

EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

Dwain Esper: en los suburbios de la producción cinematográfica

JOSÉ RAMÓN GARCÍA CHILLERÓN

Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

En los años veinte, treinta y cuarenta las drogas eran comúnmente representadas en los carteles de las películas mediante las formas más efectistas que se asociaban al mal. Así el espectro de imágenes siniestras asociadas a los estupefacientes es muy amplio, abarcando desde las clásicas calaveras de gesto lúgubre a amenazantes serpientes enroscadas sobre sí mismas. Sin olvidar aquellas donde caballeros elegantes de aspecto mefistofélico comparten sospechosos cigarrillos con alguna «mujer perdida» (e invariablemente voluptuosa).

El sensacionalismo del que hace gala dicho imaginario resulta muy revelador acerca de la actitud que las autoridades, y por extensión la industria del cine, tenían respecto al tema de las drogas durante esta época. La implantación de la férrea censura impuesta por el puritano Código Hays desde 1930 a 1956¹ trajo consigo la prohibición, entre otras muchas, de mostrar el consumo de estupefacientes en la gran pantalla. De manera que el tema de las drogas y la adicción a las mismas fueron obviados por Hollywood durante sus años dorados. La intención de estas medidas represivas

¹ El Código Hays perduró hasta 1968, pero a partir de 1956 se volvió mucho más permisivo respecto a la representación del consumo de drogas y sus efectos en la pantalla.

impuestas por «el zar del cine», como se apodaba a Hays, era la representación de una sociedad idílica basada en el llamado *American Way of Life*, un modelo de vida tan apacible como ficticio. En palabras de Román Gubern:

Su objetivo final es que las películas americanas presenten una sociedad inmaculada, confortable, justa, ponderada, estable, aséptica y tranquilizante, en donde la lacra y el error son sólo pasajeros y accidentales².

Sin embargo, aunque el Hollywood clásico le diera la espalda a las drogas (únicamente en las ficciones cinematográficas, claro), éstas estuvieron presentes en los argumentos de otras películas más modestas que suplían sus carencias económicas y la falta de grandes estrellas en su reparto con la introducción de aquellas cosas no permitidas por la industria del cine oficialista (drogas, desnudos, violencia) y que, en consecuencia, avivaban el morbo y los bajos instintos de un público masivo. Por tanto, los ingredientes del *exploit* clásico son los anatemas del sistema de estudios. Con este caldo de cultivo no es de extrañar que este tipo de producciones baratas³, prófugas y disidentes se revelaran como una lucrativa alternativa necesaria para satisfacer el afán morboso del público americano.

El llamado cine *exploitation*, que tuvo como principal representante a Dwain Esper, tiene su origen precisamente en la década de los treinta. Surge en los llamados *medicine shows* que se hacían en las ferias itinerantes, donde se proyectaban lo que se llamaban películas médicas, aunque en realidad no eran más que exhibiciones sensacionalistas que se amparaban en esta fachada pseudocientífica.

LA EDAD DORADA DE LAS PELÍCULAS *EXPLOITATION*

La imposición definitiva del llamado *Motion Picture Production Code*, comandado por Will Hays, donde se especificaba que el tráfico ilegal de drogas jamás debía ser mostrado en ninguna de sus formas en la pantalla, fue el desencadenante de esta proliferación de productores, exhibidores y directores subterráneos que intentaban sacar tajada del morbo que despierta todo lo prohibido. De manera que las películas *exploit* son el fruto directo de los tabúes creados por el Código Hays.

Para captar a su público los profesionales del *exploit* suplían su precariedad económica con lo único que las películas *made in Hollywood*, a pesar de tener todos los medios a su alcance, no podían mostrar, es decir, la sagrada familia de toda película *exploit* que se precie: desnudos, violencia explícita y, por supuesto, drogas.

² Gubern, R., *Historia del Cine*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989 (sexta edición 2005), p. 211.

³ Hemos de advertir aquí que una película *exploit* resultaba mucho más económica que el film de serie B más barato producido en el seno de los estudios durante el Hollywood clásico.

Los llamados *The Forty Thieves* (los cuarenta ladrones) eran los que controlaban el circuito clandestino de distribución *exploit*. Los *Forty Thieves* conformaban una suerte de estudio proscrito que suponía una alternativa forajida a la ofertada por los canales de distribución convencionales que estaban controlados por las grandes *majors*. Esta mafia de la exhibición contaba con personalidades tan dementes como S. S. «Steamship» Millard, Howard «Pappy» Golden, Kroger Babb y Dwain Esper, al que dedicaremos especial atención por ser el autor de los dos grandes clásicos del *exploit* tóxico: *Narcotic* (1932) y *Marihuana* (1935), además de tratarse del más significativo de todos los *exploiters* pioneros que fueron.

Otra de las características de los *Forty Thieves* era la ductilidad que otorgaban a sus productos. Si cualquiera de ellos lo consideraba adecuado, tenía libertad para remontar la película, añadir nuevas escenas (rodadas para la ocasión o extraídas de cualquier sitio), con la finalidad de obtener mayores beneficios en taquilla. Era ésta la forma que tenían los pioneros del *exploit* de satisfacer las variadas necesidades morbosas del público con el que se iban cruzando en su peregrinaje distribuidor.

El *exploit* desde sus inicios ha sido un cine exiliado de los circuitos comerciales habituales que da lugar a sus propias maneras de distribución partiendo del *roadshow*: exhibición itinerante llevada a cabo por uno de los *thieves* que se encargaba de trasladar las latas de celuloide en su propio coche por los pueblos de la América más profunda y de llegar a acuerdos sobre el porcentaje de taquilla con los propietarios de las salas o de alquilarlas para proyectar sus películas. Los primeros maestros del *exploit* mantienen así sus espectáculos en el ambiente nómada de las barracas de feria, hábitat primigenio del cinematógrafo, y de esta manera consiguen (involuntariamente) desacralizar la recepción del espectáculo cinematográfico.

DWAIN ESPER: EL PRODUCTOR FORAJIDO

Dwain Esper (1892-1982), conocido como el Rey de los Gitanos del Celuloide, era un hombre multidisciplinar, un Michelangelo del *exploit* fundacional. Esper es el representante del *roadshow* más primitivo: él viajaba solo con sus películas y ejercía de hombre-orquesta desempeñando labores de productor, director, agente, transportista y proyeccionista. Fue uno de los *exploiters* con más fama entre sus coetáneos porque sus películas no necesitaban de ninguna falsa coartada educacional para ofrecer la carnaza demandada por el público y sus imágenes siempre estaban a la altura de lo prometido en las sensacionalistas campañas publicitarias.

Su filosofía como productor se fraguó en los rodajes de algunos de los *westerns* más baratos de la etapa muda (1.200 dólares de presupuesto y dos días de rodaje) en los que participó durante los años veinte. Sin embargo, no fue hasta la década de los treinta cuando debutó como productor independiente. A él se deben dos de los *exploit* clási-

cos, hoy considerados como obras de culto, que supieron sacar mayor provecho de la paranoia social creada en torno a la drogodependencia: los ya mentados *Narcotic* y *Marihuana*. Otra aportación importante de Esper al subgénero del sensacionalismo tóxico, como ha bautizado el historiador de cine *trash* Jordi Costa a estas películas *exploit* de temática narcótica, es la de haber adquirido el documental *Tell your Children*, financiado en 1936 por una pequeña parroquia de Los Ángeles, para alertar a los más jóvenes de su congregación sobre los peligros de la marihuana y, tras modificar la trama e insertar algunas secuencias donde se mostraba a hombres enloquecidos y mujeres sexualmente desinhibidas después de fumar la «hierba asesina», convertirlo en *Reefer Madness* (1938, Louis J. Gasnier), que en la década de los setenta se convirtió en título de culto después de que fuera adquirida por Keith Stroup, líder de la Organización Nacional para la Reforma de las Leyes Antimarihuana, al ridículo precio de 297 dólares para exhibirla como contrapunto irónico en una gala a favor de la legalización de la planta.

Pero quizás la joya de la corona de la filmografía de Esper, por encima incluso de sus míticos *exploits* centrados en azuzar el pánico general instaurado alrededor de las drogas, sea *Maniac* (1934), posteriormente rebautizada como *Sex Maniac* en un intento por relanzar su no muy boyante carrera comercial inicial. La película es un *exploit* modélico que fusiona los esquemas del subgénero adscrito al fantástico de películas con *mad doctor*, revitalizado en aquellos años gracias a la buena acogida popular de los clásicos del terror producidos por la *Universal*⁴, con ideas plagadas de los relatos extraordinarios de Poe⁵. El remate de este conglomerado *exploit* lo aportan algunas imágenes de impacto, en este caso una violación y la ingesta del globo ocular de un gato, para apaciguar la demanda de demencia exigida por la audiencia. La apropiación de títulos preexistentes es un recurso muy utilizado por los cineastas *exploit*, ya que así se ahorran el trabajo de filmar esa parte del metraje y además sale mucho más barato. En *Maniac*, Dwain Esper usa fragmentos de *Maciste in Hell* (1925, Guido Brignone), un antiguo film de la época de las grandes producciones italianas mudas, para mostrar los pensamientos dementes del personaje que da título al film.

⁴ Encontramos el germen estructural del arquetipo del *mad doctor* en la famosa novela de Mary Shelley que precisamente tuvo su más celebre adaptación cinematográfica en uno de los títulos clave en la fundación de la galería de monstruos de la *Universal*. Evidentemente, nos referimos a *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*; James Whale, 1931). La figura del *mad doctor* volverá a estar presente en *El hombre invisible* (*The Invisible Man*; James Whale, 1933), donde Whale se las veía con el original homónimo de H. G. Wells, otro clásico de la literatura fantástica.

⁵ En este caso de «Los crímenes de la calle Morgue» y «El gato negro». Precisamente estos dos cuentos habían sido adaptados a la pantalla en el seno de la *Universal*. El resultado puede apreciarse en la excelente, aunque nada fiel al relato original de Poe, *El doble asesinato en la calle Morgue* (*Murders in the Rue Morgue*; Robert Florey, 1932) y en *Satanás* (*The Black Cat*; Edgar G. Ulmer, 1934), una de las más grandes obras maestras de la productora durante este periodo. Ambos films suponen a su vez variaciones sobre el tema del sabio enloquecido.

Narcotic supuso el debut de Dwain Esper como productor y director independiente. El film cuenta la historia de un médico drogadicto cuyos planes de desintoxicarse se truncan cuando sufre un accidente de coche y es ingresado en el hospital, donde se convierte en incondicional de la heroína. El otrora respetado doctor acabará vendiendo curas milagrosas de puerta en puerta y finalmente en su desesperación se verá abocado al suicidio. El argumento está inspirado en un tío de Hildegarde, mujer y fiel colaboradora de Esper durante toda su carrera, que también era médico y murió a causa de las drogas. Por supuesto, no faltan en el film las típicas secuencias de choque (un nacimiento por cesárea, una lucha de serpientes o algún coche destrozado) que interrumpen la acción para sumar algo más de carnaza efectista, amparándose en toscas metáforas sobre la problemática de las drogas, para aderezar el metraje de este descenso a los infiernos de la adicción.

Con un coste de 8.900 dólares, este temprano éxito del cine *exploitation* contó con más de 2.000 compromisos comerciales para su distribución en el circuito del *roadshow*, donde se exhibió de forma esporádica hasta bien entrados los años cincuenta. En 1932, Harry J. Anslinger fue nombrado director de la recién creada *Federal Bureau of Narcotics*⁶ al frente de la cual no tardaría mucho en convertirse en el azote de las drogas creando una histeria antimarihuana, cuyas llamas azuzaba con fieras proclamas y artículos en la prensa popular. Anslinger fue cabeza visible de la Oficina Federal de Estupefacientes y temor de los *dope fiends* durante tres décadas.

En 1935, Anslinger da su apoyo y bendición al film *Assassin of Youth*, una sensacionalista exposición sobre la amenaza que supone la marihuana dirigida por Elmer Clifton. La fórmula seguida por este film es la ya vista en obras moralistas anteriores: una chica de instituto se introduce en la marihuana y a consecuencia de la droga se verá atrapada en una espiral que la sumergirá en un submundo de crimen, fiestas salvajes y pasiones carnales. Después de haber sido lo suficientemente degradada como para experimentar la catarsis tan necesaria en el subgénero, cuya consecuencia inmediata es la toma de conciencia de lo infame de las drogas, la chica será rescatada por un reportero que desarticulará la banda de desalmados traficantes de hierba.

Con la histeria antimarihuana extendiéndose por todo el país, Dwain Esper considera que es el momento idóneo para hacer otro film sobre la marihuana (*reefer* en la jerga). Así que en 1935 Esper rodó *Marihuana*, a cuyo título se le añadían según la ocasión subtítulos como *Marihuana, the Devil's Leed* y *Marihuana, the Weed with Roots in Hell!* La película narra la tan socorrida historia de la caída de una mujer inocente en el vicio y, a consecuencia de ello, en la prostitución. *Marihuana* tenía al menos dos

⁶ Escohotado, A. (2004), *Historia general de las drogas*, 2, Alianza, Madrid, p. 296. La *Federal Bureau of Narcotics* surge a partir de la reestructuración de la *Narcotics Division* con la intención de incrementar las medidas represivas contra los estupefacientes.

versiones: una más recatada para enseñar a las autoridades si era necesario, que se desarrollaba como un film antidroga con la moralina habitual en el género, y la versión que se mostraba al público, en la que se incluían insertos de desnudos obteniendo un interesante cóctel *exploitation* en el que se combinaba carne, sexo, drogas y actos criminales.

En 1937 entró en vigor la *Marihuana Tax Act* promovida por Anslinger y aprobada por consenso de los poderes legislativo, ejecutivo y judicial. El cannabis pasaba así a convertirse en la nueva cabeza de turco oficial de la *Federal Bureau of Narcotics* tras ser abolida «la ley seca» en 1933. Para que el lector pueda hacerse una idea del discurso extremadamente alarmista de Anslinger en lo referente a las supuestas consecuencias criminales que llevaba implícito el consumo de marihuana, bastarán unas palabras pronunciadas por él mismo en 1937:

Apenas cabe conjeturar cuántos asesinatos, suicidios, hurtos, asaltos criminales, atracos a mano armada, robos con allanamiento de morada y actos de demencia maniaca causa [la marihuana] cada año, especialmente entre los jóvenes⁷.

Ese mismo año Dwain Esper pone en circulación un cortometraje titulado *Sinister Menace*. Según se informaba en los créditos iniciales, la película estaba basada en un documental proporcionado por el Gobierno de Egipto y había sido mostrada en el llamado «Convenio para la supresión y tráfico ilícito de drogas nocivas», celebrado en Ginebra durante el verano de 1936, por Harry J. Anslinger. Sin embargo, resulta bastante improbable que el principal cruzado antidroga del país se prestara a exhibir cualquier obra de Dwain Esper. Además, dada la legendaria propensión de Esper a la exageración y a la mentira, resulta bastante factible que no se tratara más que de una treta para justificar el comprometido contenido de la película ante un nuevo público concienciado por la nueva prohibición y aportar así cierta seriedad al asunto que le permitiera vender su producto como un film didáctico. Al fin y al cabo, estamos hablando del cineasta *exploit* más concienzudo y persistente de todos los que fueron. En los últimos años treinta los espectadores estaban acostumbrados a permanecer sentados durante más de tres horas ante la pantalla. En aquellos tiempos el ir al cine era un acontecimiento popular y las sesiones estaban compuestas por programas dobles de películas que tenían como complemento algún corto de dibujos, el noticiario, los trailers de los próximos estrenos y eventualmente algún cortometraje. *Sinister Menace* fue exhibido en este contexto, probablemente sólo en los circuitos de serie B. En ese mismo ambiente de los programas dobles surgió un corto de cinco minutos llamado *Chinese Justice* (1937), producido por Mink de Ronda y Sent Art Pictures, en el que se trataba, con el tono sensacionalista característico de las producciones de la época, el

⁷ Anslinger, H. J. (1972), citado en Kaplan, J., *Marijuana*, Pocket Books, Nueva York, p. 92.

problema del opio en China y cuyo principal reclamo era mostrar las ejecuciones públicas de seis narcotraficantes chinos condenados. En definitiva, *Chinese Justice* fue una precursora de las *snuff-movies*.

En 1938, Esper mostró *Marihuana* y *Reefer Madness*, dos films que pagaron su pan durante los años de clandestinidad, ante el Motion Picture Production Code en un intento perdido de antemano por conseguir el sello de aprobación. Sin embargo, como era de esperar, la respuesta de los censores fue la siguiente:

Una sección del Código proclama que el tráfico ilegal de drogas jamás debe ser presentado. Éste es el tema central de su historia [...] Otra sección del Código especifica que conductas excesivas como besos y abrazos lujuriosos o posturas y gestos sugestivos no deben ser mostrados. Las distintas secuencias de la fiesta en la playa, donde aparecen chicos y chicas jóvenes bajo la influencia de las drogas, revolcándose los unos en brazos de los otros, exhibiendo en demasía sus temperamentos y dando rienda suelta a sus pasiones, las consideramos una violación de esta sección⁸.

Una década más tarde, exactamente en 1949, un Esper en horas bajas compró los derechos de *La parada de los monstruos* (*Freaks*; Tod Browning, 1932), actualmente considerado un clásico fundamental de la historia del cine, pero por aquel entonces uno de los títulos malditos del catálogo de la *Metro*. Le cambió el título por el de *Nature's Mistakes* y, aderezando las proyecciones con la deforme presencia de auténticos *freaks* reclutados para la ocasión en el hall de las salas donde se exhibía, se dedicó a explotarlo durante cinco años. Con esta iniciativa, Esper confirmó, aunque fuese de manera totalmente inconsciente, el lazo indisoluble que unía al *exploit* contemporáneo con la tradición del *freakshow*.

EL FINAL DE UNA ERA

En los últimos cincuenta la influencia del cine europeo, principalmente del neorrealismo italiano y de autores como Ingmar Bergman, entró en los EE. UU. a través de los circuitos de arte y ensayo. Estas películas, tremendamente innovadoras en lo formal y en lo temático, hicieron reflexionar a los directores americanos acerca de la legitimidad de un código que coartaba su creatividad imponiéndoles enmiendas morales bastante obsoletas que les impedían avanzar en la dirección que estaba tomando el cine en el Viejo Continente.

⁸ Respuesta del PCA (*Production Code of America*) a Dwain Esper comunicándole que se le había denegado el sello que aprobaba la distribución legal del film, citado en Stevenson, J. (2000), *Addicted. The Myth and Menace of the Drugs in Film*, Creation Books, USA, p. 31.

Pero, si las reglas del juego estaban cambiando, los viejos cineastas *exploitation* como Dwain Esper no tenían noticia de ello. En 1955, Esper estrenó *The Pusher* (en jerga, el camello) donde remontaba sus films de la década de los treinta, fundamentalmente *Marihuana* (1935), con imágenes añadidas de una supuesta autoridad que leía un texto antidroga mientras aparecían breves cortes de fotos de plantas de marihuana y miradas monstruosas, así como la voz en off de Timothy Farrell, actor *exploitation* y habitual de los filmes de Ed Word Jr., que narraba sus dramáticas experiencias como traficante e intentaba ser el hilo conductor que diera cierta unidad a tan confuso pastiche filmico. Pero eran otros tiempos y *The Pusher* era demasiado ingenua para el público de 1955 que tenía otras demandas que no se harían esperar. Ese mismo año se estrenaba la primera película que trataba el problema de la drogadicción de manera seria, *El hombre del brazo de oro*.

La película de Preminger violaba explícitamente los dictados impuestos por el Código Hays acerca de la representación del uso de narcóticos en la pantalla. Joe Breen se retiró por aquel entonces, pero su sucesor, Geoff Shurlock, votó contra la concesión del sello al film. Para sorpresa de éste, la Legión por la Decencia, la cual había divulgado sus propias listas de clasificaciones, sólo emitió una displicente clasificación B, que calificaba *El hombre del brazo de oro* como «moralmente cuestionable», en lugar de la esperada C, que equivalía a «censurada». Como afirma Jack Stevenson:

Se estaban empezando a formar grietas en la hasta entonces relativamente sólida roca de la política concerniente a las representaciones del uso de drogas⁹.

Más importante fue el hecho de que el propio Otto Preminger, que entonces gozaba de un merecido éxito en Hollywood, decidiera estrenar la película de manera independiente, aún sin contar con el sello aprobatorio de los censores, abriendo así el camino para otros directores. Temiendo perder la autoridad si productores y directores independientes seguían el camino abierto por Preminger y optaban por saltarse el proceso para la obtención del sello de clasificación, la PCA adjuntó un apéndice al Código en diciembre de 1956 que autorizaba la representación cinematográfica de temas como la drogadicción, la prostitución y los nacimientos. Siempre y cuando estuvieran tratados respetando los límites del buen gusto.

Esta nueva apertura por parte del Código favoreció que la temática de las drogas abandonase la clandestinidad y proliferase sobre todo en el cine para consumo adolescente producido en la década de los cincuenta, así como en el cine contracultural de los sesenta, cuyo éxito llegó incluso a emparar de LSD las películas producidas por las grandes *majors* en la siguiente década. La antigua tradición del *roadshow* de los años treinta y cuarenta había finalizado, pero su espíritu *exploit* fue reciclado por una

⁹ Stevenson, J., *ob. cit.*, p. 39.

nueva generación de cineastas independientes que hacían películas muy rápidamente para el renovado mercado *exploitation*, es decir, para la juventud, cuya exhibición estaba destinada a los *drive-in* y las *grindhouses*¹⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- Escohotado, A. (2004), *Historia general de las drogas*, Madrid, Alianza.
- Gubern, R. (1989), *Historia del Cine*, Barcelona, Editorial Lumen (sexta edición 2005).
- Kaplan, J. (1972), *Marijuana*, Nueva York, Pocket Books.
- Stevenson, J. (2000), *Addicted. The Myth and Menace of the Drugs in Film*, USA, Creation Books.

¹⁰ Respectivamente, autocines y teatros de *burlesque* de los barrios bajos reconvertidas en cines por cese del negocio.