmente como narrador Jess Franco, él mismo lo reconoce en la entrevista: es un *voyeur* de todo. La cámara se comporta como tal en la mayoría de sus planos y una herramienta tan típicamente voyerista –y franquiana– como el *zoom*, se justifica perfectamente bajo este prisma. Gracias a las cámaras digitales y a la edición digital, el *zoom* y otros efectos similares de exploración o inmersión en la imagen se simplifican y se amplifican, aumentando ese fetichismo innato que Franco tiene por las imágenes que rueda. El *zoom* es su manera de sumergirse todavía más en ellas, de empaparse y ser absorbido por la imagen. En *Carne fresca* (1996), a pesar de haber sido rodada todavía con una cámara analógica, ya se empiezan a ver *zooms* digitales y una estilización visual mucho más subrayada que antes. Por si esto fuera poco, el voyerismo natural del director se representa en la historia con personajes que miran, que espían y que graban con cámaras de video todo lo que les rodea. Lázaro-Reboll y Olney incluyen el *zoom* y otros efectos antes mencionados en una estética que denominan “*visual*

2 “a pure voyeur... a voyeur not just of fucking, but of everything. I’m a voyeur of ships crossing the sea, of horses stampeding across the prairie—of everything. To be a director of cinema how could you not be a voyeur? What happens is, I recognize it and 90% of my colleagues don’t. What I’m trying to say is that the voyeur in cinema is something passion and important, but in life they are just idiots” (Traducción propia).

decomposition” (2018, p. 12), siempre que la entendamos motivada por un arrebató pasional hacia la imagen, y no por el desafecto o la decadencia. El paroxismo de los efectos digitales aparece claramente en la siguiente película: *Lady Frankenstein* (1998). Aquí al *zoom* digital se une un efecto visual típicamente franquiano que de nuevo se le presenta automatizado y accesible en cualquier momento posterior al rodaje: la incrustación de una imagen externa dentro de la imagen grabada. A la manera de esas imágenes encuadradas en espejos o reflejos que antes solo estaban disponibles ante la cámara, en el set o en la localización mediante el uso de superficies reflectantes. Con las mesas de edición, Franco puede superponer imágenes, reflejos, visiones, sueños, pensamientos que no estaban en la imagen grabada por la cámara. Esto abre un sinfín de posibilidades como autor y, sobre todo, para sus narradores dentro del relato, que pueden por fin intercalar realidades distintas a la manera de la percepción subjetiva de sus sentidos más la de sus pensamientos. La clásica corriente de conciencia, tan natural y accesible en el lenguaje literario moderno se traslada al lenguaje audiovisual con simplemente apretar un botón.

Otra transposición de códigos lingüísticos ajenos al audiovisual, pero tan inspiradores para el director como el cómic, con su combinación de texto e imagen, sus abstracciones y su expresionismo visual se consigue también con gran eficacia en las mesas de edición más simples, como Franco desarrolló en *El infierno virtual del doctor Wong*. Una película donde los códigos del cómic se fusionaban con los del cine de forma mejor resuelta plásticamente que en anteriores intentos con tecnología analógica, como *Los blues de la Calle Pop* (1983). Relacionado de alguna manera con esta visión expresionista propia del tebeo, con sus encuadres forzados, sus líneas de movimiento, sus onomatopeyas, están todos los efectos que los equipos digitales ponen a disposición de Jess Franco, con múltiples vías para intervenir la imagen y hacerla más intensa o extática. Lo que antes solucionaba con filtros en las lentes de la cámara, imágenes sobreexpuestas o subexpuestas, y objetivos distorsionantes, ahora lo consigue mediante el menú de efectos de los programas informáticos, siempre buscando subrayar la intensidad expresiva del plano a la manera de un pintor frente a un lienzo. Podemos encontrar desde los efectos caleidoscópicos de *Seda roja* o

Paula-Paula, donde la imagen se vuelve abstracta o surrealista, hasta las distorsiones de color o quemados en blanco que aparecen por ejemplo en *Vampire Junction*, *Helter Skelter* o *Flores de perversión*, generalmente ilustrando visiones sublimes de excitación y/o horror que dejan la percepción de los sentidos del narrador completamente saturada. Este tipo de estrategias de saturación audiovisual nos recuerdan a lo que Barthes decía también de Sade:

La saturación de toda la extensión del cuerpo es el principio de la erótica sadiana: se trata de emplear (de ocupar) todos sus lugares diferenciados. Este problema es el mismo para la frase [...] es también un cuerpo que hay que catalizar, llenando todos sus orificios primarios (sujeto-verbo-complemento) con expansiones, incisos, subordinadas, determinantes; esa saturación es obviamente utópica, pues nada permite (estructuralmente) terminar una frase (1997, p. 151)

La erótica sadiana a la que se refiere Barthes sería aquí equivalente a la retórica franquiana, consiste en inundar los sentidos insaciables y compulsivos por naturaleza, algo que estos últimos títulos de su filmografía buscaron de manera feroz y a la vez gustosamente placentera.

4. Conclusiones

Repasando tanto la historia como el discurso de las películas que conforman esta “etapa digital” en la filmografía de Jess Franco, encontramos una coherencia formal y narrativa que merece una atención especial, más allá de las meras cuestiones logísticas y presupuestarias que, evidentemente condicionan y modifican la producción de estos films, pero no justifican por sí solas una sintonía tan adecuada con las problemáticas que el cine estaba experimentando en su evolución de la modernidad hacia la posmodernidad. No todo se puede reducir a que Jess Franco era a finales del siglo XX un director marginal y en decadencia, cuyo único apoyo financiero procedía de sus fans, convertidos en productores y a la vez espectadores de unas películas hechas exclusivamente para ellos. Dentro de ese margen de actuación objetivamente limitado hay unas decisiones estéticas y narrativas que apuntan hacia una búsqueda de nuevos lenguajes y también hacia una crítica despiadada, visceral, contra las formas convencionales y académicas del cine. Es a través de esta lectura de los códigos y las tendencias

que se repiten cuando podemos empezar a situar a esta peculiar etapa final de la filmografía de Jess Franco en un contexto cultural y cinematográfico todavía emergente en aquellos años 90, pero claramente establecido y fructífero en la primera década del siglo XXI. Contexto que englobaría tanto a esa generación nueva de directores encabezada por Álex de la Iglesia como a los francotiradores del llamado Otro Cine Español. Todos ellos son en mayor o menor medida cineastas implicados en la era de la posmodernidad, en la construcción de una memoria colectiva nueva, ajena a los traumas de una España que no vivieron, y usuarios de unos códigos y unos lenguajes intertextuales propios, que cuando recurren a la parodia, el pastiche y a la referencia al pasado prefieren la representación espectacular que la fuente directa y original. La modernidad es el pasado para ellos y prefieren reinterpretar la historia filtrada por la cultura pop, distorsionada y fragmentada, artificial, pero más apetecible. Es con esta generación con la que dialoga Jess Franco a sus setenta años, la que le reivindica como autor insobornable y la que se organiza para seguir produciéndole más películas cuando el mercado tradicional le da la espalda.

La etapa digital de Jess Franco es posmoderna en sus formas y contenidos, como hemos ido comparando con ejemplos concretos, desde el relato de historias fragmentadas o invertebradas, el reciclaje de iconos y argumentos clásicos descontextualizados, el empleo de un tiempo maleable y desordenado, la proliferación de narradores no fidedignos y los desdoblamientos típicamente meta-cinematográficos entre narradores y narratarios, o la preferencia por la imagen artificiosa y expresionista sobre la imagen objetiva y sobria. Pero también es posmoderna en su proceso de producción y financiación, dependiendo directamente de su público, de los fans, en unos modelos que se anticipan al *crowdfunding*, pero que resultan paradójicamente en películas más radicales que nunca, y por ello raramente entendidas o apreciadas por esos mismos fans. Como bien apuntaba Rauger en la presentación de la retrospectiva de Jess Franco en París, es muy revelador pensar en Godard cuando analizamos a Franco. Ante problemas semejantes entorno a la narración y la representación cinematográfica exploraron caminos paralelos, decidieron volcar el sentido de sus films sobre las formas de relato y no sobre la caduca narrativa decimonónica; eligieron

experimentar con la imagen como si fuera un lienzo, sin importarles la crudeza de los resultados ni los rudimentarios aparatos en una era tan tecnificada; y nunca les preocupó esconder el artificio de la representación, es más, descubrieron que ahí se escondía el placer cinéfilo.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, C. (2011). *Jesús Franco*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier y Loyola*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bourriaud, N. (2004). *Post producción: la cultura como escenario, modos en que el arte de reprogramar el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bracco, D. (2020). Torremolinos 73 de Pablo Berger: una mirada posmoderna a la España tardofranquista. *Fotocinema. Revista científica De Cine Y fotografía*, (20), 55-78. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.voi20.7591>
- Chatman, S. B. (2013). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Barcelona: RBA.
- Cerdán, J. (2004). España fin de milenio. Sobre El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995). En R. Ruzafa. (Ed.) *La historia a través del cine: Transición y consolidación democrática en España* (pp. 235-256). Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial.
- Costa, J. (1999). Entrevista. En C. Aguilar (Ed.), *Cine fantástico y de terror español 1900-1983* (pp. 145-190). San Sebastián: Donostia Kultura, Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- Foster, H. (2004). *Diseño y delito*. Madrid: Ediciones Akal.
- Franco, J. (2004). *Memorias del tío Jess*. Madrid: Aguilar.
- García Jiménez, J. (2003). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Gonzalez de Canales Carcereny, J. (2017). El cine de Albert Serra: apropiación y reinterpretación fílmica de los clásicos literarios. *Fotocinema. Revista científica De Cine Y fotografía*, (14), 83-98. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.voi14.3573>
- Herederó, C. F. & Monterde, J. E. (Eds.). (2003). *Los nuevos cines en España: Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Generalitat Valenciana; Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York / Londres: Methuen.
- Lacuesta, I. (2019). Yo soy 'el otro' (y a ti te encontré en la calle). *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, (2105), 10-10.

- Lázaro-Reboll, A. & Olney, I. (Eds.) (2018). *The films of Jess Franco*. Detroit: Wayne State University Press.
- Lucas, T. (2010). Jess Franco's Declaration of Principles: How to Read the Early Films, 1959-67. *Video Watchdog. The Perfectionist's Guide to Fantastic Video*, 157, 16-49.
- Mendik, X. & Mathijs, E. (Eds) (2004). *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*. Londres: Wallflower Press.
- Navarrete, C. J. L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: la española*. Madrid: Quiasmo.
- Pavlovic, T. (2003). *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. New York: State University of New York Press.
- Rauger, J. F. (2008). *Fragments d'une filmographie impossible*. Recuperado de <http://www.cinematheque.fr/cycle/jess-franco-248.html>
- Rodríguez, T. A. A. (2020). Intertextualidad y minificción: procedimientos y límites. *Ogigia. Revista Electrónica De Estudios Hispánicos*, 27, 53-74.
- Rodríguez Ortega, V. & Romero Santos, R. (2018). (Re)born Again. When Jess Franco Met the Indies. En A. Lázaro-Reboll & I. Olney (Eds.). *The films of Jess Franco* (pp. 265-289). Detroit: Wayne State University Press.
- Sconce, J. (Ed.). (2007). *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style and Politics*. Londres: Duke University Press.
- Sontag, S. (1985). *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Thrower, S. (2015). *Murderous passions. the delirious cinema of Jesús Franco*. Londres: Strange Attractor.
- Tohill, C. & Tombs, P. (1995). *Immoral tales: Sex and horror cinema in Europe 1956-1984*. Londres: Titan Books.