

LINA ROMAY Y EL CUERPO DESPLEGADO ENTRE PLAISIR À TROIS Y GEMIDOS DE PLACER

ÁLEX MENDÍBIL

En el contexto del cine español marginal y del llamado cine de culto internacional, la figura de Lina Romay ocupa un lugar destacado por su asociación continuada con el director Jess Franco. Su trayectoria, estrechamente vinculada a la filmografía de Franco, la sitúa como una presencia constante y significativa, no solo en el plano interpretativo, sino también en la construcción conjunta de un estilo cinematográfico que operó al margen de los códigos convencionales del cine industrial, incluyendo el de la Serie B. La participación de Romay en este proyecto fílmico se caracteriza por una interpretación marcada por la exposición corporal y una actitud que contribuye a configurar un imaginario audiovisual definido por la transgresión formal y temática, así como por la afirmación de una estética personal ajena a los modelos hegemónicos de representación.

Lina Romay —nacida Rosa María Almirall en 1954 en Barcelona y fallecida en 2012 en Málaga— comenzó haciendo teatro amateur catalán, cuando el país empezaba a experimentar una modernidad

que resquebrajaba, lentamente, la dictadura. Fue en este periodo de los primeros años setenta cuando conoció a Jess Franco, con quien compartiría una prolífica obra que abarcó más de un centenar de películas, además de una vida marcada por la complicidad creativa y personal. A partir de títulos como *La comtesse noire* (1973), Lina se consolidó como un rostro ineludible en el cine erótico de la época, con alcance internacional y anticipándose al destape español.

Su emblemática frase «solo me visto por exigencias del guion» (Valencia, 1999: 101), recordada en muchas entrevistas, resume su entrega ante el trabajo actoral y su entendimiento del cine como espacio de libertad. A diferencia de otras figuras del destape que cultivaron su imagen pública como una extensión de su éxito cinematográfico, Lina mantuvo su vida personal en la sombra, con una discreción que marcaba claramente la frontera entre su rol como intérprete y su identidad fuera de las cámaras. Este contraste, lejos de diluir su impacto, reforzó su atractivo en pantalla, donde

cada gesto parecía contener una fuerza innata y esencialmente filmica. Romay no era simplemente una musa, como tantas veces se ha repetido, ni un ícono al servicio de la mirada del director; fue el eje principal de sus historias y su discurso.

Las películas de Jess Franco son lugares de placer femenino, ofreciendo disfrute tanto a las espectadoras como a los espectadores masculinos. La fluidez y las oscilaciones de sus narrativas abren un espacio para explorar la inestabilidad fundamental de las identificaciones en torno al género, el sexo y las preferencias sexuales. De este modo, Jess Franco anticipa las reinterpretaciones feministas contemporáneas que cuestionan «la suposición de que los sexos son lo que parecen; que los hombres en pantalla representan al Hombre y las mujeres en pantalla a la Mujer» (Pavlovic, 2003: 119)¹

En línea con lo que apunta Pavlovic, podemos afirmar que, con su cuerpo, Lina Romay dio forma a esa fluidez con una naturalidad y una fisicidad muy particulares. Un cuerpo que exhibía a la vez que narraba y reivindicaba identidades que escapaban a las miradas más reductoras. Su trabajo, marcado por la ironía, la ambigüedad y una libertad inusual, fue trazando un cambio del cuerpo femenino en relación con el poder y el deseo, capaz de deconstruir y reinventar desde el clásico *male gaze* hasta los conceptos de desnudo y desnudez formulados por John Berger. El cuerpo que se muestra en su autenticidad y el cuerpo transformado en objeto por la mirada del otro o «la desnudez se revela así misma. El desnudo se exhibe» (Berger, 2000: 62). Lina Romay con su cuerpo consiguió revelarse a sí misma, trascender el clásico exhibicionismo sometido a la mirada masculina fetichista para erigirse dueña y gestora de su desnudez como parte indisoluble de su identidad actoral.

CUERPOS, PLANOS Y PLIEGUES

En este artículo exploraremos cómo Lina Romay encarna la idea de un «cuerpo desplegado», inspirados por el concepto de Rebecca Schneider (1997)

al analizar el trabajo de artistas feministas en el ámbito performativo. Schneider acuña concretamente el término de «cuerpo explícito» para describir las maneras en que estas artistas emplean sus gestos y sus cuerpos, construyendo una presencia escénica que acumula capas de significado y visibiliza problemas históricos de género, raza, clase, edad o sexualidad. Aplicaremos esta idea para aproximarnos a lo que representa la figura de Lina Romay en el cine de Jess Franco, que supuso además un cambio de enfoque en su filmografía, paralelo a transformaciones que estaban teniendo lugar tanto en el cine de su época como en la sociedad y la política del país.

Curiosamente, las palabras «explícito» y «explicitar» provienen del latín *explicare*, que significa «desplegar». Desplegar el cuerpo, como si se apartaran cortinas de terciopelo para revelar un escenario [...]. Al pelar las capas de significación, al hacer visibles los fantasmas, [las artistas de performance] no están interesadas en exponer un cuerpo originario, verdadero o redentor, sino las propias capas sedimentadas de significación. (Schneider, 1997: 14)²

Los «fantasmas» son para Schneider este tipo de contenidos socioculturales, significantes históricos sin cuerpo que necesitan poseer uno, encarnarse, para visibilizarse y ser enfrentados y cuestionados. Por su lado, Linda Williams asegura que las formas de entretenimiento escapista parecen tratar de distraer a las audiencias de esos problemas sociales o políticos, pero para hacerlo con eficacia necesitan sacar a la superficie esas capas cargadas con preocupaciones y experiencias reales de su audiencia. Pone el ejemplo del cine pornográfico, que hace emergir los fantasmas de las diferencias sexuales de manera más directa que ninguna otra forma de entretenimiento de masas. Williams se refiere a esto como una función utópica del entretenimiento que «juega con aquellos fuegos que la estructura de poder dominante —el capitalismo (y el patriarcado)— puede apagar. Por ello, los problemas que el entretenimiento de masas tiende a evitar suelen ser los problemas más

LINA ROMAY NO SOLO HABITA ESTAS IMÁGENES, SINO QUE LAS ESTRUCTURA DESDE SU FISICIDAD, CONVIRTIÉNDOSE EN UNA SUERTE DE INTERFAZ DONDE SE CONJUGAN LOS ELEMENTOS VISUALES, TEMPORALES Y NARRATIVOS

persistentes y fundamentales relacionados con la clase, el sexo y la raza» (Williams, 1989: 155)³.

A lo largo del texto preferimos acentuar este matiz de *desplegado* que señala Schneider, y no solo *explícito*, porque lo conecta conceptualmente con una de las estrategias más características del discurso de Jess Franco: las tomas largas o planos secuencia. Deleuze relacionaba la técnica del plano secuencia con la idea del *despliegue* de una tela que se extiende «como si se tratara de una fábrica de tejidos produciendo una alfombra infinitamente larga» (Deleuze, 1984: 280). Así es como se coloca al espectador ante un tejido de relaciones sobre el que se desarrolla sin interrupciones una imagen mental. Lo que da sentido al relato, dice, son por encima de todo las relaciones reveladas por los movimientos de cámara y los movimientos de los personajes hacia la cámara; no tanto sus acciones, percepciones o afecciones por separado. Hablaremos por tanto de «cuerpo desplegado» como ampliación del «cuerpo explícito» de Schneider para incluir esa cuestión técnica de la representación, portadora de la imagen mental que apunta Deleuze.

A diferencia de un cuerpo que oculta pliegues y capas bajo su superficie, el de Romay se presenta como un territorio abierto, una extensión continua que no busca revelaciones interiores, sino que transforma su exterioridad en el eje de la acción y la enunciación. En el cine de Franco, el uso de la toma larga o el plano secuencia refuerza ese despliegue, evitando la fragmentación fetichista del montaje tradicional y articulando una narrativa que fluye en correspondencia con el cuerpo en pantalla. Por eso, Lina Romay no solo habita

estas imágenes, sino que las estructura desde su fisicidad, liberándose de la mirada masculina y apropiándose tanto de su cuerpo como de la enunciación. Su cuerpo, desplegado en la acción y en el encuadre, se convertirá así en un lienzo donde nuevas subjetividades femeninas emergen.

Para entender cómo Jess Franco despliega el plano secuencia en sintonía con el cuerpo de Lina Romay, resulta interesante entablar un diálogo con *La soga* (Rope, Alfred Hitchcock, 1948). Con este film, Hitchcock pretendía lograr la ilusión de una continuidad temporal teatral mediante planos de larga duración, sustituyendo las reglas clásicas del montaje por un reencuadre en movimiento que mantuviera al espectador inmerso en un flujo de tensión y acción constante. Un movimiento de la cámara que condiciona, como señala Jacques Aumont, la libertad de elección que Bazin atribuyó originalmente al plano secuencia. Aumont comprueba que esta libertad se coarta cuando el plano secuencia está en constante movimiento. Al espectador «se le toma de la mano, se le hacen ver uno tras otro los elementos de la acción e incluso, la mayoría de las veces, se los acompaña con un rasgo de expresividad (sobre todo la velocidad)» (Aumont, 2020: 54-55).

Si nos fijamos en el primer gran plano secuencia de *La soga* entenderemos mejor lo que Jess Franco intenta con sus planos ininterrumpidos; evidentemente más precarios en ejecución, pero cargados con imágenes mentales no tan diferentes. En ellas, personajes libertinos con claras tendencias sadianas (el crimen como una pulsión libidinal reservada a unos privilegiados) destapan con sus gestos y sus miradas unas relaciones invisibles e innombrables que la coreografía de la cámara eleva a la superficie. Coursodon (2004) añade que, de esta forma, el fetichismo en *La soga* no recae en la figura de la clásica heroína rubia hitchcockiana, sino en el propio movimiento virtuoso de la cámara. Un fetichismo técnico, podríamos decir, que se convierte en el verdadero objeto de deseo. El plano secuencia como fetiche genera

además una tensión similar a la del deseo sexual: la concentración y la espera de las tomas largas producen una excitación prolongada. Esta se asemeja a la forma en que el masoquismo posterga el placer para intensificarlo, como explica Deleuze en su libro sobre Sacher Masoch (2001: 74). De esta manera, comprendemos que el plano secuencia permite un fetichismo que ya no es solo técnico, sino que se convierte en una forma de deseo que se expresa a través del control de la cámara y la duración del plano, determinando la imagen mental del espectador.

Para este artículo nos centraremos en *Plaisir à trois* (1973) y *Gemidos de placer* (1982) por su relevancia en la filmografía de Lina Romay y de Jess Franco, y su capacidad para exemplificar el uso del plano secuencia como un dispositivo central de su cine. Además, el intervalo de casi diez años entre una y otra sirve para ilustrar la evolución como actriz y como personaje de Romay, cuando se consolida su relación profesional y sentimental. Este salto temporal nos habla también del cambio sociopolítico que atravesó España durante la Transición. *Plaisir à trois*, rechazada por el productor José María Forqué por su contenido explícito y

Imagen I. *Plaisir à trois* (Jess Franco, 1973)



rodada exclusivamente con financiación y participación extranjera, muestra la situación de un cine que debía operar fuera de las fronteras del franquismo para explorar lo que la censura prohibía. Por otro lado, *Gemidos de placer*, casi una década después y considerada un remake de la anterior, fue clasificada S⁴, la popular categoría que surgió tras el fin de la censura. Esta clasificación no solo rebajaba las prohibiciones, sino que promovía un cine capaz de herir la sensibilidad del espectador, confrontándolo con imágenes antes inconcebibles en las pantallas del país. Mientras que *Plaisir à trois* ilustra un momento de represión y exilio creativo, *Gemidos de placer* señala la apertura hacia un cine sin restricciones, donde la agresión sensorial y emocional del espectador se convierte, más que en un medio, en un objetivo.

PLAISIR À TROIS Y LA INICIACIÓN DE LINA ROMAY

Martine de Bressac (Alice Arno) regresa a su mansión tras pasar meses en un hospital psiquiátrico por castrar a un amante. Allí se reúne con su marido Charles Bressac (Robert Woods), con quien

comparte una morbosa afición por el asesinato y la tortura, almacenando en el sótano los cuerpos de sus víctimas como figuras de cera. Pronto, la pareja fija su atención en Cecilia (Tania Busselier), una joven ingenua hija de un diplomático. Mientras Cecilia es seducida en sus juegos eróticos, los planes de Martine sufren un giro inesperado: Charles, en complicidad con Cecilia y con la sirvienta Adele (Lina Romay), traiciona a su esposa y la paraliza con un veneno como una figura más. El film culmina con Charles, Cecilia y Adele abandonando su mansión para comenzar una nueva vida como trío.

Plaisir à trois es el primer papel de relevancia de Romay después de bre-

ves apariciones en otras producciones de Jess Franco. A pesar de ser un papel secundario de sirvienta muda y con discapacidad intelectual, es significativo el contexto de la elección de la actriz. Jess Franco había perdido recientemente a la actriz Soledad Miranda, cuya trágica muerte dejó un vacío difícil de llenar en su cine. Miranda, una estrella en ciernes y portada de las revistas de sociedad de la época, alcanzaría categoría de ícono gracias a su interpretación en *Vampyros Lesbos* (1971), una de las películas más aclamadas del director. Franco necesitaba encontrar a una sustituta capaz de recoger ese legado y adaptarlo a un universo cinematográfico en plena ebullición.

La escena del baile de Lina Romay junto a un maniquí en *Plaisir à trois* destaca por ello como un momento cargado de simbolismo. Este fragmento, donde el cuerpo de Romay se comienza a desplegar con timidez en una coreografía íntima y alucinada, responde intencionadamente a la emblemática escena de baile de Soledad Miranda y el maniquí en *Vampyros Lesbos*. Si en Miranda el baile representaba una afirmación del deseo y el misterio, Lina Romay realiza una tentativa torpe y temerosa, adecuada a su personaje de joven inexperta. Pero también se convierte en una interpretación llena de capas que hacen converger en el cuerpo de la actriz, su personaje y la mirada del director que ensaya con ella la danza que haría célebre a su predecesora. Este eco fantasmal, como decía Schneider, establece un vínculo entre ambas actrices, y explica la transición entre dos etapas del cine de Franco, donde Lina estaba a punto de definir una identidad propia.

Así hablaba Jess Franco de ese vínculo con Lina Romay: «Es un poco la reencarnación de Soledad Miranda, y conste que estoy hablando en serio. Un poco la reencarnación, no quiero decir mucho, porque ella poco a poco ha ido adquiriendo una personalidad completamente diferente,



Imagen 2. *Plaisir à trois* (Jess Franco, 1973)

independizándose como actriz» (Aguilar, 1991: 50). En *Plaisir à trois*, el personaje de Romay se percibe como una figura aún en construcción, una joven promesa invitada a un casting para demostrar si es capaz de reemplazar a Soledad Miranda. Lina parece estar ensayando su poder para seducir, privada del magnetismo estelar que definió a Miranda, pero ofreciendo a cambio una presencia más cruda y vulnerable. Su interpretación *amateur* representa todavía ese desnudo cosificado y convencionalizado, es el disfraz que dice Berger (2000: 62). Este pequeño papel de sirvienta muda y sumisa en *Plaisir à trois* resulta curiosamente premonitorio de lo que algunos especialistas denominan la vulgarización del cine de Jess Franco, señalando el cuerpo de Lina Romay como causa directa.

Se entiende que en el cine de Jess Franco las tomas largas de la cámara son principalmente una cuestión de presupuesto. Una forma de obtener abundante metraje a partir de una escena ya preparada. Lo mismo ocurre con el uso del zoom, «si lo uso tanto es porque no me puedo permitir una Dolly o no tengo tiempo para perfeccionar un movimiento de cámara. Así que hago zoom como un loco» (Petit, 2015: 212)⁵. Si bien no podemos hablar

aquí de un virtuosismo estilístico como el de *La soga*, las tomas largas e imperfectas operan como un mecanismo de tensión narrativa y visual que debe ponerse en relación con las ideas de Courdodon y Deleuze sobre la suspensión y la dilatación del tiempo. Por tanto, estos dispositivos forman parte esencial del discurso franquiano. En definitiva, es el lenguaje lo que dispara y conduce al deseo, como Barthes decía de Sade: «El único universo sadiano, que es el universo del discurso» (1997: 48). En *Plaisir à trois*, la suspensión del tiempo refleja las dinámicas de voyerismo y de sumisión que ocupan la trama, donde la cámara insiste en no cortar, evocando tanto el objeto de deseo como el agente que lo posterga.

El papel de Lina Romay en esta secuencia de voyerismo de los Bressac es doblemente peculiar. Por un lado, interpreta ese papel típicamente sadiano del chivo expiatorio (Barthes, 1997: 36), la inocente víctima del servicio que acompaña a los libertinos, pero Jess Franco la sitúa en un lugar desde donde observa a los sádicos voyeurs mirando a su víctima. Lina es la que mira a los que miran, es decir, la está identificando con el espectador. No por casualidad, cuando la cámara se desplaza entre Romay y los voyeurs media siempre un espejo, que primero refleja a los voyeurs y, cuando se repite el plano más tarde, refleja a Lina Romay intentando sin ningún éxito pintarse los labios como su ama [IMAGEN 3]. Este juego de reflejos entre narradores y narratarios es muy propio del cine de Jess Franco, un vehículo para introducir el humor, la ironía y también la autocrítica en su obra. Como cuando Alice Arno, la voyeur asesina, desprecia e insulta a su víctima simplemente por masturbarse en la privacidad de su dormitorio o fustiga a Lina Romay después de mirarlos a ellos. Con estos absurdos, Franco disfruta parodiando la doble moralidad de los censores y los reprimidos, como el que él mismo interpretó en *El sádico de Notre Dame* (1979).

Con apenas dieciocho o diecinueve años durante el rodaje de *Plaisir à trois*, la juventud de Lina

Romay impregna su actuación de maneras caricaturescas, muy forzadas, en la que su cuerpo, más que interpretar, parece confesar su inexperiencia frente al deseo y la sexualidad. La condición muda del personaje acentúa esta cualidad, desplegando su cuerpo como el principal medio de expresión. Cada gesto nervioso, cada mirada, parece delatar un desconocimiento inquietante sobre el entorno, donde la vulnerabilidad propia de una sociedad en transformación encuentra su eco: «En mi primera película, la de *Relax Baby* que comentábamos antes, al segundo día de rodaje ya estaba en pelotas, y no lo hice antes porque todavía no tenía los dieciocho años y en aquella época ya sería un poco exagerado» (Valencia, 1999: 101). En este cuerpo desplegado de joven ingenua y en las tomas largas de cámara exponiendo su torpeza y su inseguridad resuenan algunos «fantasmas» de la España de los años setenta, donde aún persistía un imaginario de mujeres jóvenes atrapadas entre el peso de la moral tradicional y la promesa de una libertad que apenas empezaba a vislumbrarse. La propia Romay se tuvo que casar a tan temprana edad con su novio de entonces, Ramón Ardid, para poder viajar con él sin haber cumplido los veintiuno, la mayoría de edad de aquel momento (Collins y Greaves, 1996: 37).

Pero este papel estaba a punto de cambiar. Al final de *Plaisir à trois* descubrimos que la joven sirvienta colabora en la traición a su ama por parte de su marido y de su víctima. No parece comprender muy bien lo que ha hecho, pero la mirada fascinada hacia el cuerpo inerte de su opresora rima con la de su personaje en *Gemidos de placer*, que lleva a cabo una traición similar, pero desde otro lugar como personaje, como actriz y en un entorno sociopolítico completamente nuevo.

GEMIDOS DE PLACER: LINA ROMAY AL PODER

Antonio (Antonio Mayans) invita a Julia (Lina Romay) a pasar el fin de semana en su villa en la costa, un lugar atendido por Marta (Elisa Vela), una

joven de origen africano, y Fenouil (Juan Soler), un sirviente con pocas luces aficionado a la guitarra. Antonio planea con Julia deshacerse de su esposa Martine, que acaba de salir de una clínica psiquiátrica. Sin embargo, Marta se convierte en la primera víctima de los instintos criminales del matrimonio. Finalmente, se descubre una conspiración fraguada en la clínica entre Julia y Martine contra Antonio, quien acaba siendo estrangulado por las mujeres y su cadáver arrojado a la piscina.

Tras una década de exilio creativo en la que recorrieron Francia, Bélgica, Alemania, Italia y Suiza, Jess Franco y Lina Romay regresaron a España a finales de los 70 con el ímpetu de quienes han cimentado un estilo propio al margen de todo y de todos. Entre 1973 y 1982, Franco y Romay habían filmado cerca de cincuenta películas, un ritmo frenético que les permitió desarrollar una estética y una metodología propias, mientras sobrevivían en circuitos restringidos por la producción rápida y

de bajo presupuesto. En este periodo, Lina pasó de ser una actriz en pruebas a convertirse en el eje del cine de Franco, impregnando con su presencia una nueva etapa en su filmografía, más explícita y carnal. El retorno a España tras la Transición marcó un punto de inflexión para el director y la actriz, que encontraron en la apertura cultural y el fin de la censura un hueco donde seguir explorando y explotando los márgenes.

«No hay duda de que *Gemidos de placer* habría horrorizado a los censores españoles y franceses de los 60-70. La película testifica una clara evolución social de la moralidad en la España de los primeros ochenta» (Petit, 2015: 326)⁶. Con una década o más de ventaja sobre el cine de des-tape español, las películas de Jess Franco y Lina Romay huían de los estereotipos y las obviedades que caracterizaban gran parte de las producciones nacionales de la época. En su caso, se contaba la liberación sexual desde una perspectiva li-

Imagen 3. *Plaisir à trois* (Jess Franco, 1973)





Imagen 4. *Gemidos de placer* (Jess Franco, 1982)

bre de prejuicios, rechazando actitudes sexistas o patriarcales. Este enfoque otorgaba a su cine una madurez que iba más allá de lo provocativo o lo meramente comercial, donde se estancaba la mayoría de las películas S.

Gemidos de placer se encuadra en esta etapa, como una de las producciones más peculiares auspiciadas por Golden Films. Esta productora, en pleno auge de las películas S, ofrecía a Franco una libertad creativa total, siempre que las producciones se ajustaran a presupuestos extremadamente reducidos y pudieran distribuirse de inmediato. En este contexto, el director aprovechó para revitalizar antiguas tramas y adaptarlas al cambiante marco sociopolítico. La película se inspira libremente en *Plaisir à trois*, ajustando la historia a una situación más cercana y reconocible, acorde con un libertinaje que podríamos calificar de provinciano, de fin de semana en la costa alicantina. Se cambia a nobles por un matrimonio de clase media y lo mismo con los conflictos que emergen entre ellos: migración, machismo, clasismo, poder institucional, economía familiar... Un retrato modelado según la sociedad del momento. Sin embargo, Franco llevó su puesta en escena a un terreno más radical, inspirado por

La soga, al intentar montar la película con el menor número posible de planos secuencia.

Lina Romay recuerda que *Gemidos* «Sólo tiene catorce planos, dieciséis a lo sumo. Eso quiere decir que tuvimos que ensayarla bastante antes de empezar a rodar. La acción se supone que trascurría a lo largo de dieciocho horas, y la rodamos en sólo tres días» (Valencia, 1999: 104). Juan Soler, director de fotografía y habitual del equipo de aquellos años añade que, al carecer de los medios de producción de Hitchcock, la planificación tampoco variaba tanto: «No recuerdo que haya sido difícil. Al fin y al cabo, seguíamos un ritmo de trabajo y un método de rodaje muy parecido al de muchas otras películas, a pesar de que los planos fueran más largos» (Mendibil, 2018: 478).

En la secuencia de *Gemidos de placer* equivalente a la mencionada de *Plaisir à trois*, Lina Romay pasa de ocupar el fondo a dominar por fin el primer plano. Su cuerpo se despliega, ahora sí, como auténtico epicentro del discurso franquiano, desprovisto abiertamente y sin complejos del misterio y el hechizo de su predecesora Soledad Miranda. Lina es Julia, una amante casual, que ni siquiera trae ropa elegante para ir a una cena. La sirvienta le presta un mantón de Manila con aires

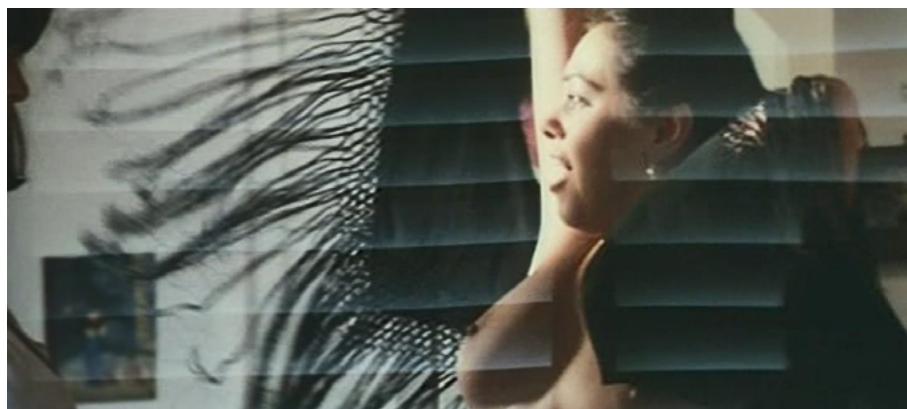


Imagen 5. *Gemidos de placer* (Jess Franco, 1982)

flamencos y Julia exclama: «¡Olé!». Marta apunta que parece una gitana (Miranda tenía ascendencia gitana), a lo que Julia responde con picardía: «Lo difícil no es ponértelo, sino que no se te caiga». Marta sale de escena, y la cámara se queda con Julia, que dirige la mirada hacia la derecha justo cuando entra Antonio. Los dos se besan con voracidad en un plano americano que cambia a plano general mientras se sientan en un sofá. Prácticamente fuera de cuadro, Julia realiza una felación a Antonio, y la cámara hace un lento zoom a un primer plano del rostro de ambos mientras comienzan a hablar del asesinato de la esposa. La cámara alterna desenfoques y zooms que subrayan el éxtasis hasta culminar en varios orgasmos. Antonio promete: «Serás mi mujer, viviremos en su casa de Francia», mirando al infinito en una mezcla de ambición y delirio. Tras un momento de descanso donde Julia mira a cámara, Antonio se levanta y abandona el plano por la derecha. Julia lo sigue con la mirada y abre las piernas hacia el espectador.

Exactamente como describía Aumont, la velocidad y los movimientos de cámara conducen al espectador a través de un arrebato visual de seis minutos sin cortes, dirigiendo su mirada allá don-

de se detiene el zoom o se coloca la nitidez del foco. No hay posibilidad de elección ni de escapatoria, con esa interpellación a cámara por parte de Julia que descubre con su gesto al espectador-voeur, cómplice incluso. Pero lo que destaca de este plano secuencia comparado con el de *Plaisir* es el cambio efectuado sobre el cuerpo desplegado de Lina Romay como personaje y como actriz. Desde su primera aparición en la película,

Lina/Julia es una mujer corriente, ordinaria, alejada de cualquier tipo de idealización fetichista, ni siquiera exótica.

Si bien el prólogo en forma de *flash forward* remite a *El crepúsculo de los dioses* de Billy Wilder (*Sunset Boulevard*, 1950), con el cadáver en la piscina y esa voz en off de Fenouil (dobladada por el propio Franco), la llegada de Lina Romay supone una ruptura con todo ese aparato cinéfilo, con una tradición de *femmes fatales* y divas *bigger-than-life*. Frente a una sirvienta bereber que se reconoce como esclava sexual y una esposa internada en un psiquiátrico por ninfomanía, Lina/Julia es un personaje sin dobleces, liberado de cualquier mirada masculina que la transforme en objeto de deseo inalcanzable. Cuando se menciona entre risas que «parece una gitana» se está visibilizando una esté-

Imagen 6. *Gemidos de placer* (Jess Franco, 1982)



tica ya asimilada por la normatividad, lejos de ser algo exótico o incluso tabú como pudo ser para Soledad Miranda. Su vestuario, su forma de moverse y de arreglarse representan a la mujer *de andar por casa*, Romay se despliega como una presencia cotidiana, carnal y tangible, que desafía sin complejos las expectativas del espectador acostumbrado al *glamour* cinematográfico.

Lina Romay es tan sumamente impudica que no resulta erótica. Justo la antítesis de, exactamente, Soledad Miranda. Por mucho que Franco se obceque en afirmar lo contrario. El especial erotismo que particularizó, y casi articuló, el cine de Jesús Franco degenera, así, en una vulgaridad (Aguilar, 2011: 226).

El crítico Carlos Aguilar, colaborador de Franco en los años 80, sugiere que es oportuno «metamorforizar» en las actrices la cuestión entre erotismo y vulgaridad. De esta manera, diferencia una etapa de actrices cuya volubilidad produce un «embriagador encanto», donde se encuentra Soledad Miranda (y prácticamente todas las actrices con las que ha trabajado Franco), y otra etapa vulgar y zafia con Lina Romay. La reflexión de Aguilar sobre Lina Romay ofrece un marco revelador para explorar la transformación estética y discursiva en el cine de Jess Franco, particularmente en relación con las ideas de Linda Williams sobre el cine pornográfico. Aguilar asocia el cuerpo de Soledad Miranda a una idealización mitómana que compara con «casos gloriosos» como el de Josef Von Sternberg/Marlene Dietrich (2011: 169), y coloca en el extremo opuesto la «vulgaridad» que caracteriza la presencia de Lina Romay. Esta dicotomía sugiere un cambio en la representación del cuerpo femenino, donde la sustitución entre ambas actrices articula un desplazamiento del fetichismo icónico hacia una forma de corporeidad totalmente desplegada, más cruda y explícita, y donde la propia actriz es quien controla su cuerpo.

Para Williams, este desplazamiento puede entenderse como una oscilación entre dos tipos de fetichismo (1989: 42-43). Por un lado, el fetichis-

ROMAY SE DESPLIEGA COMO UNA PRESENCIA COTIDIANA, CARNAL Y TANGIBLE, QUE DESAFÍA SIN COMPLEJOS LAS EXPECTATIVAS DEL ESPECTADOR ACOSTUMBRADO AL GLAMOUR CINEMATOGRÁFICO

mo que Mulvey denunciaba precisamente en la obra de Sternberg sobre Marlene Dietrich, donde la mujer se convierte en un objeto idealizado, un ícono visual inverosímil destinado a satisfacer la mirada masculina (Mulvey, 2001: 373). Por otro lado, un fetichismo más verosímil que Williams encuentra en el cine pornográfico y que, lejos del arte erótico tradicional, relaciona con los estudios fotográficos del desnudo de Muybridge, en los que el cuerpo femenino es despojado de todo *glamour* que impide acceder a verdades ocultas. La dicotomía de Williams sintoniza también con la distinción entre desnudo y desnudez de Berger. Mientras que Soledad Miranda encarna el desnudo, con su aura de misterio y erotismo elevado, Lina Romay parece acercarse más a la desnudez, desprovisto del velo de embriaguez que caracteriza el fetiche clásico. Un cambio de paradigma que se venía efectuando en otras actrices españolas desde el llamado «cuerpo erótico» o Mujer-Deseo de Sara Montiel (Carmona, 2022: 230), a menudo comparada con la Dietrich.

A mí me hizo mucha gracia todo eso, porque antes de morir Franco (el Caudillo, por supuesto), yo llevaba unos años viviendo en Francia, y allí se estrenaban las dobles versiones que aquí no se podían ver, así que estaba harta de contemplar en pelotas a todas esas actrices que luego en la transición solo se desnudaban si lo exigía el guion, ¡menudas hipócritas! (Valencia, 1999: 102).

Las palabras de Lina Romay sobre este nuevo contexto sugieren un doble despliegue que nos habla no solo de destaparse de la vestimenta, sino también de una caída general de las máscaras en-

tre las compañeras de profesión. La Julia de Lina Romay, con su desparpajo y falta de refinamiento, está en definitiva reivindicando el fin de una era en la que mujeres como ella eran relegadas a la sombra o encerradas, mientras que aquellas que atraían los focos estaban obligadas a ajustarse a los dictados de la mirada masculina tradicional, que las idealizaba como mitos en lugar de retratarlas en todas sus dimensiones y contradicciones.

CONCLUSIÓN

Analizar el cuerpo desplegado de Lina Romay nos ha permitido profundizar en el discurso narrativo del cine de Jess Franco, evitando juicios simplistas condicionados por la mirada masculina fetichista o por su negación que, como apunta Linda Williams, no queda demostrada con claridad en obras explícitas o pornográficas. En el cine de Franco, el cuerpo de Romay no es simplemente un espectáculo o una idealización, sino una presencia física y verosímil cargada de significados que abordan preocupaciones sociales fundamentales relacionadas con el poder, la clase, el sexo o la raza.

La combinación del lenguaje corporal de Romay con los dispositivos del montaje, la duración de los planos y el movimiento fluido de la cámara de Franco, potencian la capacidad del lenguaje cinematográfico para crear imágenes mentales que no solo cuestionan, sino que a menudo contradicen los tópicos recurrentes en la representación del deseo y el sexo. Este diálogo entre cuerpo y técnica cinematográfica nos invita a repensar las formas en que el cine puede transformar la clásica mirada sobre la mujer, incluso en productos asociados comúnmente con ideas de explotación y cosificación, abriendo caminos para explorar la complejidad de las subjetividades femeninas.

Desde esta perspectiva, el cuerpo desplegado de Lina Romay puede considerarse un punto de inflexión en la representación del erotismo en el cine español, que nos permite hacer una lectura crítica cultural y política. Siguiendo a Schneider, el

cuerpo explícito que despliegan ciertas *performers* no tiene valor únicamente por su visibilidad, sino por su capacidad de cuestionar las autoridades culturales que han decidido históricamente qué cuerpos deben mostrarse y cómo deben hacerlo. En este sentido, el despliegue de Romay, su desnudez cotidiana o incluso vulgar, no se somete a los códigos comerciales del porno o del cine erótico, subvirtiendo sus reglas desde dentro. Como sucede en las prácticas de la actriz «post-porno» y *performer* Annie Sprinkle analizadas por Schneider, el cuerpo femenino se reapropia de sí mismo para provocar el colapso del imaginario heteronormativo: la imagen idealizada, inaccesible e irreal del cuerpo de la mujer como objeto de deseo masculino. Lina Romay, al desplegar su cuerpo con una honestidad y fisicidad radicales, opera de modo similar: no busca ocultar imperfecciones ni adaptarse a cánones de *glamour* o sofisticación, sino enfrentarse al espectador con una presencia física que desestabiliza la narrativa y la función mercantilista del cine erótico o pornográfico.

Como apunta Williams (1989: 43), rebatiendo a Mulvey, el poder de la mujer no está perdido completamente frente al aparato cinematográfico. Aceptarlo sería caer en lo que Foucault denomina «implantación perversa» (1987: 48), asumir que la mirada sobre esos cuerpos está inscrita en los propios sujetos y no en los discursos del poder institucionalizado. En definitiva, el paso de Soledad Miranda a Lina Romay no solo señaló un relevo actoral, sino también una transformación en el modo en que el cine de Jess Franco entendía el cuerpo femenino: de símbolo mitificado a superficie enunciativa.

Podríamos entender así el concepto de cuerpo desplegado de Lina Romay como una prolongación y una inflexión crítica respecto a los arquetipos de «cuerpo-hogar», «cuerpo místico», «cuerpo-espéctáculo» o «cuerpo erótico» que identificaban cómo el deseo femenino se inscribió a través de las actrices en el cine del franquismo (Bou y Pérez, 2022). Romay inaugura en los años de la Transi-

ción una nueva configuración que desborda los modelos anteriores mediante una corporeidad explícita que deja atrás la contención expresiva y los códigos heredados del cine clásico. El cuerpo de Romay, ligado al plano secuencia y a la representación del sexo sin eufemismos, pone en crisis la propia lógica del arquetipo. Su visibilidad frontal, su fisicidad no sublimada y su posicionamiento como sujeto performativo del deseo permiten pensar una nueva fase en la que el cuerpo ya no simboliza pasivamente, sino que interpela directamente al espectador y a los dispositivos ideológicos que lo conforman.

NOTAS

- 1 Traducción propia. Cita original: «Jess Franco's films are sites of female pleasure, offering enjoyment to the female spectator as much as to the male spectator, and the fluidity and oscillations of his narrative opens space for the exploration of the fundamental instability of identifications along lines of gender, sex, and sexual preference. Thus, Jess Franco prefigures contemporary feminist reworking of "the assumption that the sexes are what they seem; that screen males represent the Male and screen females the Female».
- 2 Traducción propia. Cita original: «Interestingly, the words "explicit" and "explicate" stem from the Latin explicare, which means "to unfold". Unfolding the body, as if pulling back velvet curtains to expose a stage [...] Peeling at signification, bringing ghosts to visibility, they are interested to expose not an originary, true, or redemptive body, but the sedimented layers of signification themselves».
- 3 Traducción propia. Cita original: «Utopian entertainment only plays with those fires that the dominant power structure -capitalism (and patriarchy)—can put out. And so the problems that mass entertainment tends to avoid are usually those most stubborn and fundamental problems of class, sex and race».
- 4 Las películas «clasificadas S» surgieron en 1978 como una categoría creada por el Ministerio de Cultura para identificar producciones con escenas explícitas de sexo, desnudos integrales o de violencia, destinadas exclusivamente a un público adulto. Se buscaba delimitar el acceso a estas películas y proteger la «sensibilidad» del espectador, pero se convirtió en un fabuloso reclamo para promocionar títulos transgresores, muchos enfocados a un erotismo sensacionalista y grueso, aunque también a propuestas audaces y experimentales. La categoría desapareció oficialmente en 1984.
- 5 Traducción propia. Cita original: «If I use it so much, it's because I can't afford a dolly or don't have time to perfect a camera move. So I zoom like a madman».
- 6 Traducción propia. Cita original: «There is no doubt that *Gemidos de placer* would have horrified Spanish and French censors of the 60 -70's. The movie is a testament to the evident societal evolution of morals in early eighties Spain».

REFERENCIAS

- Aguilar, C. (1991). Jesús Franco habla. *De Zine. Jesús Franco: franeotirador del cine español*, volumen 4, 38-52.
- Aguilar, C. (2011). *Jesús Franco*. Madrid: Cátedra.
- Aumont, J. (2020). *El Montaje: la única invención del cine*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier y Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bou, N., Pérez, X. (2022). *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra.
- Carmona, M. A. (2022). Sara Montiel, mujer deseo del cine del franquismo. En N. Bou y X. Pérez (eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975)* (pp. 229-243). Madrid: Cátedra.
- Collins, K., Greaves, T. (1996). *The Lina Romay File. Intimate Confessions of an Exhibitionist*. Hampshire: One Shot Publications.
- Coursodon, J. P. (2004). Desire Roped. In: Notes on the Fetishism of the Long Take in Rope. *Rouge*, volumen (4). Recuperado de <https://www.rouge.com.au/4/rope.html>
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2001). Presentación de Sacher-Masoch. *Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.
- Mendibil, A. (2018). *Jess Franco de los márgenes al cine de autor: análisis del relato cinematográfico*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 365-378). Madrid: Akal.
- Pavlovic, T. (2003). *Despotic bodies and transgressive bodies: Spanish culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. New York: State University of New York Press.
- Petit, A. (2015). *Jess Franco ou les prospérités du bis* (Edición digital en inglés). Alignan du vent: Artus Editions.
- Schneider, R. (1997). *The explicit body in performance*. Londres: Routledge.
- Valencia, M. (1999). *Pornomanía*. Valencia: Editorial 2000 Maníacos.
- Williams, L. (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the "frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press.

LINA ROMAY Y EL CUERPO DESPLEGADO ENTRE PLAISIR À TROIS Y GEMIDOS DE PLACER

Resumen

Este artículo analiza cómo la actriz Lina Romay intervino y reconfiguró el cine de Jess Franco con una presencia física que se describe como cuerpo desplegado o explícito. A través de dos películas tan significativas para su carrera como *Plaisir à trois* (1973) y *Gemidos de placer* (1982), se observa cómo el cuerpo de Romay opera como un eje narrativo que desafía las convenciones del cine erótico tradicional y del destape español. Al despojarse de idealizaciones y rechazar la clásica mirada masculina fetichista, Romay supone un cambio en la representación cinematográfica del deseo y la sexualidad que sintoniza con el escenario sociopolítico de la Transición. El análisis aborda su gestualidad, vestuario y actuación en conjunción con el uso de planos secuencia y la cámara en movimiento, para amplificar el discurso narrativo, cuestionando los prejuicios y estereotipos sobre el cuerpo femenino y el erotismo. El trabajo de Lina Romay con Jess Franco se revela como un cine que, desde los márgenes, desestabiliza las narrativas dominantes sobre el sexo y el deseo, abriendo grietas en el espacio político y estético y permitiendo la entrada de nuevas subjetividades femeninas.

Palabras clave

Lina Romay; Jess Franco; cuerpo explícito; plano secuencia; erotismo; pornografía; mirada masculina.

Autor/a

Alex Mendibíl Blanco (Gijón, 1973) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, investigador, guionista y profesor del Grado de Cine de la Universidad Camilo José Cela. Sus áreas de interés son el cine de género, el cine de culto, la Serie B y el análisis narrativo. Es autor de diversos artículos en revistas científicas como *Fotocinema*, *Comparative Cinema* y *Con A de Animación*. Ha publicado los libros *¡Larga vida al trash!* (Dos bigotes, 2023), *España en serie* (Aguilar, 2013) y trabaja con Filmoteca Española en la programación de «Sala: B». Contacto: amendibil@ucjc.edu.

Referencia de este artículo

Mendibíl Blanco, A. (2025). Lina Romay y el cuerpo desplegado entre *Plaisir à trois* y *Gemidos de placer*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 51-64. <https://doi.org/10.63700/1245>

LINA ROMAY AND THE UNFOLDED BODY BETWEEN PLAISIR À TROIS AND GEMIDOS DE PLACER

Abstract

This article analyses how the actress Lina Romay intervened in and reconfigured Jess Franco's filmmaking through a physical presence described here as an unfolding or explicit body. Through two films that are highly significant in her career, *Plaisir à trois* (1973) and *Gemidos de placer* (1982), it examines how Romay's body operates as a narrative axis that challenges the conventions of traditional erotic cinema and Spain's *cine de destape* genre. By stripping away idealisations and rejecting the classical fetishistic male gaze, Romay represents a shift in the cinematic representation of desire and sexuality, aligning with the sociopolitical context of Spain's transition to democracy. The analysis explores her gestures, wardrobe and performance in conjunction with the use of sequence shots and moving cameras to amplify the narrative discourse, questioning prejudices and stereotypes about eroticism and the female body. Lina Romay's work with Jess Franco emerges as a form of fringe cinema that destabilises dominant narratives of sex and desire, opening cracks in the political and aesthetic space and allowing the emergence of new female subjectivities.

Key words

Lina Romay; Jess Franco; explicit body; sequence shot; eroticism; pornography; male gaze.

Author

Álex Mendibíl Blanco holds a PhD in Audiovisual Communication from Universidad Complutense de Madrid. He is a researcher, screenwriter and lecturer in the degree program in film at Universidad Camilo José Cela. His lines of research include genre cinema, cult cinema, B films and narrative analysis. He is the author of various articles published in scholarly journals, including *Fotocinema*, *Comparative Cinema* and *Con A de Animación*. He has also published the books *¡Larga vida al trash!* (Dos bigotes, 2023) and *España en serie* (Aguilar, 2013) and he works at Spain's national film library (Filmoteca Española) in programming for Sala:B. Contact: amendibil@ucjc.edu.

Article reference

Mendibíl Blanco, A. (2025). Lina Romay and the Unfolded Body Between *Plaisir à trois* and *Gemidos de placer*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 51-64. <https://doi.org/10.63700/1245>

recibido/received: 30.11.2024 | aceptado/accepted: 09.06.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com