

JESÚS FRANCO

Inconformista, deslenguat, mordaç, amb un centenar de films a les esquenes –des de la sèrie B més casolana, al porno dur o el gore- el principal rara avis de la cinematografia espanyola, Jesús Franco –Clifford Brown, Jess Frank... són múltiples els sobrenoms dels quals fa gala- ens presentarà un intens tast de la seva filmografia el dia 27 de febrer durant la projecció de *Miss Muerte*.

De visita obligada: una oportunitat clau per conèixer un emblemàtic cineasta que va impressionar a Henri Langlois i Fritz Lang i que no es talla al afirmar que Jack Palance “era un tío muy tímido que a veces necesitaba tomarse dos vasos de tintorro para reaccionar.”

Le diabolique docteur Franco

Le diabolique Docteur Z est l'un des titres de *Dans les griffes du maniaque* (*Miss Muerte* en version originale). Son scénario pourrait être un condensé des plus dépouilles de quelques structures de base du cinéma d'épouvante. Un savant fou, le docteur Zimmer, prétend avoir trouvé le centre du bien et du mal dans l'esprit humain. Les sarcasmes des ses collègues (dont Howard Vernon qui le trait de Nazi !) déclenchent une crise cardiaque dont il meurt. Sa fille entreprend méticuleusement de le venger. Elle hypnotise une strip-teaseuse (Estella Blain) qui tue, les uns après les autres, les collègues indignes de son père. Réalisé en 1965, dans un précieux noir et blanc, avec la collaboration de Jean-Claude Carrière au scénario, *Miss Muerte* est un authentique petit bijou et constitue un prétexte idéal à l'approche de l'œuvre du prolifique Jess

Franco. Le film illustre un amour véritable du récit populaire à l'intrigue délirante, du serial, de la bande dessinée. Accumulant les situations les plus classiques du genre, *Miss Muerte* ne recule pas devant les hommages les plus évidents et n'en sort pas écrasé : Fritz Lang (les premières scènes évoquent furieusement le dernier Mabuse), Georges Franju (un des premiers films de Franco, *L'horrible Docteur Orloff*, est un paraphrase des *Yeux sans visage* de George Franju, très présent également dans *Miss Muerte*).

Mais le film, qui ne se limite pas à cet aspect citationnel très ironique, témoigne surtout d'un incroyable maîtrise dans la composition des plans (qui allie l'efficacité à l'économie imposée par son budget) et la dramaturgie (la bagarre finale tournée en très longs plans est un modèle de crédibilité dans l'énergie brutale). Mais que le talent de Franco ait pu être remarqué par Lang (qui fut élogieux pour *Necronomicon* réalisé en 1969) et par Welles, qui l'embaucha comme réalisateur de seconde équipe pour *Falstaff*, ne suffit pas à expliquer la tranquille souveraineté de son cinéma. Les films de Franco ne peuvent être compris si l'on refuse de voir leurs défauts (l'usage intensif du zoom par exemple) comme des qualités toutes particulières, et si on ne les replace pas dans leur époque qui est celle de la modernité cinématographique. Ils tirent, en effet, les leçons d'un moment où le système des genres entre en crise. Sans qu'il soit possible de les assimiler au maniérisme

cinématographique qui tentera de les prolonger tout en les critiquant, les films de Franco exhibent les conventions sans aucune volonté de les détruire, mais bien plutôt avec le projet de les dépouiller totalement. Alors qu'il s'enfoncera dans la série Z, avec des objets de plus en plus fauchés (il a aujourd'hui réalisé plus de 150 films, la plupart pour d'improuvables sociétés de production), inachevés, aléatoires (certains existent en plusieurs versions : érotique, hard, gore), Franco réussira à réduire les clichés du cinéma fantastique à des figures de rhétorique pure, confrontées à ce qui s'affirmera chez lui de plus en plus, comme une compulsive érotomanie. L'imagination conjuguée à d'incroyables conditions de production réussit souvent à inventer des œuvres-limites, hallucinatoires, où le genre de référence rejoint l'expérimentation la plus pure. La connaissance du cinéma de Franco est à l'aurore de son devenir.

Jean-François Rauger

(*Le diabolique docteur Franco. Cahiers du cinéma*, n.478, avril 1994)

Jess Franco, l'œil de l'épouvante

De l'Horrible Docteur Orloff (1961), variation sur les *Les yeux sans visage* de Franju, aux *Prédateurs de la nuit*, remake d'Orloff réalisé vingt ans plus tard, l'œil tient une place essentielle dans le cinéma de Jess Franco. Protubérance monstrueuse (Orloff, Morfo, le serviteur de

La Chute de la maison Usher), globe fixe et noir, cicatrice baveuse, il y apparaît comme le signe d'un foudroiement passé trace d'un cauchemar commencé bien avant le film et dont les personnages sont les témoins effarés. Tous chez Jess Franco, aveugles ou trop voyants, de la comtesse noire aux multiples savants fous incarnés par Howard Vernon (ses yeux hallucinés ne clignent pour ainsi dire jamais, ont dans le regard une lumière éteinte qui évoque pêle-mêle hypnose, fascination et mélancolie).

Dans le regard ingénu de Christina autant que dans celui, noyé dans un trouble sans fond, des zombies qui l'étreignent (*Une vierge chez les morts-vivants*), toujours cette inquiétante étrangeté d'un monde obscur et spongieux, ce temps arrête, ces regards sans véritable objet. Dans *La Chute de la maison Usher*, la captation du regard passé par une négation de ses fonctions traditionnelles (on communique les yeux fermés, dans le sommeil ou dans la mort), tandis que les zooms relaient l'impression de flottement dans un espace de pure déliaison. En stérilisant le regard, Franco charge les yeux sans vie de ses personnages d'un sentiment de solitude épouvantable. (...) Le cinéma de Jess Franco est celui du gouffre atteint par excès de douceur et de flottement : froissement d'yeux sans reflet, divagation des regards, qui littéralement, voyagent dans le vide.

Vincent Malausa

(*Jess Franco, l'œil de l'épouvante. Cahiers du cinéma*, n.562, novembre 2001)

Entrevista

El crítico Tim Lucas ha acuñado la palabra "horrótica" para definir tu peculiar aproximación al cine fantástico. En las páginas de la revista norteamericana Filmfax se hablaba del "sexpresionismo español de Jesús Franco". ¿Qué opinas de esta creciente obsesión por intentar definir tu cine?

A mí, en principio, no me gustan las definiciones. No creo que sea definible el estilo de un director. Al menos en mi caso, el estilo es el resultado de los *feelings* personales de cada momento. Yo siempre digo que soy un músico de jazz que hace películas: del mismo modo que, cuando empiezas un solo, llega un momento en que el solo te domina a ti y te lleva por unos caminos que no habías experimentado antes, y te atreves a audacias técnicas que nunca antes habías pensado que te iban a salir bien y esa vez te salen bien... Pues igual me pasa a mí con las películas. Lo de "sexpresionismo", por ejemplo, es una palabra graciosa, porque viene de "sexo" y "expresionismo". Creo que el expresionismo es el estilo, que tanto en pintura como en cine, y también en literatura, a mí más me ha fascinado. Entonces es lógico que se hallen trazas de esa fascinación en cualquiera de mis películas. No sólo en las que van más por el camino de lo fantástico, sino en cualquiera de ellas: incluso en la que sólo aparecen dos señores que hablan. En cuanto a la

otra palabra, horrótica, me parece una chorrada. ¿Qué es horrótica? ¿Horror estrambótica?

¿Son el sexo y el terror los dos motores más importantes de tu trabajo?

Importantísimos, importantísimos. Por un lado, el terror, no sólo el terror como horror, sino todo lo que es elemento fantástico, desde Isaac Asimov hasta el último escritor de un tebeo terrorífico. Por otro, el sexo, que existe desde mi primera película. ¿Por qué? No sé, yo creo que el sexo es inherente a todos nosotros. Lo único que hago es no disimularlo. La mayoría de mis congéneres, los directores, tienen una marcada influencia del erotismo y del voyeurismo... A mí me han preguntado muchas veces: ¿Tú eres voyeur? Pues claro que soy voyeur. ¡Cómo no voy a ser voyeur si dirijo películas! Mi misión es ver y estar mirando con lupa lo que hacen otros. Hay muchos de mis congéneres con serios prejuicios sobre la palabra voyeur. Creen que está cargada de connotaciones peyorativas, creen que se refiere al mirón que se la menea mientras mira. Si no hace falta meneársela. Yo soy voyeur desde la más tierna infancia.

Antes, cuando hablabas de Eddie Constantine, has mencionado Lemmy contra Alphaville. En esa época, la Nouvelle Vague también se mostraba interesada por el mundo de los géneros y los subgéneros, por la historieta y

la literatura popular. ¿Sentías alguna simpatía por ese movimiento?

Sí, claro, porque en aquel grupo no había pedantes. Conocí a algunos de ellos: a Marcel Moussy, por ejemplo, que había sido co-guionista de algunos trabajos de Truffaut y era un tío simpatiquísimo, abierto, cojonudo, siempre interesado por todos los movimientos y por lo que pasaba culturalmente en España... Era un grupo extraordinario. Conocí un poquito a Godard y me fascinó, me pareció uno de los seres más fascinantes que he encontrado en mi vida y un loco peligroso capaz de ir a un rodaje andando con las manos. No se tomaba en serio jamás en la vida. Truffaut era un hombre más triste, pero también tenía un talento extraordinario y unos grandes cojones para abordar temas imposibles, como demostró en *La chambre verte* (1978). Además, lo que surgió alrededor del movimiento también era increíble: yo tuve la suerte de dirigir a Françoise Brion, la protagonista de *L'eau à la bouche* (1959) y uno de los mitos de la Nueva Ola, y a Estella Blain. Eran gente encantadora. El cine francés ha perdido todo esto: incluso los supervivientes del movimiento que siguen haciendo películas interesantes, como Claude Chabrol, han perdido el descaro de esos años. Fue un ramalazo de cine fresco que influyó mucho.

Fritz Lang le dedicó un considerable elogio a Necronomicon. ¿Llegaste a conocerle?

Me lo presentaron en el Festival de Berlín y, al principio, no caía en la cuenta de que ese señor alemán tan encantador era Fritz Lang. Me dijo que era amigo personal de Howard Vernon y que le encantaría que habláramos de mi película. Me dio su tarjeta, pero no me fijé en ella. Nos despedimos, él se marchó con Anatole Litvak y Max Nosseck, que le acompañaban, y yo me fui al hotel. Allí, cuando miré la tarjeta, me quedé paralizado. Le llamé enseguida, me disculpé por no haberle reconocido y quedamos al día siguiente para desayunar. Fue entonces cuando me dijo que lo que solían llamar cine erótico le parecía una mierda y que fue a ver *Necronomicon* a pesar de ser una película erótica porque en ella salía Howard Vernon. Y le encantó. Dijo que eso sí merecía llamarse cine erótico. Lo único que le disgustó fue el hecho de verla hablada en alemán, porque decía que era clarísimamente el trabajo de un español. Yo le dije que, para mí, el alemán, al ser una lengua tan racional y perfecta, le sentaba muy bien a *Necronomicon*. Lang me dijo que, precisamente, el alemán era una lengua demasiado perfecta para una película como ésta, que era de sentimientos.

Si con Lang tuviste un encuentro satisfactorio, con otro gran clásico del cine, Orson Welles, llegaste a tener una relación profesional muy estrecha durante el rodaje de Chimes at Midnight/ Campanadas de medianoche (1965). ¿Te influyó la capacidad de Welles para rodar en las

circunstancias más adversas, su genio para sacar cine de la nada?

Yo vi a Welles creando de la nada la catedral de Westminster. En la época en que el monasterio de Cardona era ruina pura y sólo quedaban dos muros en pie, Welles, consiguió, al cabo de cinco horas de trabajo, crear la ilusión de que esos muros eran una estupenda catedral de Westminster. Tenía una inmensa capacidad de creación, pero, muchas veces, esa capacidad no se manifestaba como una manera de solventar problemas económicos de producción, sino como un reto que él se planteaba a sí mismo. Sus antecedentes teatrales le permitían crear algo sin necesidad de que aquello estuviese allí como se suponía que debía estar. Monto un ciclorama e incluso dotó de un rosetón a esa falsa catedral de Westminster. (...) Welles era un tipo capaz de pasear por la calle Huertas y decir: "¡Y pensar que mañana esto será Helsinki!" ¡Y al día siguiente convertía la calle Huertas en Helsinki! Quizá no era Helsinki a las ocho de la mañana, que era cuando empezaba el rodaje, pero sí a las tres de la tarde. En *Campanadas de medianoche* creó una geografía unitaria y verosímil a partir de localizaciones muy separadas en el espacio: Cardona, Toledo, Ávila... Él creía en el truco, en la magia del cine. Un día me dijo: "Esos gilipollas (y se refería a toda la cinematografía mundial en general) no saben que las imágenes son maleables. Se creen que un plano es un plano y ya está. Los planos son maleables, tú puedes cambiarlos aunque

estén rodados". Hace poco me acordaba de él y pensaba en lo que podría haber hecho con los medios de ahora. Pero él, antes de la infografía y el truco digital, ya había conseguido que sus imágenes fueran maleables. Durante el rodaje de *Campanadas de Medianoche*, él podía haber encontrado localizaciones casi perfectas, pero se empeñaba en crear el espacio con sus propias manos. Y estoy completamente de acuerdo con eso: los directores estamos ahí para crear el espacio.

El rodaje de El conde Drácula/ Nachts, Wenn Drácula Erwacht/ Count Drácula/ Il conde Drácula generó otra película: Cuadecuc- Vàmpir (1970), de Pere Portabella, un trabajo experimental rodado en blanco y negro y planteado como un recorrido hipnótico a través de la génesis de tu película. Dado que tú tienes un método de trabajo tan rápido, ¿no supuso una interferencia para ti que el equipo de Portabella anduviese por ahí rodando?

No. A mí me dijo Pere Portabella que quería hacer esa película si yo le dejaba. Estuve encantado de la vida. Nunca se metieron dentro del rodaje, yo casi ni me enteraba de que estaban. El trabajo de Portabella creo que sigue teniendo el mismo misterio que tiene mi película, pero con un elemento añadido de reflexión sobre el cine como arte de la ilusión. Portabella y yo nos muchos años antes en los círculos jazzísticos de Barcelona: coincidimos en el Jamboree, en los conciertos de Tete Montoliu... La amistad se consolidó al dedicarnos

los dos al mundo del cine: él se dedicó, en principio, a la producción. Hemos sido siempre muy amigos. La vida nos ha separado, porque es muy difícil, que siendo yo un residente malagueño que hace películas en esta comunidad, tenga una relación muy estrecha con un señor que es político en Barcelona. Nuestro concepto de cine está muy cercano: él, si cabe, está aún más enloquecido que yo. Cuando veo las películas de Lars Von Trier, tengo la sensación de que el cine de Pere Portabella le ha influido de una manera u otra: no digo que le haya copiado, pero estoy seguro de que las conoce.

En algunas de estas últimas películas, como Doctor Wong's Virtual Hell y Vampire Blues, pareces muy interesado en cambiar tu lenguaje visual, experimentando con texturas, formatos y ritmos, abandonando cualquier convención del cine de género. ¿Cuáles son ahora mismo tus intereses primordiales a la hora de colocarte tras la cámara?

(...) 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. Me interesa muchísimo el formato del vídeo digital: lo descubrí al hacer las escenas con trucaje final de *Marie-Cookie and the Killer Tarántula* y *Lust for Frankenstein*. El formato digital supone más libertad y ahorro de pasta. Trabajando en 16 mm., tarde o temprano te ves obligado a limitar el número de tomas para no gastar el dinero

impunemente. En vídeo puedo hacer hasta 50 tomas, si me apetece. Creo que los miembros del Dogma de Lars Von Trier y sus acólitos, que no son precisamente gilipollas, piensan lo mismo que yo. Ése es el futuro. Quiero hacer películas libertarias. Luís Buñuel decía que, de tanto en tanto, hay que hacer una película convencional para que la gente vea que, si normalmente no lo haces así, no es porque no sepas, es porque no te sale de los huevos. Yo seguiré a Buñuel en eso: de vez en cuando, haré una película normal.

Extractes de l'entrevista realitzada per **Jordi Costa**
(*El Cine fantástico y de terror español*. San Sebastián: Donostia Cultura, Semana de Cine Fantástico y de Terror, 1999)

Entrevista con Jesús Franco (el porno también es cine)

¿Encuentras alguna diferencia entre erotismo y pornografía?

Para mí es exactamente lo mismo. Para otros... Está muy clara la mentalidad oficial: si hay primeros planos y unas pollas enhiestas que penetran en vaginas, tenemos pornografía. Para ellos, es un problema de punto de vista, un problema técnico de dónde está la cámara o qué objetivo puso el director. A mí, eso me da igual y no voy a marcar distinciones. Pero si filmo un plano general con dos señoras y un señor follando como desesperados y lo hacen

de verdad, y no se ve mucho la polla sino sólo un poquito, no es pornografía; cuando yo cambio mi objetivo, eh, y digo: "ahora un 75 m/m aquí"... sí es pornografía, aunque la escena sea la misma. Como ya he dicho, es una cuestión técnica, de primeros planos. A mi esta versión oficial me parece una ridiculez. Sin embargo, conviene una aclaración: me parece que la gente se confunde cuando hay una cosa que es una porquería y dice "esto es pornografía", y cuando es fina dice que es erótica. Pero esto es independiente.

¿Porno y rutina son sinónimo?

Como la mayoría de las veces se hace con desprecio, no hay ninguna creatividad. Se limitan a coger 18 m/m y ruedan unos metros de saca y mete, ocurre entonces que el cine porno resulta rutinario y sin imaginación, pero porque lo hacen unos idiotas. Idiotas o gente que desprecia lo que hace. Pero creo que si filma alguien inteligente, saldrá algo inteligente. Lo que no soporto es que haya gente que rueda magníficas películas "serias" y cuando les toca una porno, olvidan toda su técnica y sus ideas, les dicen a los actores que follen y se van a tomar un café al bar de les esquina, a quejarse de que no pueden hacer grandes films o a hablar de lo último de Bresson o Resnais.

En el ambiente hispánico no estás excesivamente considerado y...

Excesivamente no... Nada, nada...

En cambio, en Francia, hasta se le reivindica (tangencialmente) en Cahiers du Cinéma.

Sí, yo tengo por ejemplo una monografía hecha por la cinemateca francesa y pasaron 18 películas mías seguidas, y en cineclubs y cosas de esas, me han hecho trabajos muy gordos, muy serios y muy bien. Y aquí no me han hecho nunca nada. Quiero decir que he llegado a una impermeabilidad absoluta. Hace tiempo sí sufría, Me peleaba con la gente, pero ahora me da igual. Además, creo que la gente esa prefiere que yo me pelee. Y sólo para verme sufrir, y eso... me toca los huevos.

Extractes de l'entrevista realizada per **Joan Bassa i Ramón Freixas**. (Jesús Franco. *Dirigido por*, n.92, abril 1982)

Jesús Franco: "Yo creo que el cine debe hacerse con todos los riesgos"

¿Cómo ves la situación actual del cine español?

No la veo. La veo muy mal porque ahora sí que ya no se hace cine. Ya no hay cine español. Lo han conseguido. Hay alguna película suelta de esas a base de que esté subvencionada por la Generalitat de Cataluña o por la de Valencia o por las dos. Las preparan maravillosamente para que el Ministerio dé el visto bueno para el cheque de

la primera entrega. Eso no es cine. Y luego las películas de televisión, pero ese es otro cantar. ¿Y luego qué más hay? No hay nada. ¿Cuántas películas crees que se producen en España este año, por ejemplo?

¿Y qué ideas propondrías para mejorar la situación?

Libertad. Un día me lo dijo Berlanga, cuando yo era ayudante de él. Estábamos haciendo *Los jueves milagro* y entonces la censura cada 10 días mandaba un nuevo recado diciendo: "*Debéis cortar esto y aquello*". Luis estaba desesperado y en uno de esos momentos en que se quedaba muy serio, meditando en el estudio mientras rodábamos me dijo: "*Desengáñate, para hacer buen cine hacen falta dos cosas que ni tú ni yo tenemos: Una es una cámara maravillosa y otra libertad*". Ahí está. Ahora tampoco hay libertad. Ninguna.

¿Qué proyectos tienes ahora?

Tengo ahora mismo un *folión* enorme porque la Sociedad de Autores va a largar una especie de mamotreto, con unas fichas y con todo eso de mis películas. Las están reuniendo todas. Y entonces me van hacer unos homenajes y unas historias, ahora. Eso me ocupa mucho tiempo pues les estoy ayudando porque hay cantidad de películas más que aquí ni siquiera se han visto... Eso por un lado me roba mucho tiempo. Por otro lado, no al ritmo de antes, pero sigo haciendo películas. ¿Cómo las hago?

Producciones muy modestas pero de las que yo tengo siempre dos seguidores: uno es *Watson Productions* de EE.UU., de Nueva York, que esos no tienen un poder económico enorme pero ellos intervienen prácticamente en todas mis películas con una base financiera. Y luego tengo un grupo alemán, más casposo todavía. Yo no hago películas españolas, no quiero tener que empezar a hacer el recorrido de todas las autonomías para ver si hay un ayuntamiento de Sigüenza que me da no sé qué. ¿Qué es eso? Hago unas películas que son o americanas o alemanas. La última la he hecho hace seis meses, *Snakewoman*, o sea producción modesta financiada por *Watson Productions*.

¿Algo que añadir? Un consejo, por ejemplo.

Para los jóvenes, que es lo único que interesa en el cine: Que hagan cine, que lo hagan, que la única manera de hacer buen cine es hacer cine. Que no se queden en casa sufriendo, llorando o pensando en la subvención de aquí o de allá. Que tiren por la calle de en medio, que ahora con los nuevos sistemas audiovisuales cuesta mucho menos dinero y se pueden hacer unas películas igual de buenas que si fueran del mismísimo Murnau, Fritz Lang o Alfred Hitchcock solo que con menos pasta.

Extractes de l'entrevista realitzada per **Carlos Tejeda**
(*Kane 3*, n.11, setembre-octubre 2006)