

REVISTA LITERARIA KATHARSIS

HABLEMOS DE CINE

Una sección de iconología fílmica

Norbert-Bertrand Barbe



Digitalizado por Katharsis
[http:// www.revistakatharsis.org/](http://www.revistakatharsis.org/)

Copyright © 2008 Norbert-Bertrand Barbe

INDICE

- 1 – Introducción General a la serie “*Hablemos de Cine*”
- 2 - Air Force One - Avión Presidencial
- 3 - Contracará
- 4 - Misión: Imposible - La película
- 5 - Adictos al Amor
- 6 - Nada que Perder
- 7 - Contacto
- 8 - El Quinto Elemento
- 9 - Un impulsivo y loco amor
- 10 - El Pacificador
- 11 - La última mariposa
- 12 - El Complot
- 13 - La boda de mi mejor amigo
- 14 - Anastasia
- 15 - El Mañana nunca muere
- 16 - Titanic
- 17 - Invasión
- 18 - Sé lo que hicieron el verano pasado
- 19 - L.A. Confidential
- 20 - Mi pobre ángelito 3
- 21 - Propuesta indecente
- 22 - El Cuarto Poder
- 23 - Mejor... Imposible
- 24 - Tarzan/Jorge de la Selva
- 25 - Spice World
- 26 - Mortal Kombat II - La Aniquilación
- 27 - Medidas desesperadas
- 28 - Extasis
- 29 - En la Riqueza y en la Pobreza
- 30 - Esfera
- 31 - Wishmaster
- 32 - La Misión
- 33 - El objeto de mi afecto
- 34 - Dr Dolittle
- 35 - Perdidos en el Espacio
- 36 - Un hombre lobo americano en París
- 37 - Mulan

- 42 - Un ángel enamorado
- 43 - Carne Trémula
- 44 - Arma Mortal 4
- 45 - Most Wanted
- 46 - Armageddon

- 47 - La máscara del Zorro
- 48 - Saving Private Ryan
- 49 - The Truman Show
- 50 - Los Vengadores
- 51 - The Horse Whisperer
- 52 - Juego de Gemelas
- 53 - Golpe Fulminante
- 54 - The Lawnmower Man
- 55 - Loco por Mary
- 56 - Santa Clausula
- 57 - Mary Shelley's Frankenstein
- 58 - The Siege (Contra el Enemigo)
- 59 - Antz (Hormiguitaz)
- 60 - Meet Joe Black
- 61 - Blade
- 62 - Los Miserables
- 63 - Por Siempre: Cenicienta
- 64 - Tienes un E-Mail
- 65 - Halloween H20
- 66 - El Tele Gurú
- 67 - La delgada línea roja
- 68 - Star Trek: Insurrección
- 69 - Shakespeare in Love
- 70 - El Paciente inglés
- 71 - Perturbados
- 72 - De Mayerlinck... a Sarajevo
- 73 - El regreso de Casanova
- 74 - Una pareja explosiva
- 75 - EdTV
- 76 - La vida es bella
- 77 - The Matrix
- 78 - Metropolis
- 79 - Ravenous
- 80 - Never Been Kissed
- 81 - Spawn
- 82 - The Rage: Carrie 2
- 83 - Semilla de Maldad (Blackboard Jungle)
- 84 - No Way Out
- 85 - Teaching Mrs Tingle
- 86 - Eyes Wide Shut
- 87 - El Mensajero: La historia de Juana de Arco
- 88 - Fight Club
- 89 - Oxygen
- 90 - Stigmata
- 91 - Belleza Americana
- 92 - La Milla verde
- 93 - The Patriot
- 94 - Esta abuela es un peligro

95 - Romeo Debe Morir

96 - Shanghai Noon

97 - Spy Game

98 - Anotaciones complementarias 2002-2003: Bosquejo para una aproximación a una "*kunstwissenschaft*" de las obras audiovisuales

INTRODUCCION GENERAL A LA SERIE “HABLEMOS DE CINE”

*“El pastor de las equivocaciones
no encuentra la piedra donde reposar su cabeza
Con sus puños golpea la puerta de la esperanza
Y se entrega como un niño a jugar con un escarabajo en el césped
El pastor de las equivocaciones
Regresa a su cuarto
Lee Las Mil y una Noches
Y sale alucinado por las calles a buscar una lámpara de Aladino
De segunda mano
A medianoche sueña con un castillo
Empotrado en una colina de piedra
Con el caballo de Rodrigo
Que confundía con su cola los astros
Con la espada de Don Quijote con que gana las batallas
El pastor de las equivocaciones
Comprende que para un idiota
Una manzana es una manzana
Que el rabo de un perro no es otra cosa que rabo de perro
El pastor de las equivocaciones
Vuela a patadas a su mundo imaginario”*
Roberto Armijo

A partir del 3 de noviembre de 1997, empezaron a parecer en *El Nuevo Diario* de Managua los artículos de la sección semanal “*Hablemos de Cine*”, ideada, creada y escrita por nosotros.

Esta reemplazó la sección “*¿Es eso arte?*” del crítico Porfirio García Romano. Es en realidad gracias a él que pudimos proponer “*Hablemos de Cine*” al responsable de *Variedades*, Carlos Martínez Sánchez, que aceptó inmediatamente esta nueva sección en sus páginas de *El Nuevo Diario*¹.

Debemos también agradecer nuestro amigo, Porfirio García Romano, porque es el autor del título “*Hablemos de Cine*”, en homenaje a la legendaria revista peruana de mismo nombre, nacida en el cine club de la Universidad Católica de Lima, dirigida por Isaac León Frías y publicada en los años 1970-1980, título así, pues, que convenía perfectamente a la doble pretensión de nuestra sección: proponer interpretaciones de obras cinematográficas, sea de las que salían en los cinemas, sea de películas clásicas.

Finalmente, agradecemos Elisa Arévalo Cuadra por haber participado en las correcciones de los artículos de la sección. Mientras las formulaciones las más elegantes se deben a ella, los errores sintácticos que sin duda se inmiscuiran en las páginas siguientes son exclusivamente culpa nuestra.

Agradecemos profundamente a estas tres personas, por su apoyo. De hecho, para ellas era un riesgo tan grande como el nuestro, aceptar dar este espacio tan particular en el principal diario nacional nicaragüense a

¹Para favorecer al lector la ubicación en el tiempo de ciertas referencias históricas del momento, contemporáneas de nuestros artículos (como por ejemplo en “*El Quinto Elemento*”), damos a continuación la lista bibliográfica (en orden de publicación, por día y páginas) de los números publicados de la sección “*Hablemos de Cine*” en *El Nuevo Diario* (Managua, Nicaragua), sin duda el principal diario nacional, con *La Prensa*: 1 - “*Air Force One - Avión Presidencial*”, 3/11/1997, p. 16; 2 - “*Continuaré*”, 11/11/1997, p. 16; 3 - “*Misión: Imposible - La película*”, 21/11/1997, p. 15; 4 - “*Altkos al Amor*”, 22/11/1997, p. 16; 5 - “*Nada que perder*”, 7/12/1997, p. 14; 6 - “*Contacto*”, 14/12/1997, p. 14; 7 - “*El Quinto Elemento*”, 21/12/1997, p. 14; 8 - “*Un impulso y loo amor*”, 28/12/1997, p. 14; 9 - “*El Pacificador*”, 4/1/1998, p. 14; 10 - “*La última mariposa*”, 11/1/1998, p. 14; 11 - “*El Complot*”, 18/1/1998, p. 14; 12 - “*La bola de mi mejor amigo*”, 25/1/1998, p. 10; 13 - “*Anastasia*”, 2/2/1998, p. 11; 14 - “*El Maratón nunca muere*”, 8/2/1998, p. 10; 15 - “*Titanic*”, 15/2/1998, p. 14; 17 - “*Se lo que hicieron el verano pasado*”, 1/3/1998, p. 16; 18 - “*La Confidencial*”, 8/3/1998, p. 10; 19 - “*Mi pobre ángelito 3*”, 15/3/1998, p. 9; 20 - “*Propuesta inkestral*”, 22/3/1998, p. 9; 21 - “*El Casero Peleá*”, 29/3/1998, p. 9; 22 - “*Mujer... Imposible*”, 5/4/1998, p. 14; 23 - “*Tarzan: Jugg de la Selva*”, 19/4/1998, p. 14 (publicado originalmente bajo el título “*Tarzan*”, este artículo trata en realidad, en ocasión de la salida del filme con actores de los estudios Walt Disney sobre *Jugg de la Selva*, de los antecedentes de este personaje de dibujos animados); 24 - “*Jaja World*”, 26/4/1998, p. 14; 25 - “*Mortal Kombat II - La Aniquilación*”, 10/5/1998, p. 14; 26 - “*Medidas desproporcionadas*”, 24/5/1998, p. 14; 27 - “*Medidas desproporcionadas*” (reedición), 7/6/1998, p. 10; 28 - “*Escatol*”, 31/5/1998, p. 10; 29 - “*En la Riqueza y en la Pobreza*”, 22/6/1998, p. 10; 30 - “*Ejército*”, Ira parte: 26/6/1998, p. 11; Ha y última parte: 27/6/1998, p. 11; 31 - “*El Zimolero*”, 28/6/1998, p. 10; 32 - “*La Misión*”, 6/7/1998, p. 10; 33 - “*El objeto de mi afecto*”, 12/7/1998, p. 10; 34 - “*Dr. Dolittle*”, 19/7/1998, p. 13; 35 - “*Perdidos en el Espacio*”, 26/7/1998, p. 10; 36 - “*Un hombre lobo americano en París*”, 2/8/1998, p. 14; 37 - “*Mulan*”, 9/8/1998, p. 14; 38 - “*Abraham*”, 16/8/1998, p. 14; 39 - “*La camorra del Titani*”, 23/8/1998, p. 14; 40 - “*Godzilla*”, 30/8/1998, p. 14; 41 - “*Paulie*”, 6/9/1998, p. 14; 42 - “*Un ángel enamorado*”, 13/9/1998, p. 14; 43 - “*Carné Tránsito*”, 20/9/1998, p. 10; 44 - “*Arma Mortal 4*”, 4/10/1998, p. 10; 45 - “*Mot Wanted*”, 11/10/1998, p. 10; 46 - “*Armageddon*”, 18/10/1998, p. 10; 47 - “*La misera del Zorro*”, 25/10/1998, p. 10; 48 - “*Saving Private Ryan*”, 1/11/1998, p. 10; 49 - “*The Truman Show*”, 8/11/1998, p. 10; 50 - “*Las Vegasore*”, 15/11/1998, p. 10; 51 - “*The Horse Whisperer*”, 22/11/1998, p. 10; 52 - “*Juego de Genes*”, 29/11/1998, p. 10; 53 - “*Golpe Fulminante*”, 11/12/1998, p. 11; 54 - “*The Lawnmower Man*”, 14/12/1998, p. 10; 55 - “*Loa por Mary*”, 20/12/1998, p. 10; 56 - “*Santa Clausula*”, 27/12/1998, p. 10; 57 - “*Frankenstein*”, 4/1/1999, p. C-6; 58 - “*The Siege* (Contra el Etnemigo)”, 11/1/1999, p. 11; 59 - “*Antz* (Aormiguitaz)”, 24/1/1999, p. 10; 60 - “*Mex Joe Black*”, 31/1/1999, p. 10; 61 - “*Black*”, 7/2/1999, p. 10; 62 - “*Los Miserables*”, 21/2/1999, p. 10; 63 - “*Por Siempre: Centinela*”, Ira parte: 28/2/1999, p. 10; Ha y última parte: 1/3/1999, p. 11; 64 - “*Tienes un E-Mail*”, 7/3/1999, p. 10; 65 - “*Halloween H20*”, 15/3/1999, p. 10; 66 - “*El Tele Gato*”, 21/3/1999, p. 10; 67 - “*La delgada línea roja*”, 28/3/1999, p. 10; 68 - “*Star Trek: Inauración*”, 11/4/1999, p. 10; 69 - “*Shakespeare in Love*”, 18/4/1999, p. 10; 70 - “*El paciente inglés*”, 25/4/1999, p. 10; 71 - “*Perturbado*”, 2/5/1999, p. 10; 72 - “*De Mayerñak a Sarajivo*”, 23/5/1999, p. 10; 73 - “*El regreso de Casanova*”, 6/6/1999, p. 10. De lo mismo, nos parece importante precisar que las referencias ideológicas en el mismo título de la sección “*Hablemos de Cine*” (por referencia a la revista cinematográfica universitaria peruana de Isaac León Frías), en el cuerpo de nuestros textos (v. por ej. “*Un impulso y loo amor*” o “*Perdidos en el Espacio*”), o en algunos subtítulos (tales el diarioano “*Dula, dulcemente...*” en “*El Objeto de mi afecto*”, o el subtítulo “*El Yo blanco y los pies an zapatos*” en alusión a la novela de Rosario Aguilar en “*Loa por Mary*”), así como a pensamientos políticos (notablemente postmodernos y de la Escuela de Frankfurt, v. también el concepto de “*frontera arrojada*” en “*La delgada línea roja*”), y a pensamientos filosóficos (filosofía de la liberación en “*El Quinto Elemento*”, o visión de lo latinoamericano en “*Un impulso y loo amor*”), son directamente dependientes de problemáticas teóricas centradas de la investigación universitaria nicaragüense. Así a menudo, para explicar estos conceptos y categorías, mandamos el lector a referencias bibliográficas nicaragüenses, costarricenses o mexicanas. La forma periodística obligando al escritor a normas editoriales, hemos conservados en su forma original tales referencias, sin más desarrollo. De hecho, todo agregó a los artículos en su forma original de publicación corresponde a la necesidad de precisar un punto o de desarrollar una nueva idea, no tomada en cuenta en el momento de la paración. Pero las referencias, que sólo pueden crear problemas de comprensión por causa de la ignorancia del lector occidental, no nos pareció útil explicarlas, ya que, por el estado miseroso en el que encontramos hoy nuestras ciencias humanísticas, en particular francesas, pretendemos, como por ejemplo Foucault, Müller, Warburg, Dumézil, Roig o Eisenble, que es al científico de pretender a la universalidad, en un proceso activo de investigación. Nuestro trabajo siendo dirigido principalmente a los intelectuales, no pensamos que sea trabajo nuestro compensar la pereza o estúpidez epistemológica de nuestros iguales y compatriotas. De cualquier forma, el desconocimiento de estas referencias no impide al lector no especialista leer a nuestros trabajos, como pudimos comprobarlo en el momento de sus primeras publicaciones en *El Nuevo Diario*. Sea sólo por el hecho que, siempre, hemos intentado explicar, cuando nos parecía necesario, los conceptos, de manera a no expresar ideas gratuitas, no fundamentadas por comprobación científica.

un joven escritor y teórico francés, cuyo dominio del español sigue siendo, a menudo todavía, vacilante.

Por eso les agradecemos, Porfirio porque fue el primero en creer en nosotros y en darnos nuestra chance, Carlos por aceptar publicarnos, y seguir haciéndolo, Elisa por su abnegación, a veces demasiado perfeccionista, en su trabajo benévolo de lectora.

Originalmente, Porfirio nos propuso retomar su sección sobre las artes plásticas. Pero nos parecía que muchas cosas se habían hecho ya, en esta dirección, tanto en Nicaragua como en todo el mundo.

Queríamos ser libre de todo tipo de antecedentes, no tanto por miedo a la comparación, sino más bien para poder desarrollar un discurso que tenga la ventaja de ser realmente nuevo.

Sin embargo, ya existía en Nicaragua, y sigue existiendo, una tradición de escritos sobre cinema. Pero, como en todos los trabajos que conocemos, europeos o americanos, sobre el cinema, se trataba siempre de escritos subjetivos, es decir, de orientación a lo mejor historicistas, y a lo peor simplemente críticos. El cinema, más todavía que las demás artes, sufre de un evidente, aunque hoy en día implícito, menosprecio.

Antiguamente, era simplemente considerado como un arte menor, un arte de masa, embrutecedora. ¿No decía Barthes que en un cine se sentía “*como una papa frita*”? Ahora, los escritos sobre cinema, en parte gracias a la Nueva Ola cinematográfica francófona de los años sesenta, se orientan hacia lo que es convenido de llamar el análisis semiológico e histórico del arte (v. por ej. Marie-Salomé Lagrange, *Analyse sémiologique et histoire de l'art*, Paris, Klincksieck, 1973). Si bien se trata de una forma de aproximación lingüística, nunca va más allá de la pura nomenclatura.

Así, como los llamados análisis semiológicos de las artes plásticas, los estudios cinematográficos, esencialmente llevados a cabo por lingüistas, en una óptica neo-barthesiana, intentan, claro, vanamente encontrar en las artes no literarias huellas de un signo, en el sentido lingüístico del término.

Como no toman en cuenta la necesaria adecuación entre el objeto estudiado y la técnica analítica empleada, y tampoco conocen los estudios iconológicos, ni siquiera conocen la diferencia entre iconografía e iconología, no ven nada en las artes plásticas sino una multiplicación de detalles sin sentido (v. los trabajos de Daniel Arasse).

Al contrario, es tarea ardua fácil notar la presencia de diálogos en los filmes. Curiosamente, los lingüistas, que sin saber refieren al *Del Sublimo* de Longino y a la crítica platónica de las artes no literarias, no se percatan que el cinema es un arte que releva más del teatro que de la pintura. Así confunden comúnmente el cinema con una pura arte de la imagen. De cualquier forma, según Barthes y sus discípulos, el arte cinematográfica es, en cuanto arte de la imagen, un arte del detalle sin significación otra que anecdótica, y, en cuanto arte del movimiento, arte del “*brouillage*”, es decir, contrario al arte reposada de la reflexión que sería la literatura.

Desgraciadamente, debemos apuntar que es común y habitual esta manera que tienen todos los exégetas (lingüistas, semiólogos, filósofos, historiadores del arte, psicólogos o sociólogos del arte), para validar en una ridícula inversión (en el sentido freudiano del fenómeno) su incompreensión de las producciones simbólicas (“no soy yo el que no entiende nada, es la obra que no significa nada”) - síntoma que, por su reaparición permanente, con el tiempo venimos a caracterizar, en referencia a un conocido “*sketch*” del cómico francés Fernand Raynaud, como el pensamiento del aduanero -, el hacer el proceso de los artistas como incultos (se le hizo a Géricault, a los surrealistas, a Rubén Darío por Luis Orrego en el diario *La Epoca*), psicóticos (numerosos psicólogos se interesaron a los casos del Bosco, Monsú Desiderio, o Vincent Van Gogh), irresponsables (porque incultos, o porque mediadores inconscientes de un mensaje divino, como lo postula en una teoría que no es sin recordarnos los delirios del Presidente Schreber, Pierre Bertrand en su libro *L'Art et la Vie*, Montréal, Liber, 2001). Umberto Eco con su planteamiento de la no significación de la obra y, por consiguiente, del espectador co-creador de la misma, no hace sino proponer una variante de este proceso en contra de los artistas, pues, presupone que el artista no quiere significar nada en especial. Igual se puede decir en el caso de Barthes (y de los neo-bartesianos como Bertrand), cuando postula la ausencia total de significado en las artes plásticas, incluyendo al cinema.

No obstante, reconocer, como lo hacen los lingüistas y semiólogos, la presencia de diálogos en los filmes

significa atribuirlos un significado al menos lingüístico. Es así que, curiosamente también, los exégetas literarios, modernos Sr Jourdain, interesándose al cinema, disertan sobre el milagro que es de poder encontrar juntos imágenes y textos (sin percartarse, por otra parte, que idéntica asociación se encuentra tanto en el teatro como en las tiras cómicas y, de alguna forma, en cualquier libro enluminado o ilustrado).

Paralelos a los estudios semiológicos citados, se desarrollan estudios sociológicos sobre cinema. En estos, de la misma manera que las artes plásticas son consideradas tradicionalmente por las ciencias humanísticas como artes de la inmediatez por la visión sinóptica que de ellas tiene a menudo el espectador (aun cuando es un perfecto contra ejemplo el arte bizantino con las escenas de la vida de Cristo, y en particular con la vida de los Santos contada sobre los iconostasios, notablemente rusos, técnica de narración dividida en partes que retomará el arte europeo del fresco, y que volvemos a encontrar en los tímpanos medievales, y mucho más tarde en las tiras cómicas, forma entre la literatura y el arte plástica como el cinema y, anteriormente, el teatro), el cinema, en cuanto es considerado en primer plano por los exégetas como arte de la imagen, se suele identificar con una forma de expresión no ilocutativa, acentuándose en esta perspectiva, así que lo hacen los sociólogos, su rol de entretenimiento (concepto al parecer opuesto al de sentido y significado logocéntrico, v. la idea bartesiana ya evocada del espectador volviéndose como una "papa frita" ante las artes plásticas, y, más que todo, el arte cinematográfico), rol de recreo del espíritu confirmado según se nos dice por la visión que, contrariamente a los europeos, tienen los estudios estadounidenses del cinema como pura empresa mercantil: a prueba se evoca el nombre de sociedades de "entertainment" que se dan estos mismos estudios. Pero de ahí, los sociólogos terminan siempre identificando el sistema estadounidense con el europeo, poniendo de manera extensiva al cinema europeo al mismo nivel que el norteamericano, y olvidando por ende las temáticas sociales y/o críticas (es decir, intelectuales) de las obras, por ejemplo, de Charlie Chaplin, Jean Renoir, del cinema neo-realista italiano de los años 1960 o de la llamada Nueva Ola francesa. Paradójicamente también, notando el principio de repetición de los motivos y temas, perceptible en el cinema estadounidense por su carácter justamente industrial (a pesar de que, nonostante lo que se postula en general, no lo sea mucho más que el cinema europeo, si consideramos la recurrencia de las mismas historias, repartidas por géneros, en la grande época de éste, de los inicios del cinematógrafo a los años 60), los sociólogos no se percatan de que esta iteratividad hace visible y sella la presencia subyacente de un discurso ideológico dominante. Es lo que intentaremos demostrar, gracias a una doble perspectiva de orientación panofskiana de "*historia de las formas (y) los estilos*", y, por consiguiente, de estudio de estas similitudes formales y estructurales (es decir, semánticas, en lo que respecta a la progresión y el orden lógico del relato) entre las obras como expresión del pensamiento de su época.

Por decirlo de una buena vez, los análisis sociológicos sobre cinema carecen del mismo defecto que sobre las artes en general, a saber que estudian no el sentido simbólico mismo de las obras - y de ahí lo que ello nos enseña sobre la evolución del pensamiento social -, sino lo que llaman la "*recepción*" de las obras, o sea todo lo que se resume al aspecto financiero (costo de realización, histórico del rodaje, los actores, el director y los técnicos - en lo que concierne al cinema -, número de entradas en las salas), aspecto por supuesto ideológicamente vacío y no comprometedor para el intérprete, pero, nos parece, antinómico con la vocación inicial, comitiana, de la disciplina.

Tales disertaciones lingüísticas o sociológicas, presentadas así abruptamente, parecen carecer de sentido, o, por lo menos, ser cómicas. El cómico de estos estudios se agota sabiendo cuanto perturban y atrasan la evolución necesaria de nuestras ciencias.

Viendo difundirse abundantemente estos tipos de escritos, tanto en Europa como en América, en forma de voluminosos libros, venimos a interesarnos al problema de la interpretación de los filmes. Siendo de formación original historiador del arte, nuestro concepto del análisis cinematográfico es ante todo panofskiano. Es decir que diverge tanto de las teorías acostumbradas, como la crítica del economista Marx a

Proudhon divergía de las tesis filosóficas admitidas.

Nuestro principal postulado metodológico puede resumirse de la manera siguiente: si bien se debe utilizar un tipo de análisis apropiado al tipo de obra estudiada (iconológico para las obras plásticas, semiológico para las obras literarias y los mitos), el carácter profundamente semasiológico (y no onomasiológico como acabamos de exponerlo) de las producciones simbólicas en su conjunto implica una unidad emblemática de todas estas (principio de los “*universales*” evocado tanto por Freud como Jung, Frazer y F. Max Müller, la Escuela de Warburg, Dumézil o Etiemble), la cual revela la doble necesidad de poner las bases de un estudio sincrónico para el que no hay distinciones de género y de época (es porque comparamos a menudo obras fantásticas con obras cómicas y sentimentales, véase por ejemplo nuestro artículo sobre *Loco por Mary*), con y a partir de una conciencia clara del contexto diacrónico (lo que Panofsky llamaba en *La perspectiva como forma simbólica* la “*historia de las formas*” y la “*historia de los estilos*”) que caracteriza las obras particulares en su tiempo y dentro de la mentalidad de éste.

Si se nos permite la comparación, y basándonos en la identidad epistemológica entre el método deductivo de las ciencias humanísticas y del relato policíaco, típico en ello de la racionalidad del periodo contemporáneo (v. N.-B. Barbe, *Origines littéraires de la pensée contemporaine XIXème-XXème siècle*, Francia, Bès Editions, 2002, cap. XII de la parte en francés), diríamos que, de la misma manera que, al contrario de lo que se postula a menudo (como lo hacen en particular, muy extrañamente, los exégeta, razón por la cual utilizamos este ejemplo), no se puede acusar, precisamente, al género policíaco de mentir al lector pretendiendo permitirle deducir quien es el culpable en base a la narración, cuando el mismo proceso literario induce para cualquier lector conciente que no son los hechos reales o averiguados los que deciden de la culpabilidad o inocencia de los protagonistas, sino el substrato ideológico que rige la descripción que nos propone el autor (son significativas por ejemplo las novelas de Anne Perry, donde a menudo el asesino no se puede descubrir al leer el texto como si fuera un rompecabezas en el que cada pedazo se ajusta al conjunto, conformando así un enigma solucionable de manera lógica, sino que, al contrario, la autora guarda hasta el último momento la identidad del culpable - a veces totalmente ajeno a los personajes principales de la novela -, siendo en realidad las razones del asesino - no su método - que indirectamente Perry destila en la lenta sucesión de los capítulos, al describir con particular atención la situación social, en general el ostracismo de la buena sociedad victoriana, que según la construcción ficticia de la autora pudo favorecer y provocar la emergencia del crimen - construcción ficticia ya disecada por Edgar Allan Poe a propósito de su poema “*The Raven*” de 1845, v. *Origines littéraires...*, cap. VI de la parte en francés, y evidenciada sin ambigüedad por Perry, ya que en general en el ciclo de las aventuras de los Pitt, no es el policía al analizar los índices materiales, sino su esposa inmiscuyéndose en la vida de la gente, la que descubre finalmente la verdad -), de la misma manera, pues, que la estructura ficcional de la obra no debe y no puede interpretarse a través del prismo de la realidad - o, en el caso que evocamos por referencia a las tesis de los intérpretes, de la racionalidad que podemos aplicar a la realidad física, y deseáramos igualmente utilizar para desenredar la trama narrativa de una historia policíaca, ya que por su origen en la reciente ciencia criminológica, parece llevarnos hacia una sobreposición inmediata y “natural” del método empleados por los policías reales al método de los detectives de ficción -, de la misma manera que el relato policíaco no puede y no debe interpretarse o analizarse a través del prismo de una lectura racional, como si nos fueran contados hechos reales y si compartieramos la visión del detective (que, a su vez, no es sino un ser ficcional), pero debe estudiarse como una producción simbólica con sus propias reglas y motivos recurrentes, tanto históricos (es decir, creados por la tradición del género y de los géneros afines - devolvemos el lector a nuestra comparación entre los géneros fantástico y policíaco en el siglo XIX, v. *Origines littéraires...*, cap. XII en francés -) como estructurales (o sea, los motivos que expresan la ideología del autor o de su época, y por ello son indispensables al orden lógico del relato), de la misma manera, cada arte debe ser visto en función de una red analítica específica, adecuada con sus particularidades: así, es imposible, y hasta sin sentido común, abordar el cine como si fuera un material puramente literario: es a

la vez texto (el guión, los diálogos) e imágenes. Así releva a la vez de los métodos de la semiología literaria y de la iconología.

El que de manera iterativa los malvados sufren a finales de las producciones filmicas norteamericanas una katábasis, mientras frecuentemente, aunque menos repetitivamente, los héroes conocen una paralela anábasis (correspondencia que, en literatura, encontramos por ejemplo en la oposición entre el malvado negro, angel caído y cayendo, y el policía identificado con el "angel Gabriel", en "The Scorched Face" de 1925 de Dashiell Hammett - famoso autor policíaco, y productivo guionista hollywoodiano antes del terror maccarthysta -, repr. en *Histoires de détective vol. 2*, París, 10/18, 2002, pp. 43 y 45, al menos en la traducción francesa del cuento), evidencia la presencia de un simbolismo iconográfico a carácter denotativo, o sea fuerte (según la terminología barthesiana), ya que presente desde los elementos menos cardinales del relato (el obligado "final feliz", momento en que se desencadena la historia sin más suspenso), y remitiéndonos a los fundamentos de la tradición apocalíptica judeocristiana. Lo mismo puede decirse - y debe ser considerado - al nivel lingüístico en lo que concierne a la aparición de los nombres de los personajes (v. nuestros artículos sobre *Avión Presidencial* - así como en éste la referencia al apellido del protagonista de la serie televisada *Quantum Leap* -, *Contracará*, *El Complot*, *Un ángel enamorado*, *Carne Trémula*, *Loco por Mary*, *Meet Joe Black*, *El Tele Gurú*, y en la otra parte del presente volumen sobre *Angel Heart* y *La Escalera de Jacob*).

Así la común teoría reductiva de las artes, y en particular del arte cinematográfica a formas sin sentido (que embrutece al espectador, cambiándole en papa frita, como lo expresaba Barthes) se invalida por sí misma, al considerar esta doble presencia latente de un sentido iconográfico y lingüístico fuerte dentre de las obras, hasta, como ya acabamos de decir, en sus motivos menos - o los más indirectamente - relacionados con la progresión lógica del relato tal como la define y entiende la semiótica clásica.

Ratifica nuestro punto de vista la presencia de modelos implícitos, de género (*El objeto de mi afecto*), familiares (*Nada que Perder*, *La boda de mi mejor amigo*), educativos (*Sé lo que hicieron el verano pasado*, *Perturbados*, *Never Been Kissed*, *The Rage*), sociales (*Mejor... Imposible*, *Titanic/La camarera del Titanic*, *Antz*, *En la Riqueza y en la Pobreza*), nacionales (*Avión Presidencial*, *Spice World*, *Los Vengadores*, *Alphaville*, *Most Wanted*, *No Way Out*, *Armageddon*, *The Patriot*), religiosos (*Santa Clausula*, *Armageddon*, *Blade*, *Stigmata*), y más generalmente ideológicos (*The Siege*, *La Milla verde*), que, como ya fue notado por varios exégetas a propósito de las series televisadas, se expresan en función de las preocupaciones de la época (la antigua U.R.S.S. en *El Pacificador*, el miedo a los países árabes después de la primera guerra del Golfo en *The Siege*, las relaciones con la América Latina en *Un impulsivo y loco amor*, con Asia en *El Mañana nunca muere*, *Rush Hour*, *Shanghai Kid* o *Romeo Debe Morir*, la dialéctica Europa/E.U. en *Adictos al Amor* y *La camarera del Titanic*, la homosexualidad en *El objeto de mi afecto*, el internet en *Tienes un E-Mail*).

Es, pues, una perspectiva interdisciplinaria y universalisante que proponemos, en la gran línea de los estudios comparativos de inicios del siglo XX: en literatura, mitología comparada e historia del arte, amplificada y aplicada aquí a las producciones simbólicas contemporáneas: cinematográficas.

Realizamos entre 1989 y 1997 varios artículos de interpretación filmica, que hemos reunidos en la otra parte del presente volumen, y entre los cuales algunos de los trabajos que contiene han sido publicados en Francia.

Es sobre esta base previa que se fundamentaba nuestro interés por profundizar en nuestro método.

En sus *Consejos a un joven científico* (1979), el Premio Nobel Peter B. Medawar expresa la felicidad del investigador cuando encuentra por primera vez confirmación de sus planteamientos. Tenemos en este sentido que apuntar la importancia para el exégeta de la comprobación de su método, lo que le permite amplificar su visión a partir de sus logros anteriores. Es así que nuestros trabajos sobre artes plásticas nos sirvieron de base para ahundar en la interpretación iconológica de las películas, utilizando el mismo método que, poco antes, nos había casualmente permitido entender al surrealismo, y en particular a la obra de René

Magritte. De hecho, nuestra interpretación de Magritte fue comprobada por el análisis de *El Liberador* como autorretrato propuesto en el segundo episodio del documental televisado alemán *Die Bilderwelten der großen Surrealisten* de 2002 de Rudij Bergmann, realizado por la exposición retrospectiva del Centro Pompidou en París. Pues, si aceptamos esta concepción de *El Liberador*, las arquitecturas aéreas detrás de la figura central aparecen como la expresión de las visiones del artista, al igual que la montaña, inspirada del cuento "*The Domain of Arnheim*" de 1847 de Poe, recurrente en la obra del pintor belga (v. nuestro libro *Iconología/ArteFacto*, Bès Editions, 2002, parte *Iconología*). De lo mismo, la correspondencia entre el ave de *El Liberador* y la jaula de *El Terapeuta*, con sus dos aves, el uno enjaulado, el otro libre - recordándonos el famoso poema "*Liberté*" del surrealista Jacques Prévert -, pone en escena a la inspiración como forma de liberación. Más generalmente, el ave representa a lo masculino y al falo, es decir a una figura auto-referenciada, en Magritte, como podemos apreciar en *La Alumna*, obra que le fue inspirada al pintor por la visión de su esposa, apasionada por los aves, comiéndose a un pájaro de chocolate; la sangre de la ave en la pintura, como lo nota muy bien el documental, representando a la sangre virginal en el momento del primer encuentro. La presencia en la parte derecha (para el espectador) de un camino inspirado del retrato de *Mona Lisa* por Leonardo da Vinci detrás del Liberador nos confirma la auto-referencia al trabajo artístico en la pintura de Magritte. Dos otros elementos interpretativos confirmaron nuestros planteamientos metodológicos e históricos de *Iconología*: la importancia del detalle en arte, comprobada por el hecho que en *El Hijo del Hombre*, el personaje cuya cara está escondida detrás de una manzana, deja sin embargo ver el ojo del modelo, insistiendo así en el carácter visual del arte en sí, pero mediante la referencia al pecado original como pecado relacionado en la *Biblia* con la visión prohibida. Ahí reside nuestra oposición con la interpretación del documental alemán, cuando éste postula la identidad entre la crítica estética clásica al arte como imitación, de origen platónica - posición que, por otra parte, no tendría ningún sentido para un artista plástico que dedicó toda su vida a la pintura -, y el pensamiento magrittiano ("*Esto no es una pipa*"). Nos parece evidente que, al contrario, postulando la diferencia entre la realidad y la imagen, el belga quiere insistir en la calidad simbólica de ésta. Es así, pues, que las obras nominalistas de Magritte, representando únicamente palabras prefiguran al arte conceptual, popularizado por ejemplo en los últimos décadas en Fancia por el artista Ben. La doble comprobación de nuestros planteamientos y método, por una parte precisamente en lo que concierne a la obra de Magritte, y por otra respecto de las tesis warburgiana y panofskiana del estudio del detalle en el arte como central para su interpretación, nos permiten entonces orientar nuestras investigaciones sobre cinema. En estos tomaremos el ejemplo de la simbología paternal de los asesinos enmascarados de las películas de horror estadounidenses, que logramos definir a partir del análisis estructural del sentido de *Sé lo que hicieron el verano pasado* y *Halloween H20*, y que nos fue confirmado *a posteriori* por las observaciones psicoanalíticas freudianas (v. nuestro artículo sobre *Halloween H20*).

Paralelamente a nuestros trabajos sobre cinema, realizamos otros sobre el grupo nicaragüense de artistas plásticos abstractos ArteFacto, los cuales nos propocionaron indicaciones acerca de lo que llamaríamos la variación interna (en referencia a la iteración interna genettiana) por comparación con el arte cómico, en especial los dibujos animados estadounidenses (v. *Iconología/ArteFacto*, parte *ArteFacto*). Este fenómeno que consiste por el artista en su obra a multiplicar los procesos cómicos mediante la evocación de todas los eventos posibles en una misma situación (como hemos podido comprobar *a posteriori* al visionar de nuevo la célebre película francesa *Le grand blond avec une chaussure noire* de 1972, realizada por Yves Robert - co-guionista de la cinta con Francis Véber -, con la actuación de Bernard Blier, Jean Carmet, Colette y Robert Castel, Mireille Darc, Paul Le Person, Pierre Richard y Jean Rochefort, con música de Vladimir Cosma, y el conocido solo de flauta de Pan de Gheorghe Zamfir, en los episodios del concierto - inspirado éste en una larga tradición de escenas idénticas - y de la cama) nos deja entender y postular, por amplificación de la constatación, cómo funciona el arte abstracto procede: eliminando la linearidad externa de los elementos narrativos (de los temas y motivos) tradicionales, a provecho de la repetición, bajo diversas formas, de un mismo sujeto/objeto, según el mismo principio que Freud evidenció en los sueños.

Así, doblemente por confirmación de nuestros planteamientos iniciales y derivación de nuestras constataciones analíticas entre los materiales que son el arte abstracto y el cinema, pudimos adentrarnos sin miedo al estudio iconológico de los filmes, una vez cabalmente entendida la manera de hacer el ligazón entre las artes plásticas, en particular el arte abstracto, y las obras cinematográficas como forma particular de producción formal y textual (al igual, como hemos dicho, del teatro, los libros enluminados e ilustrados o las tiras cómicas).

Más generalmente, el método comparativo se basa en dos etapas: el proceso de filiación entre las obras, del que se desprende una serie de cambios ideológicos creadores del sentido en su sentido más fuerte de comprensión de su herencia por una época en función de su situación histórica momentánea y de las preocupaciones circunstanciales que ello implica. Así, a partir del momento en que podemos evidenciar estos dos instantes en el arte filmico, se vuelve incontestable la presencia de un substrato semántico en el mismo, así como la posibilidad para nosotros de entender y aclararlo. En cuanto al proceso de filiación, podemos citar:

- La célebre frase: "*Un intellectuel assis va moins loin qu'un con qui marche*", escrita por Michel Audiard para la película *Un taxi pour Tobrouk* de 1960 de Denys de La Patellière, con el cantautor y actor Charles Aznavour, Maurice Biraud, Germán Cobos, Hardy Krüger y Lino Ventura, es en realidad, a pesar de lo que parece, una libre citación de un clásico; pues, es una evidente respuesta a la formula: "*Un hombre inteligente, caminando a pie, llega más pronto que un tonto que va en coche*" de la poetiza y periodista francesa Delphine de Girardin (1804-1855);

- La frecuente reutilización del motivo estético de los corredores sin gravedad de la nave espacial de *2001 - Una odisea del espacio* en las películas posteriores, por ejemplo *Mission to Mars*; o de la persecución en el túnel de *The Third Man*, por ejemplo en *The Relic* o *Resident Evil*, manera práctica de crear fácilmente una doble impresión de encerramiento al mismo tiempo que una perspectiva impresionante;

- *La kermesse héroïque* de 1935 de Jacques Feyder, con Alfred Adam, André Alerme, Marcel Carpentier, Micheline Cheirel, Lyne Clevers, Alexander D'Arcy, Arthur Devère, Marguerite Ducouret, Ginette Gaubert, Pierre Labry, Bernard Lancret, Jean Murat, Françoise Rosay, Claude Sainval y Maryse Wendling, inspirada en el motivo clásico de *Lisistrata* (411 A.C.) de Aristófanes;

- *Mulan* y las películas afines remiten al tema muy conocido de la mujer disfrazada de varón, tema de la llamada "*mujer varonil*" que tuvo gran éxito, y por ende nos proviene en buena medida, del teatro del Siglo de Oro español; (cabe apuntar, además, que dicho tema en y de dicha época es no sólo muy difundido, sino que también muy conocido e fue objeto de numerosos estudios);

- *L'Auberge Rouge* de 1951 de Claude Autant-Lara - también guionista de la película -, con Grégoire Aslan, Robert Berri, Julien Carette, Jean-Roger Caussimon, Jacques Charon, André Cheff, André Dalibert, Didier D'Yd, Fernandel, Manuel Gary, Lud Germain, Nane Germon, René Lefevre-Bel, Marie-Claire Olivia, Françoise Rosay y A. Vialat, versión cómica y modificado del cuento epónimo de mayo de 1831 de Honoré de Balzac, ya llevado a la pantalla grande en 1910 por Camille De Morlhon, con un guión de Abel Gance, y en 1923 por Jean Epstein - director y guionista de la cinta -, con Bourdel, Jacques Christiany, Léon Courtois, De Savoye, Jean-David Evremond, René Ferté, Pierre Hot, Gina Manès, Léon Mathot y Schmitt - encontramos así en el filme de Autant-Lara todos los elementos del relato balzaciano: los dos amigos llegando de noche en el hospedaje lleno de gente, el tesoro, el asesinato y su descubrimiento sobre fondo de relación amorosa contrariada (que, en lo que concierne a la película de Autant-Lara, inspiró temática e iconográficamente el final de *El Nombre de la Rosa* de 1986 de Jean-Jacques Annaud) - (en cuanto a la evolución de la visión ideológica de los alemanes, es interesante apuntar que, prefigurando las novelas de Erckmann-Chatrion, Balzac en su texto, París, Maxi-Livres, 2001, pp. 15-17 y 29, describe al narrador germánico como un hombre típico de su país: pacífico, bonanza, *bon vivant* y romántico);

- Retoma el episodio de la inundación provocada involuntariamente por el Gólem mal empleado por los judíos del ghetto de Praga, "*The Sorcerer's Apprentice*", segmento realizado por James Algar del dibujo de

animación de largo metraje *Fantasia* de 1940, película ésta producida por Walt Disney, con los instrumentalistas James MacDonald, Paul J. Smith y Leopoldo Stowoski, la diva solista Julieta Novis, y las voces originales de Deems Taylor, y el mismo Disney para la voz de Mickey Mouse en "*El Aprendiz de Brujo*";

- *Chicken Run* del 2000, con las voces originales de Phil Daniels, Tony Haygarth, Mel Gibson, Jane Horrocks (*Little Voice*), Miranda Richardson, Julia Sawalha, Timothy Spall y Imelda Staunton, película de animación en modelaje realizada y producida por Peter Lord y Nick Park (premiados creadores de los cortometrajes con los personajes, ya en pasta de modelar, Wallace y Gromit), que, dentro de una versión evocándonos *Animal Farm - A Fairy Story* de 1945 de George Orwell, y poniendo así la cuestión de la libertad individual en una larga tradición de debate axiológico, que volvemos a encontrar en *Tarzan, Mejor... Imposible, Paulie* o *Marie Shelley's Frankenstein*, retoma el tema de *The Great Escape* de 1963 de John Sturges, con un guión de James Clavell (*Shogun*) y W.R. Barnett a partir de la novela de Paul Brickhill, y con la actuación de Tom Adams, Karl-Otto Alberty, Richard Attenborough, Ulrich Beiger, Charles Bronson, James Coburn (en su cuarto encuentro con Steve McQueen, después de un episodio de 1959 de la serie televisada *Wanted: Dead or Alive* de 1958-1961, con Wright King, que desarrolla el tema de la película epónima de 1951 de Thomas Carr - director de la serie -, con Jim Bannon, Lane Bradford, Fuzzy Knight, Christine McIntyre, Zon Murray, Leonard Penn, Stanley Price, Marshall Reed y Whip Wilson, y dio a conocer a McQueen, así como después de *Los Siete Magníficos*, *Hell Is for Héros* de 1962 de Don Siegel, con Nick Adams, Bobby Darin, Bob Newhart y Fess Parker, *The Great Escape* marca también el su segundo encuentro cinematográfico de Coburn con Bronson, después de *Los Siete Magníficos*, y antes de *Hard Times* de 1975 de Walter Hill - director y guionista de la cinta -, con Margaret Blye, Bronson, Jill Ireland y Strother Martin), Robert Desmond, James Donald, Robert Freitag, James Garner, Robert Graf, Gordon Jackson, Til Kiwe, Angus Lennie, John Leyton, David McCallum (célebre actor de la serie *The Man from U.N.C.L.E.*), McQueen, Hannes Messemer, George Mikell, Lawrence Montaigne, Donald Pleasence (*Halloween*), Harry Riebauer, Hans Reiser, William Russell, Nigel Stock, Jud Taylor y Heinz Weiss (a notar que *The Great Escape* inspiró *Victory* de 1981 de John Huston, con Michael Caine, el campeón de fútbol Pele, Max von Sydow y Sylvester Stallone, y *Paradise Road* de 1997 de Bruce Beresford - igualmente guionista de la película, basada en hechos reales -, con Cate Blanchett, Glenn Close, Pauline Collins, Jennifer Ehle, Frances McDormand y Julianna Margulies, el filme siendo del mismo año que *Avión Presidencial* en el que actúa Close);

- La escena inicial de la película fantástica francesa *Le Pacte des Loups*, inspirada de *Tiburón*;

- El episodio de *Star Trek* en el que el capitán Kirk se encuentra sólo frente a una bola que le vacía el espíritu en un planeta carceral para locos, modernización de la leyenda de Teseo y la Silla del Olvido, que es típica de la reutilización por la ciencia ficción de los elementos de los mitos clásicos (v. así también por ejemplo la utilización de la primera aventura con los lotófagos de la *Odisea* de Ulises en otro episodio de *Star Trek* del mismo período, sobre un planeta poblado por fantasías producidas por el espíritu de los miembros del equipo del Enterprise, tales como criaturas extraídas de *Alicia en el país de las maravillas*, o la evocación del niño Heraclès y las serpientes en *Soldier*);

- La iconografía del personaje de extraterrestre contrabandista de esclavos que vendió la madre de Anakin Skywalker en *Star Wars Episode II - Attack of the Clones* del 2002, con Pernilla August, Kenny Baker, Ahmed Best, Rose Byrne, Silas Carson, Hayden Christensen, Anthony Daniels, Oliver Ford Davis, Samuel L. Jackson, Christopher Lee, Ian McDiarmid, Ewan McGregor, Temuera Morrison, Liam Neeson, Frank Oz, Nathalie Portman, Jimmy Smits, Jack Thompson, Leana Walsman, película escrita, dirigida y producida por George Lucas, se inspira en la obra del Bosco (pensamos por ejemplo al ave mensajero del panel izquierdo del tríptico de *La Tentación de San Antonio*, c. 1500);

- El motivo del espejo en cuanto revelador de una forma particular de la realidad - iterativo en el arte, del *Don Quijote* de Cervantés a *La beauté du Diable* de 1950 de René Clair o *The Lady from Shanghai* de 1948 de Orson Welles (director y productor de la película), con Glenn Anders, Ted De Corsia, Rita

Hayworth, Erskine Sanford, Everett Sloane y Welles, basada en la novela *If I Die Before I Wake* de Sherwood King -, que en *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* es una evidente variación acerca de la visión idiosincrática del mundo del conocido poema arturiano "*The Lady of Shalott*" (1833, 1842) de Lord Alfred Tennyson;

- El apellido de Lord Voldemort (figura maléfica tutelar de las aventuras de Harry Potter), que aparece como una alusiva y muy interesante resurgencia de la interpretación bartesiana ("*Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*", 1973) del apellido del héroe del cuento de Poe: "*The Facts In The Case Of M. Valdemar*" de 1845;

- El momento cuando el héroe de *The Shawshank Redemption* le pone música a los prisioneros, por ello atrayendo hacia sí un duro castigo, escena referida a la llegada de Orfeo a los Infiernos, cuando toca de su lira, de manera a ablandar a Cerbero y al Hadés para que le deje recuperar a su esposa, el sonido del instrumento logrando por un tiempo suavizar el sufrimiento de los grandes condenados que eran Ixión, Sísifo y Tántalo;

- El motivo, inspirado en *Fuenteovejuna* de 1619 de Lope de Vega, de la rebeldía común frente a la opresión, presente en *El Club de los Poetas Muertos*, y también *Patch Adams*, las dos con Robin Williams;

- El sueño escenificado por Salvador Dalí en *Spellbound* de 1945 de Alfred Hitchcock, con Ingrid Bergman (una de las actrices predilectas del cineasta), Leo G. Carroll, Michael Chekhov, John Emery, Rhonda Fleming, Steven Geray, Norman Lloyd y Gregory Peck (en su primero encuentro cinematográfico con Hitchcock, antes de *The Paradine Case* de 1947, con Ethel Barrymore, Louis Jourdan, Charles Laughton, Gregory Peck, Ann Todd y Alida Valli), se inspira probablemente en su iconografía en el sueño del barco en el techo de una casa y el hombre sin cabeza imaginado por Sigmund Freud al inicio del capítulo 6 de su *Interpretación de los Sueños (L'Interprétation des Rêves)*, París, PUF, 1926, 1967, 1999, en base a la octava edición alemana de 1929, p. 242);

- Las imágenes de ilusionismo con cartas en los créditos de la serie televisada *The Avengers* y las dos películas *Le grand blond avec une chaussure noire*, y *Le retour du grand blond* de 1974, todavía de Robert -co-guionista de la cinta con Véber -, con la actuación de Jean Amos, Antoine Baud, André Bollet, Paul Bonifas, Jean Bouise, Carmet, Colette Castel, Darc, Michel Francin, Jacques Giraud, Henri Guybet (conocido actor de teatro), Le Person, Richard, Rochefort y Hervé Sand, con música de Cosma y el solo de Zamfir, que representan el juego de roles del mundos de los espías, a semejanza de lo que ocurre respecto del mundo del casino, los detectives y los ladrones con la puesta en escena de los distintos elementos y objetos de los genéricos de la serie *Vega\$* de 1978-1981, con Brat Braverman, Tony Curtis, Phyllis Davis, Judy Landers, Greg Morris (*Misión: Imposible*), Naomi Stevens y Robert Urich, o el telefilm *Turn Back the Clock* de 1989, con Gene Barry, Frank Coppola, Kim Terry Costin, Patrick Cupo, Jere Burns, David Dukes, Christopher Judges, Wendy Kilbourne, Joan Leslie, Franc Luz, Dina Merrill, Thomas H. Middleton, Dennis Paladino, Carmela Rioseco y Connie Sellecca;

- El episodio de la literal cagada del protagonista en el cuarto de la familia de su amada en *Dumb and Dumber - When Harry Met Lloyd* del 2003 de Troy Miller, con Josh Braaten, Kyle Gaas, Luis Guzman, Elden Henson, Michelle Krusiec, Shia Labeouf, Eugene Levy, Rachel Nichols, Eric Christian Olsen, Cheri Oteri, Derek Richardson, Mimi Rogers y William Lee Scott (segunda cinta de la serie *Dumb & Dumber* de 1994 de Bobby y Peter Farrelly, pero con nuevos actores encarnando los roles principales), que probablemente desarrolla la temática del inicial episodio del baño en *Loco por Mary* (v. nuestro artículo sobre esta película), proviene de la cómica confusión del monje budista entre los baños y el cuarto en la novela *Tropic of Cancer* de 1934 de Henry Miller; otras variaciones sobre este mismo tema intercultural, simbolizado por la relación del Nuevo Mundo estadounidense, paradigmático de la contemporaneidad, con los ritos de la exótica y secular India, son los filmes: *The Party* de 1968, escrito y dirigido por Blake Edwards, con la actuación de Natalia Borisova, Jean Carson, Marge Champion, Al Checco, Corinne Cole, Dick Crockett, Frances Davis, Danielle De Metz, Herbert Ellis, Paul Ferrara, Steve Franken, Kathe Green, Allen Jung, Claudine Longet y Peter Sellers (actor predilecto del cineasta, en particular con la serie de

cintas de la Pantera Rosa), y *The Guru* del 2002 de Daisy von Scherler Mayer, con Christine Baranski, Dwight Ewell, Anita Gillette, Heather Graham, Ronald Guttman, Emil Marwa, Malachy McCourt, Michael McKean, Pat McNamara, Dash Mihok, Jimi Mistry, Ajay Naidu, Parul Shah, Raahul Singh y Marisa Tomei;

- La problemática del doble que se encuentra en Woody Allen (v. Jean-François Dreyfus, "*Quand les rabbins se produisent "topless" ou la parodie allénienne dans tous ses états*", *Humoresques*, n° 15: *L'humour américain*, enero del 2002, pp. 39-40), llegando, terminando y concretizándose en el ámbito personal, amistoso y amoroso, en la película *Grosse Fatigue* de 1994, escrita, dirigida e interpretada por Michel Blanc (antiguo miembro del Splendid), con la actuación en sus propios roles de Carole Bouquet, Guillaume Durand, Charlotte Gainsbourg, David Hallyday, Dominique Lavanant, Estelle Lefébure, Mathilda May, Philippe Noiret, el director Roman Polanski, y los también antiguos miembros del Splendid: Marie-Anne Chazel, Christian Clavier, Gérard Jugnot y Thierry Lhermitte, tiene un interesante antecedente literario, en el ámbito judío norteamericano como la obra de Allen: la novela *Operation Shylock* de 1993 de Philip Roth (v. Rémi Astruc, "*Le grotesque sexuel de Henry Miller et de Philip Roth*", *Humoresques*, *ibid.*, pp. 115-116 - lo que además nos devuelve al simbolismo procreador del mito de Baubo y la risa de Deméter -);

- O el episodio del landó en *Los Intocables* de Brian de Palma, homenaje a *Bronenosets Potyomkin* de 1925 de Sergei M. Eisenstein - también guionista de la película -, con Grigori Aleksandrov, Aleksandr Antonov, Vladimir Barski, Ivan Bobrov, Julia y S.E. Eisenstein, Mikhail Gomorov, Aleksandr Levshin, N. Poltavseva (la famosa mujer con los quevedos, que tanto influenció al pintor inglés Francis Bacon) y Beatrice Vitoldi (la mujer con el landó), homenaje que en *Los Intocables* marca doblemente la orientación voluntariamente vanguardista de De Palma (v. nuestro artículo sobre *Misión: Imposible*), y el sentido fuertemente político de la lucha anti-mafia. El motivo del landó volcado se vuelve a encontrar en *Speed*. Ese motivo de *Los Intocables* inspiró a su vez el accidente fundador del destino de los protagonistas en *Sleepers* de 1996, con Kevin Bacon, Billy Crudup, Minnie Driver, Robert De Niro, Jeffrey Donovan, Ron Eldard, Peter Gerety, Dustin Hoffman, Bruno Kirby, Jason Patric, Joe Perrino, Brad Pitt, Brad Renfro, Jonathan Tucker y Geoff Wigdor, película escrita, dirigida y producida por Barry Levinson, donde el landó, reemplazado por el carrito del vendedor griego de perritos calientes, evoca por ese cambio a la vez el fin de la infancia y despreocupación de los héroes, y la realidad social de la vida (mediante la evocación de la necesidad de hacer dinero que tiene el vendedor griego por llevar su familia a vivir consigo, y por comparación con el episodio donde, en casa de corrección, deben tragar en el suelo la comida que botaron al pelearse - sabiendo que es por haber dejado caer el carrito en la entrada del metro y por ello herido gravemente a una persona que fueron condenados -, así al nivel psicoanalítico los perritos calientes se vuelven símbolos de los abusos sexuales que ahí sufren, después dicho episodio en el suelo).

De lo mismo, confirmando nuestro postulado de la intertextualidad general de las artes entre sí (*Iconología*), en lo que a la canción concierne, además de las conocidas reutilizaciones de particiones clásicas por el compositor francés Serge Gainsbourg, la música de "*Dust My Broom*" de 1969 de Ike y Tina Turner fue retomada por el también francés Hubert-Félix Thiéfaine en "*La môme Kaléidoscope*" de 1979, y también en "*Taxiphonant d'un pack de Kro*" de 1981. En el texto de 1963 "*Les deux pigeons*", escrito por René Clair, con música de Charles Aznavour, intérprete de la canción, se reutiliza a manera de estribillo el verso inicial: "*Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre*" de la fábula de Jean de La Fontaine "*Les deux pigeons*". Aunque "*Ca vient sans qu'on y pense*" de 1966, con música de Aznavour y letra de Jacques Plante (autor que escribió mucho para Aznavour, y a quien se le debe notablemente también "*Les comédiens*" de 1962 y "*La Bohème*" de 1966), hable de amor y no de desesperanza, retoma, con toda evidencia, la estructura de "*Le mal de vivre*" del año anterior: 1965, escrita, compuesta y cantada por Barbara. A su vez, "*Ca vient sans qu'on y pense*", en su tema amoroso y su secuencia, inspiró "*Je suis mon coeur*" de 2001, compuesto y escrito por Christine Lindon y Daniel Lavoie para la cantante Lara Fabian. No sólo los cantantes populares del siglo XX en Francia retomaron las canciones del siglo XVIII, como "*O gué vive la rose*", sino también el poema "*Plaisir d'Amour*" de Florian con música de Johann Paul Aegidius Martini

(1775), y Georges Brassens puso en música las "*Stances: Marquise si mon visage...*" del dramaturgo Pierre Corneille. De la misma manera que la literatura policíaca, en particular de la segunda parte del siglo XX, se inspira del cine tanto en la repartición de sus escenas como en los "*revirements*" finales que entretienen el suspenso, lo que se puede apreciar en la obra de Thomas Harris, en su canción "*Comic Strip*" de 1967, Gainsbourg reutilizaba, a la manera del contemporáneo pop art, onomatopeyas propias de las tiras cómicas anglófonas. Como lo hemos expuesto en las notas de nuestro artículo sobre *Angel Heart* y *La Escalera de Jacob* de la parte en francés del presente libro, Alan Parker en *Angel Heart* creó un nuevo motivo recurrente de las películas posteriores: las paletas girando de un abánico funcionando, las cuales, en referencia directa a los atributos iconográficos clásicos de la diosa Fortuna, simbolizan al sino en marcha. Idénticamente, la escena del asesinato en el baño en *Psycho* de Hitchcock es un motivo iterativo de las cintas policíacas o de horror en cuanto es la máxima expresión del injusto ingreso de lo ajeno y la muerte en la intimidad protectora de la casa, la imposibilidad por la víctima de ver a su agresor en esta situación representando, por el proceso de inversión definido por Freud en el campo de la psicología, a la ceguera del Destino mismo. En lo que concierne a la modificación de un tema en función de la ideología de una época, tenemos al personaje del veterano, que después de la guerra del Vietnam aparecía en todas las producciones cinematográficas y televisuales estadounidenses para justificar la intervención de los E.U. en esta parte del mundo, la amistad o los amores entre soldados norteamericanos y vietnamitas afirmando la misión pacífica y altruista de la armada nacional en el planeta. Después de la primera guerra del Golfo, el veterano del Vietnam, guerra perdida, se volvió veterano del Golfo, guerra ganada, las dos imágenes del guerrero estadounidense sobreponiéndose en la medida en que el veterano del Golfo se debía, como anteriormente el del Vietnam, de tener problemas de desocialización consecuentes al conflicto, otra manera de introducir, a través de estas secuelas, un discurso ahistórico sobre los E.U. como víctima de una oposición causada por dictaduras enemigas, y no como iniciador de las hostilidades. Es así que en un episodio de la serie televisada *Seven Days*, empezada en 1998, con Don Franklin, Jonathan LaPaglia, Norman Lloyd, Nick Searcy, Justina Vail y Sam Whipple, el médico vietnamita que se preocupa por la mala utilización que hacen los E.U. de sus armas aparece como un loco perverso enemigo de la paz, manera clásica de reapropiarse el discurso contrario que encontramos en *El Pacificador*. De lo mismo, después de los atentados de 2001 en New York y Washington, la televisión francesa dejó esporádicamente la palabra a las minorías musulmanas nacionales, que condenaban la inmiscuición de los E.U. en Palestina y el mundo árabe, en particular en Irak después del fin de la primera guerra del Golfo, causa real según ellos de los eventos del 11 de septiembre. Esta denuncia, en un primer tiempo poco entendida, pero retomada por gente conocida del mundo del espectáculo de origen magrebino, en un segundo tiempo fue analizada en emisiones de información como *C dans l'air* del canal 5 como peligrosa expresión del retorno del antisemitismo en el país, lo que valió la multiplicación de los programas sobre los orígenes del nazismo en Europa a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX (en sentido inverso de la técnica habitual en la que el malvado de las películas expresa ideas opuestas al discurso dominante para invalidarlas, como por ejemplo en las paradigmáticas *Avión Presidencial*, *El Pacificador* o *The Siege*, el guión de *Se7en* (*Seven*) utiliza la figura prometéica y típicamente contemporánea del héroe-monstruo, en este caso el psicópata, para expresar, mediante su propia perversión, la perversión de la sociedad devenida amoral, según un proceso ya empleado en la serie televisada francesa *NeoPolars*, y que el director David Fincher sabrá inteligentemente retomar en forma más crítica y menos escolástica en *Fight Club*). Se opone así a la realidad histórica (la vida de los pueblos y su derecho a permanecer en su territorio secular) una mitología del texto como Ley en la que los judíos, valiéndose del texto bíblico, y también por culpa de siglos de persecución cristiana que les dejó al margen de la sociedad, obligándoles a permanecer aislados, se autoafirman como un pueblo, cuando sólo son una comunidad, al igual que los católicos o los protestantes (v. nuestro trabajo *Structures cachées de la politique internationale: le cas Ben Laden*, Bès Editions, 2002). La creación arbitraria de un país llamado Israel en los años cincuenta es la perfecta ilustración de la deportación de la culpabilidad del mundo occidental después de la Segunda Mundial, y de su costumbre de disponer unilateralmente de los territorios

ajenos, cuyas secuelas ideológicas se ven en películas como *Juegos de Patriotas*, *Avión Presidencial*, *El Pacificador*, *Enemigo Intimo*, *Invasión*, *The Siege* o *Star Trek: Insurrección*, según los casos con matiz intervencionista (en la mayoría de las cintas que acabamos de citar) o no (*Enemigo Intimo*, *Invasión*). De los mismo, la visión reveladora de la situación de las minorías pasa siempre por la mirada del arquetipo blanco, tanto en: *A Man Called Horse*, también de 1970, de Elliot Silverstein, con Judith Anderson, Jean Gascon, Richard Harris, Corinna Tsopei, Dub Taylor y Manu Tupou (v. también *Return of a Man Called Horse* de 1976 de Irvin Kershner, con Claudio Brook, Harris, Geoffrey Lewis, Jorge Luke, William Lucking y Gale Sondergaard, y *Triumphs of a Man Called Horse* de 1982 de John Hough, con Vaughn Armstrong, Michael Beck, Ana De Sade y Harris) como en *Danza con los Lobos* de 1990 de y con Kevin Costner - también productor de la película - en su primera cinta ecologista, y con la actuación de Rodney A. Grant, Graham Greene, Mary McDonnell, Robert Pastorelli e Floyd Red Crow Westerman (filme ganador de 7 Academy Awards y 3 Golden Globes), *Harrison's Flowers* del 2000, con Alun Armstrong, Gerard Butler, Christopher Clarke, Andie McDowell, David Strathairn y Marie Trintignant, y música de Pascal Obispo, cinta escrita, realizada y producida por el director de cinema y teatro francés Elie Chouraqui, *The Body*, o *Black Hawk Down* de 2001 de Ridley Scott - también productor del filme -, con Eric Bana, Ewen Bremner, Hugh Dancy, Ron Eldard, William Fechtner, Tom Guiry, Tom Hardy, Josh Hartnet, Charlie Hofheimer, Ewan McGregor (*Star Wars*), Sam Shepard, Tom Sizemore (*Devil in a Blue Dress*, *Heat*, *The Relic*, *Saving Private Ryan*), Gregory Sporleder y Johnny Strong. Citamos también la interpretación de indígenas americanos por actores blancos en *Little Big Man* de 1970 de Arthur Penn, con Martin Balsam, Jeff Corey, Chief Dan George, Faye Dunaway, Dustin Hoffman y Richard Mulligan, basada en la existosa novela de Thomas Berger, *Tashunga - North Star* de 1996 de Nils Gaup, con James Caan, John Cassady, Morten Faldaas, Jacques François, Hilde Grythe, Nicholas Hope, Christophe Lambert, Catherine McCormack, Torgils Moe, Kalle Oby, Sverre Anker Ousdal, Franck Salsedo, Reidar Sorensen, Mary M. Walker y Burt Young (cuyo episodio de curación y sueño entre los indígenas se encuentra prefigurado en *On Deadly Ground* de 1994 de y con Steven Seagal - también productor del filme -, así como con Joan Chen, Michael Caine y John C. McGinley, película cuyo tema reaparece a su vez en *Fire Down Below* de 1997 de Félix Enríquez Alcalá, con Levon Healm, Marg Helgenberger, Kris Kristofferson - que volveremos a encontrar en *Blade* -, Stephen Lang, Seagal - de nuevo productor de la cinta - y Harry Dean Stanton). Según un proceso similar de justificación del discurso dominante, después de la formula de 1991 de Jacques Chirac, acerca del "ruido y el olor" de los extranjeros, y entre las dos vueltas de las elecciones presidenciales de 2002, en su publicidad del 30 de abril, el canal 4 de televisión tenía por lema: "*Sur Canal Plus en numérique, vous avez le goût et les couleurs*" ("*En Canal Plus numérique, tenéis gusto y colores*"). Notaremos que ya en 1989 apareció en la televisión francesa una serie sobre inmigrados magrebíes titulada *La famille Ramdam* (apellido onomatopéico remitiendo a la idea de alegre alboroto, precisamente, lo que, también, evoca la mitología festiva tradicionalmente asociada a los países sureños). En la misma perspectiva, es significativo que el tema de *Blackboard Jungle* aparezca en el momento de la liberación de las minorías étnicas en los E.U., y en Francia con la llegada al poder del socialista François Mitterand, que desde los primeros años de su presidencia quiso oponer la juventud a los partidos de derecha. La manera que encontró, al parecer, para ello, fue de aplicar el conocido principio: "*dividir para reinar*", reduciendo por una parte la juventud a los jóvenes descendientes de inmigrantes de los arrabales pobres, en particular los delincuentes, e identificando por otra a la derecha francesa con el Frente Nacional de Jean-Marie Le Pen, partido nacionalista y xenófobo. Es la reutilización pervertida del discurso contrario por el discurso dominante la que permite en *El Pacificador* y las películas afines, así como en el grupo de cintas correspondientes a *Armageddon* por ejemplo, de burlarse del sistema comunista y de su decaimiento y caída, valorando por contraparte la perennidad del sistema capitalista, así como, por ende, la inevitable entrada de los soviéticos en éste, el buen pueblo logrando finalmente liberarse de su mal gobierno (*Anastacia*). La recurrente intervención de la figura del presidente de los E.U. en las producciones cinematográficas y televisuales de los E.U. diviniza el oficio afirmando la permanencia de su valor democrático sin importancia de la persona que está en la

función presidencial, cuestión muy problemática en el caso de George Bush Jr. Volviéndose así "hombre-símbolo" (*Avión Presidencial*), la persona del presidente de los E.U. sirve para justificar la acción política de los E.U. en el mundo. En la televisión francesa, son las series policíacas las que propagaron, en particular a partir de *Navarro*, el discurso y las orientaciones políticas gubernamentales del momento. Mientras *Rollerball* de John McTiernan (ya director de *The Hunt for Red October*, y autor de una nueva versión de *The Thomas Crown Affair*), "remake" de la famosa película de Norman Jewison, por la ubicación de la acción en la antigua U.R.S.S. y la presencia del maniqueo héroe estadounidense liberando al pueblo oprimido por un sistema injusto y coercitivo, se vuelve mera apología de los E.U. en cuanto salvadores del mundo libre en contra de la dictadura y propaganda comunistas. Así, la obra de Jewison, conocido director comprometido en las cuestiones sociales, pierde en la versión de McTiernan, director comercial, que la invierte y pervierte, su carácter de crítica al sistema de entretenimiento norteamericano y occidental en general, que prefigura *Runing Man*. Más todavía, como cualquier método de investigación de las producciones simbólicas y mentales, el comparatismo estudia básicamente la forma, pero buscando en ésta un sentido, considerándola como la envoltura del mismo; es así que la presencia de una forma que sostiene un sentido fuerte revela la doble posibilidad de análisis y comprensión semántica de las obras ya aludida. Citaremos un ejemplo de forma con sentido propia de los años 90, la multiplicación de series televisadas estadounidenses, inspiradas en los "reality shows" (y de las que *Kojak* y *Cagney & Lacey* fueron importantes antecedentes), en las que es puesta en escena la vida cotidiana de un equipo de policías, médicos o salvadores, la figura de los demultiplicados héroes volviéndose sino secundaria, por lo menos utilizada para poner de relieve las historias que viven, es el caso en *Baywatch*, *ER* o *C.S.I.: Crime Scene Investigation*, empezada en el 2000, con Timothy Carhart, Gary Dourdan, George Eads, Jorja Fox, Paul Guilfoyle, Robert David Hall, Marg Heldenberger, Madison Mc Reynolds, Glen Morshower, Skip O'Brien, William L. Petersen, Eric Smanzda, Judith Scott, Marc Vann y Jodi Lyn Wilson. Ahora bien, en estas series, como en particular por ejemplo y *C.S.I.: Crime Scene Investigation*, la calidad de imágenes es voluntariamente idéntica a la de los diarios televisados y de los "reality shows" que se inspiran éstos, para dar un toque ultra-realístico a las historias narradas. Se puede también notar, en lo que al sentido de la forma, que en *Jeremiah Johnson* de 1972 de Sydney Pollack, con Josh Albee, Richard Angarola, Paul Benedict, Delle Bolton, Matt Clark, Jack Colvin, Will Geer, Stephan Gierasch, Allyn Ann McLerie, Joaquin Partinez, Robert Redford (actor predilecto del cineasta) y Charles Tyner, la imagen en que cenan bajo un árbol de tres inmensas ramas el héroe, la india y el niño, en el preciso momento en que van a construir su nueva casa, evidencia la recién unión de estos tres seres de origen distinto, y que sin embargo están a punto de formar una familia. Finalmente, para los partidarios de la teoría logocéntrica, ya no se puede negar la presencia de un sentido fuerte en el arte cinematográfico cuando la red de referencias intertextuales entre las películas (v. nuestros artículos sobre *Tienes un E-Mail* o *El Paciente inglés*) se expresa mediante una intertextualidad entre las distintas artes, en particular entre literatura y cinema (como precisamente en *El Paciente inglés*) o cuando la intertextualidad entre las películas y la mentalidad y los símbolos de su época y lugar pasa por el uso simbólico de nombres mitológicos (v. nuestro artículo sobre *Perdidos en el Espacio* y nuestro texto sobre *Amistad* en el artículo sobre *El Cuarto Poder*). El héroe de la serie *Danger Man* llamándose John Drake, apellido que recuerda el del célebre Francis Drake, vencedor de la Sagrada Armada, revela su carácter nacionalista y hasta colonialista. La comisaria Julie Lescaut de la serie francesa empezada en 1992, con Paul Allio, Jérôme Anger, Sophie Artur, Bernard Bloch, Jean-Paul Comart, Alexis Dessaux, Mouss Diouf, la ex-Miss Francia Mareva Galanter, Véronique Genest, Jennifer Lauret, François-Régis Marchasson, François Marthouret, Renaud Marx, Jean-Paul Rouve (que se dará a conocer más tarde con el grupo cómico Les Robins des Bois), Joséphine Serre y Frédéric Stromenger, comparte con la heroína Manon Lescaut (1728-1731) del abad Prévost un apellido que le da un toque voluntariamente feminista, devolviéndonos al personaje de mujer carnosa popularizada por Genest en la serie de 1981 que la dio a conocer al grande público: *Nana*, con Madeleine Barbulée, Sacha Briquet, André Cellier, Charlotte de Turkheim, Marion Game, Jean Martinelli, Armand Mestral, Patrick Préjean, Tony Rödel, Vincent Ropion,

Sarah Sanders, Micky Sébastian, Albert Simono y Guy Tréjan, una de las tantas obras basadas en la novela de Zola. Individuación del personaje por su nombre idéntico al que, en literatura, encontramos por ejemplo con el caso de Edmond Dantès/el Conde de Monte Cristo, cuya katábasis y retorno al mundo, después de un período de muerte simbólica, se expresa en sus dos apellidos, los cuales no son sino alusiones directas el primero al Dante y el segundo a Cristo regresando estos dos final y gloriosamente de sus viajes al Infierno. El sustantivo "*Monte*" nos remite precisamente a la ascensión crítica de Dantès, epígono de Napoleón, ya que el inicio de la historia de Alexandre Dumas se ubica en 1815, empieza con la falsa acusación en contra de Dantès de ser un espía bonapartista después de que su nave haya pasado cerca de la Isla de Elbe, y que el mismo Dantès se encuentra enjaulado durante una veintena de años en la Isla de If. Similarmente a lo que ocurre en la relación del *Naufragio de la fregata La Medusa* de 1817 por los supervivientes Corréard y Savigny, en la novela de 1844 de Dumas, que por ello se inscribe perfectamente en el espíritu de su época, el buen héroe napoleónico se opone a sus viles enemigos realistas. La comparación entre los dos relatos es más vigente todavía, ya que uno de los tres enemigos de Dantès en la novela de Dumas es un marinero que se llama Danglars, apellido muy parecido al del lugarteniente D'Anglas, uno de los supervivientes de la fregata La Medusa que lograron huir en los botes salvavidas, abandonando a los de la balsa, razón por la que los denunciaron Corréard y Savigny en su libro. D'Anglas se justificará, escribiendo una versión del naufragio opuesta a la de éstos. Además, la permanencia de los mismos géneros (mitológico, religioso, erótico, macabro, policíaco,...) entre literatura y arte filmico (pensamos de nuevo, por ejemplo, en el principio de katábasis de los malvados al final de las obras filmicas estadounidenses, modernización del religioso motivo artístico medieval, y literario posterior como hemos visto) confirma sin duda posible la presencia de un tipo idéntico de significación simbólica, evidencia que pierden de vista al parecer los exégetas cuando retoman las clásicas jerarquías entre literatura, teatro y cinema, ya que los tres tiene en común el texto, a pesar de lo que postulan; pues, si la diferencia entre oralidad y escritura puede ser oportuna para distinguir el sentido secundario de los discursos interpersonales en la vida cotidiana del sentido fuerte porque construido del discurso escrito, ya no se justifica, cuando se trata de la oralidad del teatro y de las películas respecto de la literatura, ya que esta oralidad es una oralidad estructurada por una misma voluntad de narración y/o narratividad que en la literatura, a prueba la publicación en libros de piezas y guiones. Buffy la Cazadora de Vampiros de la serie televisada homónima se inspira directamente en el personaje literario de Anita Blake, creado en 1993 por Laurell K. Hamilton, a su vez autora también de novelizaciones para *Star Trek* y *Ravenloft*. Históricamente también, poesía, teatro y narración larga (pensamos en Homero) se construían y transmitían oralmente. Paralelamente, la permanencia de los géneros (mitológico, religioso, erótico, macabro, descriptivo,...) entre las artes plásticas y la literatura, así como la relación formal entre por una parte el cinema y el teatro (por la puesta en escena) y por otra las artes plásticas - sea sólo en cuanto a la derivación analizable del sentido entre artes plásticas, literatura y cinema -, vienen validar los planteamientos "*culturológicos*" (para retomar la terminología roigiana) de la iconología warburgiana y panofskiana. De hecho, la oposición, advertida en *No Way Out, A Few Good Men, The Net, The Rock, Misión Imposible, Mercury Rising* o *Most Wanted*, entre los deseos de poder individual de un militar o un impaciente espía (o gobernante, v. la novela de la estadounidense Katherine Neville, *Riesgo calculado*, Madrid, Suma de letras, 2000, p. 486) y el Estado nacional que sufre esta actuación, expresa la ideología del imperio estadounidense, conforme los postulados de la propaganda romana y, más tarde, cristiana de las "*imágenes de liberación de los vencidos, arrancados así de la tiranía de sus jefes por el Emperador*" (André Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, 1993, p. 118). Lo que explica también, al nivel de la política internacional, la propensión de las producciones norteamericanas a presentar este preciso hecho de "*liberación*", por ejemplo en la serie *Rambo* y, hasta en la ciencia ficción, como en *Reign of Fire* del 2002 de Rob Bowman, con Christian Bale, Gerard Butler, Matthew McConaughey (*EdTV, Frailty*), Terence Maynard, Izabella Scorupco y Alexander Siddig.

Se nos podrá reprochar haber adjuntado a los artículos originales fecha y lista de los actores a las referencias de las películas, lo que a veces puede volver dificultosa la lectura: tal decisión proviene de la constatación de la ausencia total de historicización seria del material filmico, y nuestra meta que era dar las herramientas necesarias para la integración de dicho material al método iconológico: derivaciones formales a través el tiempo de los motivos de las obras, y de ahí estudio de las razones que presidieron a estas modificaciones. Las precisiones en la referencia (y referenciación) de las cintas estudiados o citadas representa el primer paso, historicista, hacia una aproximación iconográfica del material (orientación ideológica en la carrera de los actores o en la obra de los cineastas, reutilización de los mismos motivos, ideas, novedades o temáticas en las películas de misma época).

Varios problemas metodológicos se presentan cuando se pretende escribir un nuevo artículo por semana. La velocidad de la producción era un reto en sí. Sin embargo, la reducción del carácter arbitrario de la elección de nuestros objetos de estudios, dependiente que eramos de las salidas en salas, redujo de manera importante lo aleatorio del mismo (así por ejemplo, el fenómeno de la "*Nekyia psicológica*" que evidenciamos en *Kull el Conquistador* o *Wishmaster* debe aparecer, no como propio a estas películas, sino más generalmente como presente e iterativo en las obras filmicas del género). En nuestros trabajos anteriores, como en los que llevamos a cabo paralelamente a la realización de los artículos de la sección "*Hablemos de Cine*", nos percatamos de un hecho que conocen todos los investigadores. Cada investigación nos lleva un gran número de informaciones que a su vez forman el sustrato de las investigaciones posteriores. Al contrario, en "*Hablemos de Cine*", cada artículo no era enriquecedor, sino, de alguna manera, empobrecedor. Pues, debíamos trabajar esencialmente en base a conocimientos adquiridos. Ahora bien, estos se agotan obligatoriamente, cuando no son renovados por nuevos conocimientos.

Afortunadamente, mientras trabajabamos sobre "*Hablemos de Cine*", nos introducíamos paralelamente al conocimiento de la rica cultura latinoamericana, y nicaragüense en particular, gracias a nuestro trabajo en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, y logramos aprovisionarnos en libros científicos en las librerías de Managua y de San José (Costa Rica), a pesar de los importantes problemas bibliográficos que conocen las bibliotecas de Nicaragua. Estos dos hechos, importantes, hicieron que pudimos mantener, creemos, un real nivel científico en la serie.

Además, el principio de publicación semanal era muy motivador, ya que, por primera vez, sabíamos que cada trabajo hecho equivalía a un trabajo publicado. Era también, y, diríamos, más que todo, una manera de confirmar o de invalidar nuestro método, al realizar estudios de "casos", es decir remplazando el valor del conocimiento puro (historicista) a provecho del análisis (interpretativo y taxinómico) de la recurrencia de los motivos como unidades minimales de sentido. Ya`habíamos elaborado o por lo menos puesto las bases epistemológicas de este método en Francia, pero en base a obras que conocíamos, y sobre las que podíamos trabajar todo el tiempo que queríamos. Ahí se trataba de ponerle en práctica cada semana, esencialmente para estudiar las nuevas películas. Era entonces un doble reto.

No creemos que el trabajo intelectual no necesite un método. Toda ciencia necesita un método investigativo, que, a menudo, para no decir siempre, es el método comparativo. Es el que hemos empleado.

Sin embargo, es evidentemente importante la "*empatía*" con la obra estudiada. Fuimos ayudado en eso por dos cosas: en primer lugar el hecho que ciertos artículos fueron, por razones editoriales, publicados con un cierto atraso, lo que nos permitió a menudo retomar un poco de fuerzas en nuestras investigaciones. En segundo lugar, somos suficientemente consciente para saber cuando un trabajo no está listo para ser publicado. Así hay artículos, como por ejemplo el sobre *El Paciente inglés*, sobre los que pudimos trabajar durante varios meses antes de llevarles al diario. Lo que explica el hecho de que nuestro artículo sobre *El Paciente inglés* fue publicado casi un año después de que la película (fechada de 1996) haya salido en las salas de Managua.

Para decirlo de otra manera, el estudio científico es posible gracias a la empatía entre la obra y el

investigador. Pero las conclusiones a las que nos lleva nuestra concepción inicial, empática, de la obra, tiene que ser comprobada por el conocimiento el más amplio posible de la mentalidad de una época.

Como escribe Erwin Panofsky (*La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1997, p. 249, trad. al español por N.B. Barbe):

“... la interpretación - de la que hace también parte, lo repito, la simple descripción – tiene su origen en el poder de conocimiento y en el sustrato de conocimientos del sujeto interpretante, es decir, en nuestra experiencia existencial de la vida, cuando se trata de descubrir el único sentido-fenómeno y en nuestro saber literario cuando se trata del sentido-significado. Ahora bien, me gustaría pensar que el correctivo objetivo que opondremos a estas fuentes subjetivas de conocimientos - “certificando” asimismo sus resultados - no es sino lo que podemos llamar la “historia de la tradición” y que hemos encontrado en el caso del sentido-fenómeno bajo el aspecto de la “historia de la forma”, y en el caso del sentido-significado, bajo el aspecto de la “historia de los tipos”.”

El reto que nos fijamos en “*Hablemos de Cine*” aparecerá a muchos imposible de lograr. Sin embargo, si no lo habíamos logrado, no lo publicaríamos en forma de libro. Sería suficiente para nosotros reconocer nuestro error (que, por otra parte, los lectores nicaragüenses no hubieran olvidado de hacernos notar). Pero el hecho es que confirmamos con esta serie la validez del método historiográfico panofskiano, que se basa en el estudio de la recurrencia de los motivos, amplificándole a un nuevo terreno, el de las películas. Lo repetimos, no hay aquí ningún milagro, sino la estricta aplicación de este método, tan injustamente denigrado por los formalistas contemporáneos.

El hecho de reintroducir la narrativa de las películas dentro de la historia de sus estilos y formas (para parafrasear a Panofsky) permite darse cuenta que, como cualquier arte, la cinematografía evoluciona en función de las realizaciones anteriores, y que cada obra remite el espectador a grandes grupos temáticos anteriores.

Hemos basados nuestros estudios en el análisis de varios tipos de recurrencias: recurrencia de forma, de sentido (literario), y de figuras y símbolos mitológicos, como es el caso por ejemplo en nuestros artículos sobre *El Quinto Elemento*, *Contacto* o *El Complot*.

Evidentemente, no podemos pretender haber siempre logrado un estudio cabal del sentido de todas las películas. Si lo hemos logrado en *Contacto*, en la nueva versión aumentada del trabajo que damos aquí, *Un hombre lobo americano en París*, *Godzilla*, *Carne Trémula*, *El Paciente inglés*, o *La máscara del Zorro*, en filmes como *Mejor... Imposible*, *Los Miserables* o *Exceso de Equipaje*, no pretendemos más que haber “historizado” los temas y motivos de las obras, por lo menos de los caracteres principales.

Pero el conjunto de estos trabajos, cuando lo miramos ahora, nos lleva a pensar profundamente que, con “*Hablemos de Cine*”, hemos logrado plantear las bases de una verdadera historiografía de las formas audiovisuales.

Algunos opondrán a la idea de una interpretación sistemática de las obras en general, y audiovisuales en particular, más en cuanto se trata de un ejercicio semanal, la limitante de que nuestro pensamiento se limite a formas preestablecidas de ver el mundo que nos imponen entender producciones ajenas sino dentro de la subjetividad de nuestros propios planteamientos *a priori*. Ya hemos respondido en el sentido de la necesaria utilización de un método basado, según la práctica comparatista y warburgiana, en la búsqueda de los “*universales*”, y dentro de estos en la enumeración de las especificidades de las obras particulares. Pero también se puede adjuntar a eso otro elemento, determinante: a pesar de la obligatoria subjetividad de nuestras elecciones en la selección de las películas estudiadas, el simple hecho de que hemos encontrado desde el inicio, sin tener que esperar, una película de evidente sustrato político (*Avión Presidencial*), y así semana tras semana, es porque toda obra conlleva en ella un discurso político, en el doble sentido estricto de orientación ideológica patriótica y/o religiosa, y extensivo de “estar en la ciudad/sociedad” y por ende asumir, padecer y/o difundir sus realidades (físicas e intelectuales) y sus modos de entender el mundo.

El intento de historicización, y ante todo contextualización, de la presente serie de trabajos, mediante el estudio de la recurrencia de las figuras, gracias al proceso científico básico de contabilización y comparación, es la única manera, como el lector podrá comprobarlo, de evidenciar la ideología social y política, o sea, el discurso dominante (o los discursos dominantes superponiéndose), de la época. Y sí de algo podemos enorgullecernos, es de ser el primero en haberlo propuesto y llevado a cabo para el arte contemporáneo abstracto y el cinema.

La evolución de nuestras interpretaciones en función de la evolución de nuestros conocimientos y de nuestras preocupaciones del momento era otro riesgo. Así, hay interpretaciones de películas que funcionan como verdaderas series. Es el caso de las interpretaciones de los filmes que van de *Anastasia* a *Titanic*; de *El Tele Gurú* a *El Paciente inglés*; de *Never Been Kissed* a *The Rage: Carrie 2*; así como de grupos de películas tales como los formados por *Mulan* y *Un hombre lobo americano en París*; o *Sé lo que hicieron el verano pasado*, *Halloween H20* y *Perturbados*.

Por ello reproducemos los artículos en su orden de publicación original en *El Nuevo Diario*. Sin embargo, este orden no corresponde siempre al de la escritura de los textos, pero es el en que hemos siempre conservado los textos una vez publicados. De cualquier forma, nunca hay una diferencia muy grande entre el orden de escritura y el orden de publicación, puesto que siempre tuvimos gran cuidado de entregar los textos en el orden en que los escribíamos, por comodidad tanto como por una cuestión de honradez metodológica ante los lectores.

Por esta misma cuestión de honradez metodológica, reproducimos los artículos en su estado original, con las referencias bibliográficas dentro del texto (ello explica también porque a veces pueden repetirse, ya que cada artículo fue concebido para poder ser leído aparte del conjunto).

No obstante, siempre hemos considerado el trabajo investigativo como en perpetua evolución. Razones por las cuales los artículos siguientes han sufrido remodelaciones posteriores a su escritura, es la rapidez con la que teníamos que escribirles, cuestión de la que ya hemos hablado, combinada con las dimensiones reducidas que impone a los trabajos la publicación en un diario. Así, si en el fondo, rara vez (salvo por el artículo sobre *Contacto*, que se enriqueció notablemente, poco después de su publicación, gracias a un viaje en Costa Rica en el que conocimos y compramos *El sueño de Escipión*) los textos han conocido remodelaciones notables después de su publicación, debemos sin embargo decir que muchos han sido aumentados en función de nuevos elementos que venían confirmar o precisar las interpretaciones que contienen. A veces, son simplemente referencias bibliográficas o cinematográficas (en particular la fecha de realización, y los nombres del director y de los principales actores) que precisamos - pues, una de las mayores dificultades de la serie vino de la ausencia casi total en Nicaragua de libros, bibliotecas o videotecas donde buscar los títulos originales o españoles de los filmes con los que comparabamos las películas estudiadas -, a veces son símbolos, motivos y hasta temas que analizamos con más detenimiento.

Al conjunto de los artículos publicados por *El Nuevo Diario*, en fecha del 15 de enero del 2000, en la que terminamos de escribir esta introducción, después de más de un año fuera de Nicaragua, adjuntamos un cierto número de inéditos. Son en realidad textos que hemos continuado de escribir sobre películas que salieron, después de la publicación de *El Regreso de Casanova*, el 6 de junio de 1999, y de nuestro regreso en Francia, nueva y extraña forma para nosotros de destierro (*“El invierno atiza el frío esta manzana de mierda”*, para citar de nuevo al admirable Armijo), textos en los que hemos intentado, con más tiempo - y a pesar de no poder esperar, por lo menos ahora, su publicación inmediata para ponerlos, como decía Flaubert, a la necesaria, y tan satisfactoria para el escritor que se entrega todo a su duro y solitario trabajo, prueba del *“gueuloir”* -, seguir otra línea de investigación, hasta donde nos da la ciencia y el deseo de hacer bien las cosas, tal vez más psicoanalítica, para precisar, y, esperamos, profundizar y mejorar, los planteamientos anteriores de la serie. Así con los más recientes artículos, nos hemos dado cuenta que, gracias a este “momento” psicoanalítico de la serie, logramos volver a un tipo de aproximación de los sustratos ideológicos y axiológicos de las obras tal vez más sistemático. Estos textos posteriores a *El Regreso de Casanova* son, como se puede suponer, regrupados al final de la presente obra, y empiezan con

Una pareja explosiva. No es necesario precisar que, para estos también, y por las razones ya evocadas, hemos seguido el mismo principio que consiste en presentar los artículos conforme la sucesión real de su escritura.

(Continuando, y pensando ya en la reedición del presente conjunto, esta vez después de un regreso a Nicaragua y de una nueva ida del país, terminamos nuestro trabajo, teniendo las "esquisses" dumézilianas en memoria, con unas anotaciones metodológicas, reflexiones varias y marginales que hemos venido reflexionando y madurando durante nuestras investigaciones filmicas, y que proponemos ahora, como apuntes "para una aproximación a una "kunstwissenschaft" de las obras audiovisuales", basados en nuestra consideración, fundamental para nosotros, de que el estudio analítico se desarrolla de la percepción de las referencias entre las obras a la interpretación del sentido de estas referencias (principio que hemos siempre utilizado en los artículos de la presente sección, como podrá apreciar el lector); resumiríamos estos dos pasos bajo el nombre de "aproximación al sentido genético de las obras". En homenaje y base al principio de la Mnemosina warburgiana, la cual pone en paralelo motivos, formas y temas similares o derivados como punto de partida iconográfico para analizar el sentido interno de las obras, nuestras "Anotaciones" se dividen en dos partes: la primera de "Correspondencias", que enumera obras de temas similares o que definen cierta orientación en la carrera cinematográfica de sus directores o actores; la segunda de "Recurrencias, explicaciones y análisis", que a su vez, y fundamentándose metodológicamente en la parte anterior, aunque sobre temas y motivos no obligatoriamente relacionados, como lo indica su título analiza y explica el sentido de las correspondencias temáticas y formales *internas en y externas entre* las obras como expresión de ideologías relacionadas con el medio y la época, tirando, pues, las conclusiones, *interpretativas o iconológicas*, de las correspondencias, *descritas iconográficamente*, de la primera parte dichas "Anotaciones". Lógicamente respecto de lo anteriormente planteado, los elementos de la primera parte de las "Anotaciones" se agrupan por referencias a un mismo cineasta o actor, la segunda por temas. Así empezada como proyecto para poner a prueba el método iconológico, nuestra sección "Hablemos de Cine" se cierra ahora en su nueva edición, lógicamente, sobre apuntes, si bien al nivel de la forma remitidos a las "esquisses" dumézilianas, que al nivel semántico pondrán de relieve para el lector, de manera pedagógica por su misma forma de anotaciones sueltas, la armadura interior - no integrada a una interpretación global, pero primer paso hacia ésta -, el esqueleto, de la técnica inaugurada en historia del arte por el maestro Aby Warburg.)

Si vemos hoy la necesidad de reunir en un solo volumen estos artículos y textos, es que pensamos haber logrado, a través de estos, amplificar el método iconológico panofskiano al ámbito que ya había abordado el maestro, a saber el cinematógrafo. Creemos haber no sólo alcanzado un nivel de análisis superior al de los trabajos habitualmente publicados sobre cinema, que no son sino diríamos una forma de "patafísica" en la que se redescubre cada vez la doble presencia en los filmes de un nivel lingüístico (los diálogos) e iconográfico (las imágenes). Ya se han publicado numerosos libros de autores franceses al respecto en lengua española, por medio de editoriales de la península, y éstas han llegado hacia nosotros, en América Central. Pero daremos un ejemplo claro de aquello que criticamos en la frase de Heinich citada por el sociólogo francés, investigador en el Centro Nacional de la Investigación Científica (CNRS), Bruno Péquiniot, en conclusión a su largo artículo sobre "El cinema al centro de la sociología del arte" ("*Le Cinéma au coeur de la sociologie de l'art*", intervención del 8/2/1995, al seminario de historia del cinema del Instituto de Historia del Tiempo Presente, publicada en *UTINAM - Revue de sociologie et d'anthropologie*, París, L'Harmattan, n° 16, diciembre de 1995, pp. 103-120): "no es el propósito (del sociólogo) de producir tal o cual forma de hermenéutica de las obras" (p. 117).

Pensamos, pues, haber no sólo logrado un nivel de análisis superior a este tipo de discursos vacíos pero muy difundidos, sino también, y eso nos parece lo más importante, ya que no hay mérito ninguno a ser mejor que los peores, poner las bases de una crítica contextual y cultural de las obras, fiel al comparatismo de la Escuela de Warburg, gracias justamente a un estudio intertextual sistemático de "casos" (en el sentido que las ciencias de la vida como la biología y la física dan a esta palabra), intentando siempre de acercarlos

lo más debidamente posible a la mentalidad de la época que expresan, repetidamente de una película a otra, en forma y lenguaje cinematográficos.

Paralelamente, lo que nunca había sido realizado antes, hemos evidenciado, justamente por medio de un estudio contextualizante - es decir, mediante el enjuiciamiento de nuestros presupuestos metodológicos y de nuestras hipótesis teóricas en general, a través el análisis preciso de un material muy reducido en el tiempo y su evolución -, la reutilización de los mismos motivos entre películas de la misma época (en parte por cuestiones comerciales de auto-referencia, pero también en parte por causa de la natural identidad de gustos y de cultura de los hombres de un mismo período), y por ende la posibilidad de una lectura vertical, en el sentido lévi-straussiano, de las obras filmicas (tanto entonces en un sentido exotérico, en cuanto estudio de la reaparición de los mismo motivos de una obra a la otra - o ¿“iteración externa”? -, como esotérico, en cuanto estudio de la reaparición de los mismos motivos en una misma película - o ¿“iteración interna”? -: pensamos por ejemplo, en este segundo caso, al paralelismo creado por Henri Verneuil en *Le corps de mon ennemi* de 1976 entre la llegada del tren al inicio de la película y su ida al final, los distintos momentos de la vida del héroe, antes y después de su encarceración, la identidad, que nos remite al juego visual que encontramos también en *I comme Icare* de 1979 del mismo cineasta, entre la mira del fúsil y el diario enrollado, y finalmente entre el cuerpo echado del enemigo muerto en el suelo, la forma horizontal de las ramas del árbol y la cita de Blake).

Eso termina con los problemas y los logros metodológicos que nos aportó la serie “*Hablemos de Cine*” en nuestra práctica científica. No podemos más ahora que remitirnos al juicio del lector, al que entregamos por primera vez la integralidad de los textos que conforman para nosotros la sustancia de esta magnífica e irremplazable experiencia.

Con el orgullo, sin embargo, que nos da la plena conciencia, por lo menos, de haber hecho obra totalmente nueva.

Y agradeciendo, una vez más, todos los que nos ayudaron en su realización, y, sobre todo, a los lectores que, de un modo u otro, nos han mostrado el aprecio y, a veces, la afición que tenían a nuestro trabajo.

AIR FORCE ONE - AVION PRESIDENCIAL

Air Force One (título español: *Avión Presidencial*) de Wolfgang Petersen, con Glenn Close, Tom Everett (XXX), Harrison Ford, William H. Macy y Gary Oldman, se propone contarnos las hazañas del presidente de los E.U., cuando después de una cumbre en Rusia el avión presidencial que lo lleva de regreso con toda su familia y su gabinete fue desviado por un grupo de integristas soviéticos.

I - LOS ANTECEDENTES

A) Temático

Esta historia se inscribe en el género muy particular, que se desorolló con el éxito de *Die Hard*. En estas películas el suspenso esta basado en: 1- el uso de la tecnología para fines criminales por parte de los protagonistas (tema de la ciencia ficción); 2- la oposición maniquea entre el héroe y un grupo de terroristas muy bien entrenados (transformación del combate psicomáquico típico del western entre un héroe solitario y una pandilla). A menudo la acción transcurre en un solo lugar, edificio, tren o barco.

De hecho, como en las películas catástrofe, es en un avión que se ubica la acción de *Air Force One*. Pero el hecho de que no sea una catástrofe natural, sino unos terroristas que desvían el avión presidencial de su destinación original evidencia la relación del filme con la serie de películas policíacas de la primera parte de los años 1990, que hicieron de los distintos medios de transporte el escenario de las actividades criminales computarizadas de bandos terroristas sin escrúpulos.

Citamos: *Die Hard* de 1988 de John McTiernan, con Bonnie Bedelia (conocida actriz de televisión), Paul Gleason, Alexander Godunov, Alan Rickman, Reginald Veljohnson y Bruce Willis; *Die Hard 2: Die Harder* de Renny Harlin, con John Amos, William Atherton, Bedelia, Dennis Franz, Veljohnson y Willis; *Die Hard With a Vengeance* de 1995 de McTiernan, con Larry Bryggman, Colleen Camp, Graham Greene, Jeremy Irons, Samuel L. Jackson y Willis (tercer encuentro cinematográfico entre Jackson y Willis, después en particular de *Pulp Fiction*, y antes de *Unbreakable*); *Striking Distance* de 1993 de Rowdy Herrington, con Dennis Farina, Robert Pastorelli, Sarah Jessica Parker, Tom Sizemore y Willis; *Point Break* de 1991 de Kathryn Bigelow, con Gary Busey, James Le Gros, John C. McGinley, Lori Petty, Keanu Reeves y Patrick Swayze; *Speed* de 1994 de Jan De Bont, con Sandra Bullock (que se dio a conocer con este filme), Jeff Daniels, Joe Morton, el artista plástico y actor Dennis Hopper, Glenn Plummer, Reeves y Alan Ruck; *Speed 2: Cruise Control* de 1997 de De Bont, con Bullock, Willem Dafoe y Jason Patric; *Under Siege* de 1992 de Andrew Davis, con Busey, Erika Eleniak-Goglia, Tommy Lee Jones, Patrick O'Neil y Steven Seagal; *Under Siege 2: Dark Territory* de 1995 de Geoff Murphy, con Eric Bogosian, Morris Chestnut, Katherine Heigl, Bruce y Everett McGill y Seagal; *Drop Zone* de 1994 de John Badham, con Busey, Yancy Butler, Sam Hennings, Michael Jeter, Wesley Snipes y Malcolm Jamal Warner (película que retoma el tema de *Point Break*); *Money Train* de 1995 de Joseph Ruben, con Robert Blake, Chris Cooper, Woody Harrelson (que se dio a conocer por su papel en *Natural Born Killers*), Jennifer Lopez y Snipes (tercero encuentro cinematográfico entre Harrelson y Snipes, v. nuestro artículo sobre *Esta abuela es un peligro*); *The Hunted* de 1995 de J.F. Lawton, con Joan Chen, Christophe Lambert y John Lone. En *Speed*, el motivo de la sucesión de atentados soportado por la oposición telefónica entre el héroe y el malvado, que a la vez quiere vengarse y obtener dinero, con el final en el metro, prefigura tanto a *Die Hard With Vengeance*, como al final de *El Chacal* de Michael Caton-Jones, con Jack Black, Richard Gere, Mathilda May, Oliver Platt (que volvemos a encontrar en *El hombre bicentenario*), Sidney Poitier, Diane Venora (*Wolfen, Bird, F/X, Heat, The 13th Warrior*) y Willis. El malvado de *Speed* evoca también el de *Blown Away* de 1994 de Stephen Hopkins, con Suzy Ami, Jeff y Lloyd Bridges, Tommy Lee Jones y Forest Whitaker (*Bird, Species, Vientos de Esperanza, The Way of the Samurai*). A notar también que el motivo de los dedos en la nariz al inicio de *Speed* se inspira en *La Chèvre* de 1981 de Francis Véber (v. nuestro artículo sobre *Jorge de la Selva*) y de su "remake" titulado *Pure Luck* de 1991 de Nadia Tass, con Danny Glover (*Arma Mortal*), Sheila Kelley, Harry Shearer, Martin Short, Sam Wanamaker y Scott Wilson. Tal vez la evocación irónica en *Speed* de una razón política de los atentados llevados a cabo por el psicópata, con referencia a la eventual destrucción por

los E.U. de su país, nos devuelve a la figura del malvado en *El Pacificador*.

Una de las primeras películas en tratar el tema en un avión fue *Pasajero 57* (1992) de Kevin Hooks, con Alex Datcher, Robert Hooks, Michael Horse, Bruce Payne, Sizemore y Snipes. El mismo año que *Avión Presidencial*, en 1997, tenemos a *ConAir* de Simon West, con Steve Buscemi, Nicolas Cage, John Cusack y John Malkovich.

B) Político

Por primera vez en la historia del cine, en *Avión Presidencial* el héroe de una película de acción es el propio presidente de los E.U. Con su interpretación del *Young Mr Lincoln* en la película de 1939 de John Ford, Henry Fonda creó una imagen de presidente sereno y responsable. Ni siquiera Stanley Kubrick quebró con este esquema en *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), con George C. Scott, Sterling Hayden y Peter Sellers (en su segundo encuentro cinematográfico con el cineasta, después de *Lolita* de 1962). Desde entonces hubo siempre dos maneras de representar al presidente: una donde su rostro no podía verse (tipo del dios aparecido, divinidad solar vislumbrante y no representable, al igual que Carlos Fonseca Amador en el poema de Coronel Urtecho) y otra donde aparece reunido con sus ministros en la Casa Blanca.

Aun en las comedias, derivadas del tema de la sustitución de *The Prince and the Pauper* de 1881 de Mark Twain, de las numerosas versiones de *The Prisoner of Zenda* basadas en la novela de 1894 de Anthony Hope, a *Dave* de 1993, con Kevin Dunn, Charles Grodin, Ben Kingsley, Kevin Kline, Frank Langella, Ving Rhames, Sigourney Weaver y Peter White, película escrita y dirigida por Ivan Reitman, el presidente (o rey) aparece únicamente dentro de su círculo de poder (con equivalencia en el ámbito sexual, tanto en *Dave* - donde sirve para mostrarnos la educación política de un patriota común, a la manera de Frank Capra - como en cintas de mayor crítica, v. nuestro artículo sobre *No Way Out*).

En *Avión Presidencial* es la primera vez que podemos ver al presidente de los E.U. como combatiente. Por otra parte cabe notar que antes, los soviéticos aparecían siempre como los enemigos por excelencia de la democracia, la paz y la libertad. Siguiendo la evolución de la relación Este-Oeste, Arnold Schwarzenegger (en *Red Heat* de 1988 de Walter Hill, con James Belushi y Peter Boyle) y Sean Connery (en *The Hunt for Red October* de 1990 de John McTiernan, con Alec Baldwin, Tim Curry, James Earl Jones, Sam Neill y Scott Glenn) ofrecieron al final de los 80 (como Garbo en su tiempo) una visión humanizada del soviético, casi folclórica. Así en *Avión Presidencial* como en *El Presidente y la Niñera*, el presidente ruso, caricatura evidente de Eltsin en la primera, aparece como brusco, cómico y medio campesino.

A notar que *El Presidente y la Niñera* de Ken Kwapis, con Timothy Dalton, Heather DeLoach, Timothy Dowling, Michael Immel, Lisa Jakub, Adam La Vorgna, Michael Lerner, Patrick Malahide, Tamara Mello, Phyllis Newman, Ian McNeice, Tonya Watts y Kyle y Tyler Wilkerson, tiene por heroína a Fran Drescher, actriz principal de la serie televisada *La Niñera* de 1993-1999, con Daniel Davis, Lauren Lane, Benjamin Salisbury, Charles Shaughnessy, Renee Taylor, Nicholle Tom y Madeline Zima, de la que se inspira en su personaje y el genérico en la calle. Así la visión del presidente ruso en *El Presidente y la Niñera* puede explicarse en cuanto la serie *La Niñera*, retoma, sin perspectiva política, el tema de otra serie muy famosa: *El Rey y Yo* (v. nuestro artículo sobre *Anastasia*). *La Niñera* ofrece una visión romántica de la unión entre las clases sociales, con unas referencias a *The Fresh Prince of Bel-Air* de 1990-1996, con Tatyana M. Ali, James Avery, Ross Bagley, Joseph Marcell, Daphne Maxwell Reid, Karyn Parsons, Alfonso Ribeiro y Will Smith, en el personaje del mayordomo. La estructura piramidal que implica la serie es un motivo recurrente en las producciones fílmicas de los E.U., tanto en *Sabrina* de 1954 de Billy Wilder, con Humphrey Bogart, Walter Hampden, Audrey Hepburn, William Holden, Martha Hyer y John Williams, como en la serie televisada *Who's the Boss?* de 1984-1992, con Tony Danza, Katherine Helmond, Judith Light, Alyssa Milano y Danny Pintauro, de la que viene la relación entre los distintos caracteres de *La Niñera*, y en particular los personajes de la madre de la heroína y de la secretaria del héroe, que son dos aspectos de un sólo personaje: la abuela en *Who's the Boss?* Así, *La Niñera* restablece la relación de poder entre hombres y

mujeres, que había sido sutil e inteligentemente invertida en *Who's the Boss?* Tanto en *Who's the Boss?* como en *La Niñera*, empleado y empleador terminarán por casarse. Además, a semejanza de *La Niñera* respecto de *El Presidente y la Niñera*, *Who's the Boss?* inspiró la serie de películas *Look Who's Talking* de 1989 de Amy Heckerling, con Kirstie Alley, Olympia Dukakis, George Segal, John Travolta, Abe Vigoda y Bruce Willis (para la voz del niño), y *Look Who's Talking Too* de 1991 de Heckerling, con Alley, Elias Koteas, Roseanne, Travolta, Damon Wayans y Willis (siempre en "voz off" para el niño), que marcó el retorno a la celebridad para Travolta. Finalmente encontramos en *Who's the Boss?* una perfecta simetría de las familias del criado y su empleadora, cada uno teniendo a un niño de sexo opuesto al suyo, fenómeno que nos remite, como en *Nada que Perder* (v. nuestro artículo sobre esta cinta), a una imagen idealizada de la familia como nudo perfecto y unidad central de la patria.

II - EL PATRIOTISMO

A) Situación política real y ficticia

La entrada de la U.R.S.S. en el mundo capitalista que se soldó por su derrota política y económica, la llegada al poder de un presidente que desde 1996 fue caricaturizado como borrachín e incapaz, y la emergencia consecutiva de movimientos integristas que pretenden volver al orden anterior, sirve de fondo a *Avión Presidencial*. En este contexto la relación de fuerza tradicional no puede aparecer que como una relación de sumisión de la ex-U.R.S.S. a los E.U., y el presidente ruso como aliado de estos. Así desde el inicio del filme, está validada la política intervencionista de los E.U., con el rapto de un dictador por las fuerzas estadounidenses en el antiguo territorio soviético. De aquí que en la reunión de agradecimiento que le organizan los rusos, para sorpresa de los miembros de su gabinete el presidente de los E.U. declara su intención de combatir las dictaduras cuesta lo que le cueste. Discurso que alude a Yugoslavia y trata implícitamente de explicar por razones morales la no-intervención en este país legitimando el intervencionismo en el Golfo.

B) El lugar

Las primeras imágenes de la película como el discurso del presidente sirven entonces para evidenciar el poder de los E.U. como decidores de la política global del mundo del cual serían el sheriff. Así es en territorio aéreo ruso que el avión presidencial es desviado por la aviación de guerra de los E.U. (a semejanza de lo que ocurre en el filme de poco posterior *El Pacificador* donde las tropas de los E.U. organizan operaciones de guerra en el mundo entero sin tener que respetar las limitaciones territoriales geopolíticas). Igualmente será el presidente de los E.U. que por simple llamada impondrá al presidente ruso la liberación y después reencarcelación de su más peligroso enemigo: el antiguo dictador.

C) Los malos

Los miembros del grupo terrorista son matados uno por uno por el héroe único, el presidente de los E.U. Pero, si como legiones demoniacas los terroristas son varios, son no obstante en número reducido. El filme les opone implícitamente desde el inicio al numeroso pueblo ruso que despide gloriosamente a su nuevo ídolo, el presidente de los E.U. Paralelamente, a la sorpresa de la delegación de este por su discurso imprevisto se oponen los aplausos de los rusos, validándose el intervencionismo estadounidense a través de su supuesta aceptación unánime de parte de los pueblos que los sufren. Es así que el discurso opuesto, anticapitalista y prosoviético, aparece en boca del jefe de los terroristas, que aunque profesional está representado como un esquizofrénico.

III - EL HOMBRE-SIMBOLO

A) Héroe de acción

Al contrario el presidente de los E.U., condecorado durante la guerra, es un hombre reposado (tipo clásico del presidente, por lo menos desde Fonda), pero también hombre de acción, tipo del héroe-símbolo de los E.U. triunfantes y amos del mundo.

B) El avión

Símbolo también, el título *Air Force One*, nombre-código del avión presidencial que su fama en el país permite citarlo sin más información. Lugar cerrado, como América está aislada por el mar, el avión del cual el

presidente tira en pleno vuelo el jefe de los terroristas de un puntapié (Victoria pisoteando el Mal) en la pelea final diciéndole "*Salga de mi avión*", se vuelve símbolo de los E.U. Volando en territorio extranjero, es réplica del águila, símbolo de los E.U. amos del mundo.

Notaremos que el avión presidencial Air Force One fue anteriormente popularizado por dos documentarios de 1987 y 1991, con Charlton Heston.

En *Murder at 1600 (Asesinato en la Casa Blanca)* de 1997 de Dwight Little, con Alan Alda, Daniel Benzali, Ronny Cox, Diane Lane, Dennis Miller y Wesley Snipes, que lleva un mensaje semejante de divinización del presidente (eterno JFK y contracara de Nixon, traicionado injustamente por miembros de su gabinete), el número de la Casa Blanca aparece como referencia suficiente en el título. El tema de un asesinato en los círculos del poder en *Murder at 116* acerca la película de *Absolute Power* de 1997 de Clint Eastwood con Eastwood y Gene Hackman (v. nuestro artículo sobre *No Way Out*) o de *Jade* (1995), con Michael Biehn, David Caruso, Richard Crenna (célebre policía de telefilms), David Hunt, Linda Fiorentino y Chazz Palminteri, película realizada por William Friedkin (también director de *The French Connection* y *El Exorcista*). En *Jade*, Fiorentino interpreta un rol similar al que tenía en *The Last Seduction* de 1994 de John Dahl, al lado de Bill Pullman, así como también de Peter Berg, Patricia R. Caprio, Herb Mitchell, Erick-Anders Nilsson, Dean Norris, Bill Nunn, Zack Phifer, Michael Raysses, Renee Rogers, Mik Scriba, Brien Varady, J.T. Walsh y Donna Wilson. *Jade*, película en la que aparece también en un rol secundario la modelo Angie Everhart, es una politización de *Basic Instinct* de 1992 de Paul Verhoeven, con Michael Douglas, George Dzundza, Sharon Stone y Jeanne Tripplehorn (esta última ubicada en San Francisco, en doble homenaje a la serie televisada *The Streets of San Francisco* de 1972-1976, con Douglas y Karl Malden, y a *Bullitt* de 1968 de Peter Yates, con Jacqueline Bisset, Robert Duvall, Norman Fell, Don Gordon, Steve McQueen y Robert Vaughn). Joe Eszterhas, guionista de *Jade*, lo fue también de *Basic Instinct*, y volvió a trabajar con Verhoeven en *Showgirls*. Además, como en *Basic Instinct*, la heroína de *Jade* es psicóloga.

De manera similar a lo que ocurre en *Avión Presidencial* o *Murder at 1600*, el nombre de Octubre Rojo viene a simbolizar al régimen soviético en *The Hunt for Red October*, como también, de manera anecdótica, en la famosa fábrica de chocolates moscovita.

En *Avión Presidencial*, las elecciones que hace el presidente de los E.U. son siempre frutos de una posición moral recta y fuerte. Mata, pero sin placer, al contrario del jefe de los terroristas. Se defiende pero no provoca (véase la reunión de su gabinete sobre el caso iraquí). Aunque le insta el jefe de los terroristas, el presidente, nuevo Salomón, no aceptará elegir entre su esposa y su hija. Al revés, el traidor que asesina a los dos últimos sobrevivientes y intenta matar al propio presidente para escapar del avión, permite al presidente resolver el dilema que en este momento era sacrificar o no la vida de los demás para salvarse a sí mismo.

Así en el primer caso el presidente aparece como modelo de justicia, en el segundo como elegido por el Destino. Se define como el tradicional Cakravartin cuyos parangones se dan en la tradición occidental a través de figuras como la de Luis IX de Francia. De aquí que, referente a la función tribal del cabecilla, la película identifica implícitamente la patria al pueblo, el Estado al hombre (mediante su función): el presidente de los E.U. (a tal punto que varios militares se sacrificarán para salvarle y que la vicepresidenta no aceptará de serle infiel). Más significativo todavía, cuando los norteamericanos lanzan cohetes contra el avión presidencial para que aterrice, los terroristas no logran tomar el control para evitarlos, mientras que, cuando a su vez, los soviéticos atacan el avión, del cual vimos que era símbolo de los E.U., el presidente no tiene ninguna dificultad por manejarlo.

C) La familia

Modelo ideal, el presidente, honrado, pacifista pero con mano dura cuando es necesario, se opone al jefe de los terroristas: primero porque nunca miente ni ceda al chantaje o a la necesidad del momento dirá su esposa, mientras que al final el otro no cumple con su palabra de liberar a los rehenes, segundo porque cuando el presidente mata a alguien es por justicia - dará a entender la discusión entre su hija y el jefe de los

terroristas -, mientras que éste se especializa matando mujeres, personas indefensas, y hasta a sus propios aliados.

La esposa y la hija del presidente, por su rectitud y fuerza de carácter (a semejanza de la esposa del héroe en *Die Hard I* y de la hija del diputado secuestrada en *Along Came A Spider* de 2001 de Lee Tamahori, con Dylan Baker, Michael Moriarty, Penelope Ann Miller, Monica Potter, Michael Wincott y Morgan Freeman, que retoma aquí el papel del Dr Alex Cross de la serie de novelas de James Patterson, que encarnó en 1997 en *Besos que Matan*, v. nuestro artículo sobre *Titanic*), completan el modelo trinitario de familia ideal dejando a la figura central del Presidente-Símbolo el lugar primordial de padre.

Este, como modelo de los americanos, además de tener un discurso político firme (imagen paternalista de los E.U.) y ser parangón de las fuerzas armadas por su aptitud al combate (imagen victoriosa y policíaca del poder de los E.U. en el mundo), aparece desde el principio como aficionado al deporte (imagen populista de los E.U.).

Ya se encuentra una imagen similar a la de la hija voluntaria del presidente de los E.U. en la pequeña niña del héroe de *Nick the Time* de 1995 de John Badham, con Johnny Depp, Charles S. Dutton, Roma Maffia (*Disclosure, Profiler*), Marsha Mason y Christopher Walken.

D) La bandera y el himno nacional

Por todo lo anterior, el presidente se afirma como símbolo de los E.U. y de sus valores tanto en sus funciones como en su propia persona. Su papel de fuerza, derecho, autoridad y razón se encuentra casualmente afirmado al inicio de la película por el hecho de que el pueblo ruso para despedirlo lleva banderas de los E.U. en sus manos, y que al final es cuando termina la Internacional y se congratulan los gobiernos estadounidense y ruso que muere el antiguo dictador, matado por la guardia rusa (como al inicio había sido depuesto por los estadounidenses).

Ya en *The Hunt for Red October* la Internacional acompañaba la salida del submarino del puerto soviético hacia su destinación final en los E.U.

De lo mismo, aun cuando invierte la ideología blanca y cristiano reaccionaria del Ku Klux Klan, en el séptimo episodio "*The Color of Truth*" del primer período de la serie *Quantum Leap* de 1988-1993, con Scott Bakula y Dean Stockwell (actor también en las películas *Dune* y *Beverly Hills Cop 2*), el hecho de que la joven negra sea agredida mientras canta un himno a Dios, remitiéndonos al personaje silbando similar e irónicamente la Marseillaise al final del cuento "*Boule de Suif*" (1880) del francés Guy de Maupassant, evidencia la propaganda religiosa recurrente en los E.U. En el mismo sentido, notaremos que el nombre Samuel Beckett del héroe encarnado por Bakula refiere explícitamente al célebre dramaturgo, creador de la pieza *En attendant Godot* de 1953 (alegoría religiosa, v. nuestro artículo sobre *El Tele Gurú*), en el primer episodio "*Honeymoon Express*" del segundo período, en el que, por otra parte, ya se percibe el inicio de la orientación maniquea de la serie. Además los 50 y 60, en cuanto representan la edad de la infancia por numerosos adultos de finales de siglo, son las en que se ubica la acción de las heterogéneas aventuras de Beckett-Bakula, personaje a su vez nacido en estos años.

La bandera como símbolo de lo nacional es un tema cinematográfico clásico, ya presente en la película *La Tour prend garde* de 1957 de Georges Lampin, con Liliane Bert, Cathia Caro, Robert Dalban, Dominique Davray, Paul-Emile Deiber, Raoul Delfosse, Monette Dinay, Christian Duvaleix, Iréna Kis, Jean-Pierre Léaud niño en su primera película (actor que se dará a conocer con sus actuaciones muy peculiares en los filmes de François Truffaut), Jean Marais, Renaud Mary, Yves Massard, Eleanora Rossi Drago, Nadja Tiller, en la que se mezclan las referencias a *El Jorobado* de Paul Féval y a *Los Tres Mosqueteros* de Alejandro Dumas (en la intromisión de tropas enemigas en el duelo entre el héroe y el duque, y en la citación, aun invertida, de la célebre frase de reunión de los Mosqueteros), a tal punto que en la versión de *Le Bossu* de 1997 por Philippe de Broca, con Daniel Auteuil, Sacha Bourdo, Yann Collette, Marie Gillain, Fabrice Luchini, Claire Nebout, Charlie Nelson, Philippe Noiret, Didier Pain, Vincent Pérez, Renato Scarpa, Jacques Sereys, Jean-François Stévenin, James Thiérrée y Ludovica Tinghi, se alude tanto a *La Tour prend garde* (en los motivos de la celosidad del duque de Saint-Sever hacia su primo que mata

para tomarle su esposa, y del falso ahogo del héroe), como a *Le Bossu* de 1959 de André Hunebelle, con Edmond Beauchamp, Bourvil, Paul Cambo, François Chaumette, Georges Douking, Paulette Dubost, Marais, Jean Le Poulain, Hubert Noël, Pâquerette, Alexandre Rignault y Sabine Sesselmann.

La bandera de los E.U. es así un motivo recurrente en las películas norteamericanas. Lo encontramos por ejemplo en *A Few Good Men* de 1992 de Rob Reiner, con Kevin Bacon, Tom Cruise, Demi Moore, Jack Nicholson, Kevin Pollack y Kiefer Sutherland (cuya denuncia de la violencia del entrenamiento militar nos recuerda a la primera parte de *Full Metal Jacket* enfocada en el personaje del soldado Leonard Lawrence, llamado "Gomer Pyle", interpretado por Vincent D'Onofrio), en *The Man Without A Face* de 1993, con Mel Gibson, Geoffrey Lewis, Fay Masterson, Richard Masur, Nick Stahl y Margaret Whitton, primera película de Gibson como director antes de *Braveheart* (v. nuestro artículo sobre *The Patriot*), o en *Saving Private Ryan* (v. nuestro artículo sobre esta película). Notaremos en el mismo sentido de apología patriótica que el desfile militar muy estetizado del genérico de *A Few Good Men* se asemeja al de *The Man Without A Face* y del episodio "By Dawn's Early Lights" de 1974 de *Columbo*, con Peter Falk, Madeleine Sherwood y Patrick McGoohan, que dirigió cinco otros episodios de la serie, entre los cuales tres en que interviene como protagonista (a notar que los actores que se enfrentan a Falk en *Columbo* suelen reaparecer en varios episodios, en un papel cada vez distinto).

Como en *Avión Presidencial*, la bandera de los E.U. sirve de manera apotropaica a Glenn Ford al final de *Semilla de Maldad* de 1955 de Richard Brooks (v. nuestro artículo sobre esta película) para alejar a demoníacos estudiantes rebeldes amantes del rock, y a Jean-Claude Van Damme al final de *Sudden Death* de 1995 de Peter Hyams, con Raymond J. Barry, Power Booth, Dorian Harewood, Ross Malinger y Whittni Wright, contra los terroristas, que intentan apoderarse del estadio nacional, son los únicos que, evidentemente, no dejan sus actividades mientras se toca el himno nacional norteamericano. Así, en los dos casos como también en *Avión Presidencial*, la bandera y el himno nacional aparecen como verdaderos símbolos de los valores sociales de un país. En *Frailty* y *Armageddon* (v. nuestros artículos sobre *The Horse Whisperer* y *Armageddon*) se vuelven a encontrar respectivamente a la bandera y el presidente como símbolos arquetipales de lo nacional.

No se puede hablar de aquello sin recordarnos que en *North by Northwest* de 1959 de Alfred Hitchcock, con Cary Grant, James Manson y Eva Marie Saint, la historia se desentraña finalmente en el monte Rushmore, que es otro símbolo nacional de los E.U. En otra de sus películas, Hitchcock ubica una de las escenas principales en la estatua de la Libertad, y es en una iglesia que el suspenso se acaba en *Vertigo* de 1958, con Barbara Bel Geddes, Kim Novak y Stewart, como en *The Man Who Knew Too Much* de 1956, con Doris Day, Daniel Gélin y James Stewart (una de las películas de Hitchcock con actores franceses, al igual que *To Catch a Thief* de 1955, con Cary Grant y Grace Kelly - comediantes predilectos del cineasta -, así como con Georgette Anys, Brigitte Auber, Wee Willie Davis, Jessie Royce Landis, Charles Vanel - que durante muchos años fue el patriarca de los actores franceses - y John Williams, y *Torn Curtain* de 1966, con Julie Andrews - que acababa de darse a conocer dos años atrás con su rol protagonista en *Mary Poppins* -, Ludwig Donath, Hansjorg Felmy, Lila Kedrova, Peter Lorre, Paul Newman, David Opatoshu y Tamara Toumanova). *The Man Who Knew To Much* de 1956 de Hitchcock es el "remake" de la cinta epónima, de 1934 por el mismo director, con Leslie Banks, Edna Best, D.A. Clarke-Smith, George Curzon, Peter Lorre, Cicely Oates, Nova Pilbeam, Frank Vosper, Hugh Wakefield, y el reconocido y excelente actor francés Pierre Fresnay.

De manera similar, en *Speed 2* (película que, aun retomando el tema de la velocidad de *Speed*, parece inspirarse en *Under Siege*), es la torecilla, símbolo no patriótico, sino que maniqueo de la salvación cristiana, implícitamente opuesto a la ciudad para veraneantes ricos, que al fin detiene el buque en su loca trayectoria, librando así a sus pasajeros del peligro que les amenazaba.

Al contrario, en *A Few Good Men*, el hecho que el coronel encarnado por Nicholson tire su sombrero a la tierra cuando intenta agarrar al joven abogado cuyo trabajo permitió evidenciar la corrupción del campo militar que dirige nos devuelve a la simbología de la estrella de sheriff tirada al suelo por Gary Cooper al

final de *High Noon* de 1952 de Fred Zinnemann, con Lloyd Bridges, Katy Jurado, Grace Kelly, Otto Kruger y Thomas Mitchell, película ganadora de 6 Academy Awards y 6 Golden Globes, en cuanto imagen patriótica inversa de la bandera victoriosa en las películas citadas. Mientras la bandera como arma representa a los valores nacionales protectores del Bien y lo Justo, el sombrero militar o la estrella tirados al suelo ilustran la decaída axiológica del espíritu identitario (como también, por ejemplo, en el telefilm *Incident at Crestridge* de 1981 de Jud Taylor, con Tip Boxell, Eileen Brennan, Bruce Davison, Craig Lewis, Cliff Osmond, Sandy McPeak, Pernell Roberts y Maria Richwine, cuyo fin se inspira claramente de *High Noon*).

Es interesante apuntar que el presidente en sí, desprovecho de sus atributos, aparece como un símbolo erotizado de lo nacional (lo que, de alguna manera, es Ford en cuanto actor romántico), figura paterna de la Ley dentro del complejo de Electra de la heroína de *Tontaine et Tonton* de 1999 de Tonie Marshall - también guionista de la película -, con Brigitte Catillon, Caroline Chaniolleau, Emmanuelle Devos, Paul Minthe, Chloée Mons, Quentin Ogier, Eric Petitjean y Patrick Pineau.

CONTRACARA

Es la historia de un policía que intercambia su cara con la de un peligroso criminal.

A) EL DIRECTOR

John Woo, director chino conocido por la aclamada película *Die xue shuang xiong (The Killer)* de 1989, con Kong Chu, Siu Hung Ngan, Danny Lee, Kwong Leung Wong, Siu-Hung Ng, Fui-On Shing, Kenneth Tsang, Fan Wei Yee, Barry e Parkman Wong, Sally Yeh, Wing-Cho Yip, Chow Yun-fat y Sing Yeung, nos entrega con *Contracará* su tercer filme realizado en Hollywood. Su técnica se basa en una reinterpretación de los temas de las películas policíacas norteamericanas. *Contracará*, con Joan Allen, Nicolas Cage, Alessandro Nivola, John Travolta y Jamie Denton (conocido por su papel en la serie televisada *The Pretender* de 1996-2001, con Patrick Bauchau, Jon Gries, Ron Merriman, Ashley Peldon, Andrea Parker y Michael T. Weiss), muestra como Hollywood supó aprovechar las inovaciones de Woo para enriquecer su vocabulario cinematográfico con elementos del cine chino entre los cuales figura la manera de pelear de los protagonistas que parece a una danza (dando a Travolta pretexto a mostrar sus talentos de bailarín); o, como podemos ver en *Contracará*, el arresto del criminal, secuencia con la que se inicia la película, que está realizada como una clásica escena final del cine policíaco.

Contracará es la segunda película en la que Woo dirige a Travolta, sólo un año después de *Broken Arrow* de 1996, con Bob Gunton, Delroy Lindo, Samantha Mathis, Christian Slater y Frank Whaley. Ya en *Broken Arrow*, sobre el tema de la contrabanda de material militar muy de la época, similar al que se encuentra en *Juegos de Patriotas* de 1992 de Phillip Noyce, con Anne Archer, James Earl Jones y Harrison Ford, *Under Siege 2* o *El Pacificador* (v. nuestros artículos sobre *Air Force On* y *El Pacificador*), Travolta tenía el papel de un malvado.

B) EL GUION

Castor y Pólux (nombres ya con simbología dialéctica de los protagonistas de *Brotherhood of the Rose* de 1989 de Marvin J. Chomsky, v. nuestro artículo sobre *Misión: Imposible*) son dos hermanos criminales. Castor, el mayor, seis años atrás, tratando de matar a un policía, dio muerte accidentalmente al hijo de éste. El policía, jefe de una sección antiterrorista, finalmente logra el arresto de los dos, aunque Castor como resultado del enfrentamiento queda en coma. En este momento, el policía descubre que los hermanos habían escondido una bomba en un lugar desconocido en la ciudad. Pero como sus intentos para averiguarlo fracasaron ante el mutismo de los cómplices, decidió aprovecharse del estado en que se encontraba Castor intercambiando su cara con la del criminal, para entrar como prisionero en la cárcel donde está detenido Pólux y hacerlo hablar. Castor al salir del coma, y percatándose de lo sucedido, asesina a las tres personas involucradas en la cirugía, y luego libera a su hermano. La única alternativa que le queda al policía es evadirse y tomar el lugar del criminal.

C) EL TEMA DEL DOBLE

Así como Castor vive la vida de Sean, el policía, hasta con su esposa Eva, Sean vive la vida de Castor, a tal punto que después de haberlo matado, adopta a su hijo oculto, Adán. Sean lo descubre poco antes de que Castor, ahora jefe de la policía, mande a atacar a su antigua guarida. Durante el asalto, Sean mata a Pólux sobre cuyos despojos Castor se lamenta de la misma manera que en las primeras imágenes de la película Sean lo bace sobre el cadáver de su hijo asesinado por Castor.

Al momento de su entrada a la cárcel, Sean se ve obligado a pelear con uno de los detenidos, y su crueldad representa una prueba fehaciente para Pólux de que él es el verdadero Castor. En contraparte el carácter demasiado activo de Castor extraña tanto a los compañeros de Sean como a su esposa y a su hija.

En la primera pelea entre Sean y Castor, éste se propone asociarse con él; en la segunda, en la guarida de Castor, los dos se encuentran en una serie de piezas llenas de espejos, y no hacen más que dispararlos sin que ninguno alcance herir al otro. En la última pelea, hasta la hija de Sean le dispara confundiendo con Castor.

Reinterpretación del juicio de Salomón, cuando Sean con la cara de Castor se acerca por primera vez a Eva, para darse a reconocer de ella, la convence de su identidad robándole la foto de su hijo muerto. Al contrario, en el momento del enfrentamiento final, cuando Sean manda esta foto a Castor durante el entierro del jefe de Sean, llamado Lázaro, y asesinado por Castor, éste, de rabia, rompe la foto, hecho que Eva alcanza a ver.

Así toda la película se basa en el juego del doble. Es significativo el gesto al que Sean recurre a lo largo de la película, aludiendo a la dualidad de la máscara y al título de la película que en inglés es Face Off (literalmente: "cara quitada"). Hasta Castor y Pólux llevan el nombre de los míticos Dioscuros.

Como lo revela Castor en la última pelea, que se ubica en la iglesia el día del entierro de Lázaro, tal juego sirve de marco al "*eterno combate del Bien y del Mal*".

D) EL COMBATE DEL BIEN Y DEL MAL

El tema del doble es frecuentemente abordado por Woo en sus películas bajo la forma policíaca clásica de la relación-oposición entre un criminal y un policía.

En *The Killer*, que cuenta la imposible redención de un criminal, como en *Contracará*, la última escena transcurre en una iglesia. En esta segunda película, se pueden notar los elementos de la metáfora religiosa.

Hay una evidente recurrencia del número tres (tres combates entre Sean y Castor, tres personas involucradas en la cirugía, la trilogía Castor-Pólux-Sean, el modelo trinitario de los matrimonios de Sean y Castor).

Es disfrazado de sacerdote que Castor pone la bomba, y con la cara de Sean que la desactiva. En la pelea inicial, como en la del final, Castor sucumbe, los brazos extendidos como Jesús sobre la Cruz. Pero es un Cristo falso, que en la pelea inicial primero propone a Sean de asociarse con él, luego trata de matarlo, y finalmente, una vez derrotado, se arrodilla y suplica falsamente, tratando otra vez de matar a Sean, que le vince pisoteándole.

Al falso Cristo que representa Castor (tal vez en referencia a *Mat.*, 24) se opone Sean que, después de haber sufrido las tentaciones demoníacas de Castor en la pelea inicial (ver las de Cristo en el desierto), baja al infierno de la cárcel, aceptando con resignación (ver Cristo en el Monte de los Olivos) la toma de identidad de Castor, lo que significa andar en el mundo sin que la gente que lo ama lo pueda reconocer (ver el carácter de Hijo de Dios de Cristo, *Luc.*, 22, 63, y la traición de Pedro, *Luc.*, 22, 33). A su salida de la cárcel, anda entre los cómplices de Castor (ver el ministerio de Cristo entre los pobres, y su aparición a las tres Marías, entre las cuales María Magdalena, después de la resurrección). Sean mata a Pólux, dejándole caer de un techo, lo que muy bien puede interpretarse como referencia a la segunda tentación de Cristo en el desierto. En fin, si el hijo de Sean muere en su lugar (ver la tesis de la consubstancialidad de las personas divinas), éste, después de haber vencido a Castor - alegoría del Mal y del Fraude -, lleva a Adán, hijo oculto del villano, a su casa para presentarlo a Eva, como Cristo fue al Limbo para salvar a los Protoplastas y toda su descendencia, lo que prefigura la muerte de Lázaro (en la película) y su resurrección (en la *Biblia*).

De hecho, no es casual si en *Contracará* Castor muere clavado a una pared, mientras que Cristo, vencedor de la serpiente al igual que San Miguel, según dice el *Evangelio apócrifo de Pilato*, quebrantó las puertas del Infierno debajo de las cuales dejó yacer a Satán, tema que la iconografía popularizó.

E) ADDENDUM SOBRE LOS TEMAS DEL DOBLE Y DEL COMBATE ENTRE EL BIEN Y EL MAL

Misión: Imposible II, realizada en el 2000 por Woo, retoma de nuevo, como también *Misión: Imposible I* de Brian De Palma (v. nuestro artículo sobre esta película), el tema del doble, pero dándole una simbología religiosa, conforme la problemática ya encontrada en *The Killer* o *Contracará*, a través el juego de oposiciones entre el héroe y su enemigo que, usando de una máscara, se hace pasar varias veces por él, y, paralelamente, entre las figuras antinómicas del santo quemado durante las fiestas patronales de Sevilla (lo que permite a Woo de burlarse inteligentemente de la violencia de las costumbres occidentales, de manera similar a lo que pasa en *Una pareja explosiva* y *The Big Hit*, v. nuestro artículo sobre estas películas) y Belerofonte, fratricida y vencedor mítico de la Quimera, tradicionalmente identificado con Cristo mismo (v.

Marcel Simon, "*Bellérophon chrétien*", *Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à Jérôme Carcopino*, Paris, Librairie Hachette, 1966, pp. 889 à 903). Tanto la insistencia consiguiente, desde el inicio, de los protagonistas en la oposición, según ellos natural y necesariamente maníquea, del monstruo, la Quimera, con el salvador Belerofonte, como la iconografía de *Misión: Imposible II*, al final del que se encuentran asociados dos veces la paloma y el héroe, de manera semejante a lo que ocurre en *The Killer*, haciendo de Hunt una figura santa, resaltan de nuevo, como en *Contracará*, esta simbología crística.

MISION: IMPOSIBLE, LA PELICULA

A) DE LA TELE AL CINE

Todo el mundo conoce la famosa serie televisada *Misión: Imposible*, con el héroe de pelo blanco Mr Phelps.

Tuvó inicialmente siete períodos, entre 1966 y 1973, con actores distintos: en el primer período, Steven Hill interpretaba el personaje de Dan Briggs, jefe del grupo de espías integrado por los actores Barbara Bain, Martin Landau, Peter Lupus y Greg Morris. Es sólo en el segundo período que Peter Graves, alias Jim Phelps, reemplazó a Hill. En el cuarto período, Bain fue reemplazada a su vez por Leslie Warren, a la que se sustituyó Lynda Day en los últimos dos períodos. Es sólo en el cuarto período que apareció Leonard Nimoy en especialista del disfraz.

Actor también de *Cleopatra* de 1963 de Joseph L. Mankiewicz - director y guionista de la película -, con Francesca Annis, Gregoire Aslan, Martin Benson, Herbert Berghof, Pamela Brown, Richard Burton, George Cole, Hume Cronyn, Cesar Danova, Rex Harrison (intérprete, antes respectivamente de Yul Brynner y Eddie Murphy, de *Anna and the King of Siam* y *Doctor Dolittle* en el filme de 1967 de Richard Fleischer, con Richard Attenborough, Peter Bull, William Dix, Samantha Eggar, Geoffrey Holder, Muriel Landers, Portia Nelson, Anthony Newley, Gilchrist Stuart y Norma Valden), Kenneth Haigh, Andrew Keir, Roddy McDowall, Richard O'Sullivan, Robert Stephens y Elizabeth Taylor (en su segundo encuentro con Mankiewicz, después de *Suddenly Last Summer* de 1959, con Montgomery Clift, Albert Dekker, Katharine Hepburn, Mercedes McCambridge y Gary Raymond), Landau encontró de nuevo a Bain en la serie de ciencia ficción *Space: 1999*, mientras que, paralelamente a su actuación en *Misión: Imposible*, Nimoy encarnaba Mr Spock en *Star Trek*.

En 1988-1990, fueron realizados nuevos episodios de *Misión: Imposible*, siempre con Graves en el papel de Phelps, así que con Phil Morris, hijo de Greg Morris, y con Jane Badler (conocida por su papel de extraterrestre en la serie televisada *V*), Tony Hamilton, Terry Markwell y Thaa Peng. Como todas las series de los 60-70, tanto británicas como estadounidenses, *Misión: Imposible* daba cuenta de los problemas relacionados con la guerra fría por una parte, y con la descolonización y el imperialismo por otra. De hecho en *Misión: Imposible*, los malos eran a menudo dictadores latinoamericanos.

Los latinoamericanos aparecen a menudo como peligrosos criminales en las producciones filmicas estadounidenses. Citamos: *Scarface* (título en referencia al apodo de Al Capone) de 1983 de Brian De Palma, con Steven Bauer, Robert Loggia, Mary Elizabeth Mastrantonio, Al Pacino y Michelle Pfeiffer, sobre un guión de Oliver Stone, *Bedazzled* (título a su vez inspirado de la famosa serie televisada de los años 60 *Bewitched*) del 2000 de Harold Ramis (también realizador de *Groundhog Day*), con Lou Ferrigno (campeón de musculación y actor, conocido por su papel en el telefilm de 1977 y la serie de 1978-1982 *The Incredible Hulk*, con Bill Bixby, Jack Colvin y Ted Cassidy como narrador, basados en la famosa tira cómica), Brendan Fraser (que volvemos a encontrar en *La Momia* y *Jorge de la Selva*), Elizabeth Hurley, Orlando Jones y Frances O'Connor, *The Relic* con su monstruo surgido del Brasil precolombino, *Flawless* y *Showtime* - las dos con Robert De Niro -, o el telefilm *Dead Tides* de 1997 del actor y director Serge Rodnunsky, con Juan Fernández, Trevor Goddard, Ron Greenhaw, Kevin Henderson, Brent Huff, Jay Irving, Robert Ivy, Tawny Kitaen, Alexis Lang, David Laurie Jr., Camilla More, Miles O'Keeffe, Roddy Piper, Victor Retiz y Rich Thompson.

Idéntico fenómeno se nota en los nuevos episodios de 1988-1990, así como en series televisadas posteriores, tales como en un episodio de la británica *Bugs* de 1995, con Jesse Birdsall, Jaye Griffiths, Jane Harvey y Paula Hunt, en uno de *L.A. Heat* de 1999, con Wolf Larson y Steven Williams (también conocido por su rol en *21*, *Jump Street* de 1987-1992, con Michael Bendetti, Michael y Peter DeLuise, Johnny Depp, Frederic Forrest, Sal Jenco, Gina Nemo, Dustin Nguyen, Yvette Nipar, Holly Robinson Peete, Steven Williams, Jeff Yagher, y Richard Grieco, que alcanzó la fama con la serie *Booker* de 1989-1990, también protagonizada por Carmen Argenziano, John Banovich, Jay Brazeau, Reginald T. Dorsey, Lori Petty, Katie

Rich, Robert Romanus y Marcia Strassman, en la que el personaje de Dennis Booker ya encarnado por Grieco en *21, Jump Street* viene a ser, como indica el título, el centro de la acción de esta prolongación de la serie original), en uno de *Seven Days* en el que caricaturales latinoamericanos comanditan el asesinato del héroe, cuyo fantasma es ayudado por un ciego negro, y en el primero de *Largo Winch* del 2000 de Paolo Barzman, serie inspirada en la tira cómica belga de mismo nombre, e interpretada por Serge Houde, Geordie Johnson, Paolo Seganti, Diego Wallraf y Sydney Penny (ya conocida por sus actuaciones en la serie *Santa Barbara* de 1984-1993, en *Pale Rider* de 1985 de Clint Eastwood, con Richard Dysart, Eastwood, Michael Moriarty, Chris Penn y Carrie Snodgrass, y al lado Bernard Derhan, Roland Le Saffre y Michèle Simonnet en *Bernadette* de 1990 del famoso cineasta francés Jean Delannoy, también director en el ámbito religioso de *Marie de Nazareth*, con Dider Bienaimé, Francis Lalane y Myriam Muller). Si entre los héroes de *Largo Winch* se encuentra un antiguo espía soviético, y en otro episodio de la serie el malvado es un sacerdote y Winch se enamora de una mujer que lleva una cicatriz en la cara, el motivo del soviético adyuvante de los occidentales, recurrente en los años 1990, de las películas como *Armageddon* (v. nuestro artículo sobre ésta) hacia series televisadas como *Seven Days*, más que expresar un verdadero cambio ideológico, sirve para validar la entrada de la ex-U.R.S.S. en el mundo capitalista. Pues, la presencia de la científica rusa en *Seven Days* no impide que en el episodio en que vuelve a encontrar a su esposo desaparecido, éste se presenta como un enemigo deshonorado de los E.U. que la heroína tiene finalmente que matar a pesar suyo para salvar a miembros de su equipo. Véase también en *Town and Country* de 2001 de Peter Chelsom, con Warren Beatty, Jenna Elfman (que se dio a conocer con las series televisadas *Townies* de 1996, con Dion Anderson, Billy Burr, Conchata Ferrell, Lee Garlington, Lauren Graham, Ron Livingston, Joseph D. Reitman y Molly Ringwald, y *Dharma & Greg* de 1997, con Shae D'Lynn, Thomas Gibson, Lillian Hurst, Mimi Kennedy, Joel Murray, Alan Rachins, Mitch Ryan, Yeardley Smith y Susan Sullivan, y que volvemos a encontrar en *Keeping the Faith*, v. nuestro artículo sobre *Loco por Mary*), Goldie Hawn, Diane Keaton, Nastassja Kinski, Andy McDowell y Garry Shandling - en la que Keaton (que se dio a conocer con las películas de Woody Allen y se complace en este tipo de películas y de roles) y Hawn retoman personajes de esposas traicionadas similares a los que tenían al lado de Bette Midler en *The First Wives Club* de 1996 de Hugh Wilson, con Stephen Collins, Victor Garber y Dan Hedaya -, a los personajes de la sirvienta latinoamericana, tipo recurrente de las comedias (a tal punto que en *Un impulsivo y loco amor* sus padrastros tomarán a la heroína por la de su propio esposo), y de su novio guerrillero, arquetipal éste de la situación en Hispanoamérica en la concepción neo-hegeliana de los occidentales y de los estadounidenses en particular, que adquiere entre estos - a semejanza de lo que ocurre entre los franceses respecto de Africa, v. las novelas de Mongo Beti e en particular su ciclo sobre Guillaume Ismael Dzewamata - un sentido político fuerte de no reconocimiento de su propio papel coercitivo en el mantenimiento de los países de la zona en perpetuas guerras para su independencia.

Pero no hay ningún tipo de discurso neo-colonialista en la versión cinematográfica de *Misión: Imposible* de Brian De Palma, con Tom Cruise, Henry Czerny, Sam Douglas, John Voight, y los actores franceses Emmanuelle Béart y Jean Reno, que es la primera película producida por Cruise.

Aquí el malo es el propio Phelps, encarnado por Voight.

Ahora bien, el reemplazamiento de Briggs por Phelps en la serie nos recuerda al del Dr David Keel (Ian Hendry) por John Steed (Patrick MacNee) en la serie contemporánea de *Los Vengadores*. *Los Vengadores* es una serie formada a partir de *Police Surgeon*, en la que Hendry tenía, solo, el papel titular. Pero tuvo que compartirlo con MacNee en el primer período de *Los Vengadores*, antes que su personaje desaparezca completamente, a favor por MacNee de una compañera femenina.

Tal vez, a nivel puramente formal, el hecho de que Phelps haya reemplazado a Briggs en el segundo período de la serie original, un poco a la manera de Steed respecto de Keel en *Los Vengadores*, favoreció en contraparte, en el filme, la pérdida de su carácter maniqueo, y su sustitución por otro héroe.

B) EL DIRECTOR

De Palma fue siempre uno de los "niños terribles" de Hollywood. Todos recordamos el onírico *Phantom of the Paradise* de 1974, con William Finley, Jessica Harper y Paul Williams.

Aficionado de Hitchcock, en *Misión: Imposible* De Palma utiliza mucho los planos de doble focalización (primero y segundo planos claros), sitúa una parte de la acción en Londres, y hace al final una doble referencia, primero a *Una mujer desaparece* (aunque también a *Transamérica Express*) con el episodio del wagón, y segundo a *North by Northwest* con el momento donde el héroe trata de agarrarse del helicóptero (como en la película de Hitchcock el héroe trata de agarrarse de las cabezas de los presidentes de los E.U. esculpidas sobre el monte Rushmore). Pero más que todo, la referencia a Hitchcock, maestro por excelencia del "thriller psicológico", sirve a De Palma para poner el acento sobre la psicología de los personajes.

C) EL HEROE

El héroe de la película no es Phelps, sino un joven miembro de su grupo, único sobreviviente de la masacre organizada por el propio Phelps, con fines puramente lucrativos.

En relación a la serie televisada británica *The Prisoner* de 1967-1968, con Patrick MacGoohan, Angelo Muscat y Peter Swanwick, a propósito de esto es notable en uno de los flash-backs de la película que el héroe piensa en la posibilidad de que el traidor sea Phelps. Pues aquí, cómo en la célebre serie televisada de los 70 (y en eso también no es casual que la acción se desarrolle en parte en Londres) el malo no es un extranjero ni una potencia enemiga.

D) ¿QUE QUIERE DEMOSTRAR LA PELICULA?

Además, la relación del héroe con Phelps es explícitamente filial. El descubrimiento de la traición de este equivale entonces a una "muerte del Padre", a semejanza de lo que ocurre en el telefilm *NetForce* de 1999 de Robert Lieberman, con Scott Bakula, Brian Dennehy, Joanna Going, Paul Hewitt, Judge Reinhold y Kris Kristofferson (que actúa también en *Blade*, v. nuestro artículo sobre esta película) en el papel del superior, mentor y amigo de Bakula, que traiciona la confianza de éste, al poner en escena su propia muerte en un falso asesinato.

Ya anteriormente se encuentra un carácter similar en el padre adoptivo que encarna Robert Mitchum en el telefilm *Brotherhood of the Rose* de 1989 de Marvin J. Chomsky, con David Morse, Peter Strauss (protagonista de la serie televisada *Rich Man, Poor Man* de 1976-1977, al lado de Nick Nolte) y Connie Sellecca (famosa actriz de televisión, que volveremos a encontrar en *A Holiday to Remember* y *Doomsday Rock*), en la que se oponen, según una correspondencia que recuerda a las tesis de Georges Dumézil, las figuras míticas de los gemelos reales Remo y Romulo y de los gemelos divinos Castor y Pólux. A notar que el personaje amoroso de las rosas interpretado por Mitchum es el contratipo del detective especialista de las orquideas que actúa William Conrad (famoso Cannon en la serie epónima de 1971-1976) en la serie televisada *Nero Wolfe* de 1981, con Robert Coote, Allan Miller, George Voskovec, George Wyner y Lee Horsley (que se dará a conocer por su papel titular en *Matt Houston* de 1982-1985, con John Aprea, Paul Brinegar, Steve Doubet, Buddy Ebsen, Dennis Fimple, Pamela Hensley, Lincoln Kilpatrick, Cis Rundle, Penny Santon y Wyner); Nero Wolfe que inspiró al héroe, también protagonizado por Conrad, de la serie *Jake and the Fatman* de 1987-1992, con Melody Anderson, Rebecah Bush, Alan Campbell, Jack Hogan, Lu Leonard, George O'Hanlon, Olga Russell y Joe Penny (conocido por su papel en *Riptide* de 1984-1986, con Thom Bray, June Chadwick, Robin Evans, Ann Francis, Jack Ging, Perry King y Ken Olandt).

En *Misión: Imposible*, la mujer (carácter retomado de *North by Northwest* y *The Prisoner*) se revela como espía de Phelps ante el héroe disfrazado en el episodio del wagón, lo que recuerda el enfrentamiento entre los números 6 y 1, máscaras contrapuestas del personaje central en *The Prisoner*. Hunt, el apellido del héroe, resalta también esta problemática de la búsqueda de una verdad escondida.

Describiendo a Phelps como un mero asesino, ladrón que mata fríamente a los miembros de su grupo, no por razones éticas o políticas sino por el dinero, De Palma cuestiona la serie televisada y su mensaje de neo-imperialista e intervencionista, matando a su vez como cineasta al héroe maniqueo de pelo blanco, tanto simbólica como físicamente.

E) CONSPIRACION, UNA REACCION EN CONTRA DE MISION: IMPOSIBLE

Poco después de la salida de *Misión: Imposible*, salió otra película titulada *Conspiración* de 1996 de George P. Cosmatos, con Linda Hamilton, Charlie Sheen y Donald Sutherland.

Sheen y Sutherland se encontraron de nuevo en *Free Money* de 1999 de Yves Simoneau, al lado de Marlon Brando. Además, Sheen actuó varias veces con Kiefer Sutherland, el hijo de Donald Sutherland.

En *Conspiración* como en *Misión: Imposible*, el héroe está traicionado por su jefe y padre, pero aquí por razones políticas y éticas. Así al final, desenmascarado y consciente de su equivocación, se suicidará el padre, como para lavar su honor.

Como en *Misión: Imposible* abundan en esta película los planos con doble focalización a la manera de Hitchcock. A Cruise, héroe de *Misión: Imposible*, está sustituido en *Conspiración* su "gemelo" cinematográfico, Sheen. De lo mismo, a Phelps, el modelo pervertido encarnado por Voight, se substituye el padre traicionero, interpretado por Sutherland, otro actor especializado en los roles de malvados.

Pero en esta película se trata de una conspiración en contra del presidente de los E.U. Retoma novelesca de alguna manera del tema del asesinato de Kennedy, *Conspiración* se propone contestar a la película de De Palma, mostrando que lo que prima en los E.U. son los valores morales y el honor - hasta entre los que traicionan -.

A la crítica individualista que De Palma lleva a cabo contando las mesaventuras de un héroe solitario (carácter-tipo en Hitchcock), utilizado y traicionado sin ninguna razón trascendental por sus jefes, se opone *Conspiración*, que trata de valores colectivos y problemas históricos nacionales de los E.U., al igual que la serie televisada *Misión: Imposible* que contaba las aventuras de un grupo de intervención (cuyos miembros casualmente son matados desde el inicio en la película de De Palma).

ADICTOS AL AMOR

Dos parejas: la primera, un astrónomo y una profesora de preescolar, vivían felices en un pequeño pueblo, hasta que ella decidió aceptar una propuesta de trabajo en la ciudad. La segunda, un cocinero francés y una fotógrafa, vivían felices en la ciudad, hasta que él se encuentra con la profesora de preescolar y se enamoran.

Resultado: el astrónomo, que acaba de llegar a la ciudad, y la fotógrafa, decidan, cada uno por su lado, espiar a su antigua pareja. Con ese propósito el astrónomo se instala en un edificio en abandono, frente a la vivienda que ocupan su ex-novia y el cocinero francés. La fotógrafa, que días antes le seguía a la pista, decide por la fuerza compartir el puesto de observación. Se juntan para hacer la vida imposible a la otra la pareja, hasta que se dan cuenta que la profesora y el cocinero se aman de verdad, y descubren que ellos también se quieren uno a otro.

A) EL FRANCÉS VULGAR

Anteriormente, el francés simbolizaba en las películas norteamericanas el Buen Gusto y el Amor. "French Lover" o maestresala de los restaurantes "chics", su modelo se impuso desde el inicio del siglo con dos actores románticos de carrera tanto francesa y europea como estadounidense: Maurice Chevalier con su encantador acento de "titi" parisino, y Charles Boyer cuyas declaraciones de amor murmuradas en las películas hollywoodianas a Greta Garbo, Marlene Dietrich o Ingrid Bergman, le llevaron a la fama.

Pero el modelo cambió con Gérard Depardieu. Conocido en los E.U. por su papel en *GreenCard* de 1990 de Peter Weir, con Andie McDowell y Bebe Neuwirth, la fama mundial de este actor le vino con el éxito de la versión europea (anglo-franco-hispano-estadounidense): *1492: Conquest of Paradise* de 1992 de Ridley Scott, con Armand Assante, Loren Dean, Depardieu, Kevin Dunn (*Hot Shots!*, *Los Imperdonables*, *Small Soldiers*, *Snake Eyes*, *Stir of Echoes*), John Heffernan, Tchéký Karyo, Frank Langella, Mark Margolis, Angela Molina, Fernando Rey, Kario Salem, Billy L. Sullivan, Arnold Vosloo, Sigourney Weaver y Michael Wincott, en la que interpreta a Cristóbal Colón. *1492: Conquest of Paradise* es una respuesta a la co-producción anglo-estadounidense del mismo año: *Christopher Columbus: The Discovery* de 1992 de John Glen, con Marlon Brando, Mathieu Carrière, George Corraface, Oliver Cotton, Robert Davi, Manuel de Blas, Benicio Del Toro (*The Usual Suspects*), Glyn Grain, Peter Guinness, Steven Hartley, Tom Selleck (*Magnum, P.I.*), Nitzan Sharron, Nigel Terry, Catherine Zeta-Jones (*La máscara del Zorro*) y Rachel Ward (que se dio a conocer con la serie televisada *The Thorn Birds* de 1983 de Daryl Duke, con Philip Anglim, Bryan Brown, Stephen W. Burns, el célebre actor de series televisadas Richard Chamberlain, Brett Cullen, John Friedrich, Earl Holliman, Ken Howard, Richard Kiley, Piper Laurie - *The Faculty*, *The Rage* -, Christopher Plummer, Barbara Stanwyck - *The Big Valley*, *Dynasty* -, Jean Simmons y Mare Winningham), basada en un guión de Mario Puzzo (que vuelve a encontrar aquí a Brando, después de la serie *El Padrino*). Por sus estatura y temperamento, Depardieu dio una imagen no solamente "gouailleuse" (como Chevalier) del francés, sino también más fuerte y ambigua.

El actor francés Karyo se dio a conocer en los E.U. con *L'Ours* de 1988 de Jean-Jacques Annaud, *1492: Conquest of Paradise*, *Bad Boys* de 1995 de Michael Bay, *Crying Freeman*, también de 1995, de Christophe Gans, y ante todo *Nikita* de 1990 de Luc Besson; *Adictos al Amor* siendo la décima película hollywoodiana de cinema o televisión en la que actúa Karyo.

En *Adictos al Amor* de Griffin Dunne, con Matthew Broderick, Kelly Preston y Meg Ryan, Karyo interpreta el nuevo modelo de francés, llevado hasta la caricatura. Aunque cocinero (símbolo del buen gusto francés), es brutal, vulgar y tonto. Contraste que se evidencia en la película recordándonos al turón Pepe Le Pew, el eterno enamorado tufoso de los dibujos animados, inspirado del personaje de Pépé le Moko interpretado por Boyer en *Algiers* de 1938 de John Cromwell, con Joseph Calleia, Sigrid Gurie, Alan Hale, Hedy Lamarr y Peter Lorre, versión estadounidense de la exitosa cinta francesa *Pépé le Moko* de 1937 escrita y dirigida por Julien Duvivier, con Jean Gabin en el rol titular - en uno de los siete encuentros cinematográficos entre el actor y el cineasta, siendo éste el que le dió a Gabin su carácter de estrella de cine

-, así como con Marcel Dalio, Gabriel Gabrio y Mireille Balin, cinta cuyos caracteres a su vez eran retomados de las películas de "gangsters" norteamericanas. Notaremos que las tiras cómicas y los dibujos animados, tanto estadounidenses como europeos, suelen utilizar las figuras de los actores famosos del momento para crear sus modelos (pensamos a las apariciones de W.C. Fields, los Marx Brothers o Humphrey Bogart en los dibujos animados de la Warner Bros, a la intromisión de Jack Palance en *Lucky Luke*, y de numerosos actores en *Astérix*, las dos series escritas por René Goscinny, o a los autores de *Superman* que dieron al super-héroe la apariencia de su actor favorito: Clark Gable, del que además Clark Kent lleva el nombre). El héroe-ladrón trágico que encarna Gabin en *Pépé le Moko* muriendo al final del filme devinó un arquetipo del cinema, asumido casualmente de nuevo por Gabin en *Quai des Brumes* de 1938 de Marcel Carné, con Pierre Brasseur, Michèle Morgan y Michel Simon, y un guión del poeta Jacques Prévert.

El carácter del cocinero francés simpáticamente loco que tenemos en *Adictos al Amor* es recurrente en las películas norteamericanas. Ya se encuentra por ejemplo en *Sabrina* de 1954 de Billy Wilder, con Humphrey Bogart, Audrey Hepburn y William Holden. Citaremos también un episodio de la serie televisada *Even Stevens* del 2000-2003, con Margo Harshman, Eric "Ty" Hodges, Shia LaBeouf, Steven Anthony Lawrence, Donna Pescow, Christy Carlson Romano, Nick Spano, A.J. Trauth y Tom Virtue. En el telefilm *Passport to Paris* de 1999 de Alan Metter, con Doran Clark, Matt Freund, François Giroday, Laura Julian, Matt McCoy, Jon Menick, Ashley y Mary-Kate Olsen (gemelas heroínas de varias series televisadas a sus nombres, así como de *It Takes Two*, v. nuestro artículo sobre *Juego de Gemelas*), Ethan Peck, Logan Robbins, Robert-Martin Robinson, Yvonne Sció, Brocker Way, Peter White y Matt Winston, adquiere un valor patriótico en el cómico intercambio de recetas culinarias entre las gemelas y el cocinero francés, éste último cambiando de opinión sobre las hamburguesas norteamericanas después de probarlas, intercambio iconográficamente inspirado de *Sabrina* en la posición del cocinero francés pavoneándose detrás de su gran mesa de trabajo.

Ya era un actor francés con fuerte personalidad: Richard Borhinger, el que tenía el papel del cocinero en *The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover* de 1989 de Peter Greenaway, con Michael Gambon, Ciaran Hinds, Alan Howard, Helen Mirren (actriz inglesa, que volvemos a encontrar en *Excalibur* y *Teaching Mrs Tingle*, v. nuestro artículo sobre esta película, también conocida por su actuación en la serie británica de cinco telefilms *Prime Suspect* de 1990-1995, con Tom Bell y John Benfield, basada en hechos reales) y Tim Roth (película que, con *The Pillow Book* de 1997, con Ewan McGregor - conocido por su actuación en *Star Wars* -, Ken Ogata, Yoshi Oida, Judy Ongg, Vivian Woo e Hideko Yoshida, cuyo título se inspira de una película anterior de Greenaway: *The Prospero Book*, basada en *La Tempestad* de Shakespeare, prefigura por otra parte en la filmeografía de Greenaway a *8 ½ Women* del 2000, todavía con Wu, así como con Matthew Delamere, Kirina Mano, Barbara Sarafian, John Standing, Annie Shizuka Inoh).

B) LO QUE SE VE Y LO QUE SE SIENTE

Como Depardieu en *GreenCard*, el cocinero tiene problemas de estancia en los E.U., pero él no se enamora de la mujer que le ayuda, en este caso la fotógrafa, al contrario sólo se aprovecha de ella, y después la abandona.

La primera vez que el astrónomo, asomándose desde afuera por el ojo de la puerta del francés, le vió, sintió miedo.

Después, mientras los espías miraban los juegos amorosos, esencialmente culinarios, de la otra pareja, al astrónomo el francés le pareció vulgar, aunque para la fotógrafa le resultaba muy sensual y resistente.

Al comienzo, cuando la fotógrafa, disfrazada de motociclista, irrumpió en sus instalaciones, el astrónomo, que desconocía su identidad, también sintió mucho miedo.

Son las increíbles revelaciones que le hace la fotógrafa sobre las intimidades de la pareja las que le inducen a vengarse. Aunque finalmente la venganza, paradójicamente, le hace sentir mal, ya que, por encima de la xenofobia, el astrónomo reconoce la humanidad del otro.

Si durante toda la película, el francés aparece como la bestia negra de la fotógrafa y del astrónomo, éste empezará a sentir un sentimiento de culpa al ver que, por haber introducido cucarachas en el restaurante de su rival, había provocado su cierre definitivo.

C) LO QUE NO SE VE

La película empieza con la imagen del astrónomo focalizando el enorme objetivo de un telescopio para ver a su novia. Pero cuando ella se va en avión, el astrónomo, que la sigue en auto, finalmente la pierde de vista.

Una vez en la ciudad, a pesar de que dispone de mucho recurso técnico para transformar su pared en pantalla, no logra ver el cuarto del francés, única pieza del apartamento inaccesible a su mirada.

La fotógrafa pasará toda la película rompiendo fotos de su ex-novio y tomando y rompiendo las fotos del astrónomo. Algunas de las cuales, como las que toma cuando éste se encuentra con su ex-novia, son cambiadas por ella misma con las que en una ocasión le fueron tomadas por su abuela quien la hizo posar, besándose con él, creyendolo el francés.

A su regreso en el avión, el astrónomo se percata de la sustitución de las fotos, descubriendo por la desaparición de la foto del beso la existencia de un nuevo amor, escena que contrasta con la del inicio, cuando la imagen de la mujer amada desaparece ante su vista, al despegar el avión.

No es casual que por un hueco del piso la fotógrafa cae después de haber intentado matar a su ex-novio con fresas (símbolo de la sexualidad en *El Jardín de las delicias* del Bosco).

La mirada, lejos de simbolizar en la película el amor puro, expresa, conforme las teorías contemporáneas, en particular bartesianas, la falsedad de la vida, vista desde afuera, pero nunca vivida.

D) EL HEDONISMO

Así como en las dos parejas se oponen y completan el brutal cocinero a la frágil profesora, y el etéreo astrónomo a la histérica fotógrafa, hay una oposición entre la mirada, no artística sino que científica, del astrónomo y la fotógrafa, y la praxis, tanto amorosa como pedagógica y culinaria, de la profesora y el cocinero, oposición que se nos da a través de las profesiones de los protagonistas.

Idénticamente, la mirada platónica aparece como expresión narcisista de la venganza, mientras que el erotismo y la comida representan una práctica hedonista convivial, un *Carpediem* (a semejanza de lo que ocurre en *Como agua para chocolate* de 1992 de Alfonso Arau, con Lumi Cavazos, Andrés García Jr., Marco Leonardi, Regina Torne, cinta basada en la exitosa novela de Laura Esquivel). Así el cocinero, reconociendo al astrónomo como el que un día le agredió en la calle, le perdona y tratar de volverse amigo suyo, haciéndole la comida.

Esta relación del amor y la comida con el instinto, simbolizado en *Adictos al Amor* por el exuberante cocinero francés, y con los bienes terrenales nos lleva a descatar, más generalmente, la identificación recurrente en las películas entre comida y amor (a veces caníbal, v. nuestro artículo sobre *Ravenous*). Ya presente en *El Arte de Amar* de Ovidio, esta identificación se encuentra, simplemente evocada, en *Sabrina*, cuando la heroína, buscando desesperadamente un sustituto a su amor por un hombre de edad y medio distintos, decide irse a Francia y aprender la cocina. Aprender el arte de la cocina francesa aparece también como principal preocupación de la heroína de *Just the Ticket* de 1999 de Richard Wenk, con Andy Garcia y Andie Mac Dowell, mientras que, por su parte, el héroe se muere de amor por ella. En *Just the Ticket* de Richard Wenk, con Andy Garcia, Donna Hanover, Laura Harris, Ron Leibman, Andie McDowell y Louis Mustillo, como en *Simply Irresistible* de Mark Tarlov, con Dylan Baker, Patricia Clarkson, Sean Patrick Flanery, Sarah Michelle Gellar (que se dio a conocer por su papel titular en la serie televisada *Buffy la Cazadora de Vampiros*), Larry Gilliar Jr. y Amanda Peet, o *Woman on Top* del 2000 de Fina Torres con Penélope Cruz, películas contemporáneas las tres, se asocian esta vez explícitamente, en una perspectiva casi religiosa (v. nuestro artículo sobre *La vida es bella*), el arte de amar con el arte de cocinar. En *Woman on Top* como en *Un impulsivo y loco amor* (v. nuestro artículo sobre esta película) y, de alguna manera, en *Como agua para chocolate*, la mujer latinoamericana, en cuanto figura del *Anima* jungiana, por su doble

pertenencia al mundo de lo femenino y de “*la marginación y la barbarie*”, se encuentra directamente relacionada con el temperamento salvaje y con la diosa primordial del agua materna.

NADA QUE PERDER

Un ejecutivo, creyendo ser traicionado por su esposa, se asocia con un desempleado negro para vengarse de su jefe, el propietario de una compañía de publicidad, de quien supone es el amante de su mujer.

A) DOS, CUATRO Y LOS DEMAS

Aparentemente, la película de Steve Oedekerk, con Susan Barnes, Giancarlo Esposito, Rebecca Gayheart, John C. McGinley, Irma P. Hall, Michael McKean, Martin Lawrence, Kelly Preston y Tim Robbins, presenta dos caracteres en oposición, el niño bueno blanco y grandote, y el negro chiquito y marrullero. Trama popularizada en su tiempo por Jeff Goldblum y Ben Vereen, en la serie televisada *Tenspeed and Brown Shoe* de 1980, con Luke Andreas, Robyn Douglass, Peter Brocco, Simone Griffeth, John Harkins, Larry Manetti, Jane Meadows, Edwin Owens, Richard Romanus, Robert Webber, A.C. Weary, Nicholas Worth y John A. Zee, que les llevó a la fama. Aquí son varios los elementos que nos permiten considerar la fórmula como un pretexto.

Primero, el blanco se revela a menudo más listo que el negro. Además, el duo tiene su equivalente en un par de ladrones que les persiguió. De manera que la situación cómica entre los dos grupos apenas está desarrollada en la película. Aunque al final los malos son arrestados, mientras desesperadamente gritan que, además de ellos, hay dos más, es significativo que, al contrario de lo que el espectador espera, los policías no vacilan, porque en realidad no conocen a los héroes. Es más en la relación de los héroes con sus parejas y familias que insiste la película.

B) LA FAMILIA COMO MODELO

La tradición de su mujer equivale al fin del mundo, y ya no hay nada que perder para el ejecutivo, quien roba a su jefe e intenta hacer el amor con la florista a la que solía comprarle las flores para su esposa; pero como no lo consigue, decide por fin llamar a su esposa, y ese entonces que ella le saca de su error.

El negro, modelo de integración racial, aunque es diplomado, no encuentra trabajo debido a su color, por lo que tiene que robar para mantener a su esposa, sus dos hijos y su tiránica madre (carácter-tipo por ejemplo en Woody Allen, que, refiriendo a C.G. Jung, se podría explicar por el modelo matriarcal de la sociedad norteamericana, más de 50% del capital nacional siendo en mano de mujeres). El modelo de familia que posee aparece de alguna manera como ideal en su perfecta simetría: un niño y una niña; una devota esposa, y la típica madre que reina sobre la casa y le considera todavía un niño.

C) SER MALO ES SER PSICOLOGICAMENTE IMPERFECTO

Al modelo de familia ideal, pero que cuando se cae produce el hundimiento del individuo en la delincuencia, como en el caso del ejecutivo, se oponen los modelos tanto de la pareja de ladrones como de las florista y del presidente de la compañía.

El ladrón blanco reconoce en varias ocasiones que es emocionalmente inestable, porque tuvo una infancia difícil y sin amor. El ladrón negro busca el amor con las "bunnies" de un bar.

Es igualmente en los bares que la florista busca en vano el gran amor, alguien "*que le ofrezca flores*".

El presidente de la compañía, imagen del poder solitario, colecciona obras de arte (símbolo freudiano del amor desviado). Lo que hace referencia a la especulación de los corredores de bolsa. No es casual que su última adquisición es una divinidad itifálica de la cual el ejecutivo se burla al comienzo de la película, mutilándola después.

A este amor egoísta y finalmente impotente, *Nada que Perder* opone en el "happy end" el amor fraterno entre el ejecutivo y el negro que se ayudan mutuamente, y el amor del ejecutivo por su pareja, cuya palabra es suficiente para que él admita haber sorprendido en realidad a su cuñada con su novio, lo que el espectador puede comprobar al ver al final la pareja.

CONTACTO

Por primera vez en la historia de la humanidad un científico entra en contacto con los extraterrestres.

A) PEQUENA HISTORIA DE UN TEMA

Desde *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe, hasta las obras de Gaston Leroux, G.K. Chesterton y H.G. Wells, pasando por *Frankenstein* (1817) de Mary Shelley, *Dracula* (1897) de Bram Stoker y el Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle, parece que la literatura y el cine fantásticos tuvieron como tema central el problema del conocimiento.

Lo que fácilmente se puede explicar, referente al desarrollo de las ciencias en los últimos siglos, favorecido por la burguesía que lo utilizó como medio en su proceso de acceso al poder financiero y político.

No obstante, Shelley, como Leroux, Chesterton o Borges, se ingenieron para alertar sobre los peligros de la ciencia. Después de la Segunda Guerra Mundial, los progresos de la informática y de la inteligencia artificial provocaron la emergencia de obras como *Star Trek*, *El Exterminador*, y las de Philip K. Dick, Isaac Asimov, o Stephen King.

Paralelamente, desde el inicio del siglo XX, se multiplicaron testimonios sobre la existencia de los extraterrestres. Sin embargo, parece que el tema se encuentra más en la literatura y el cine después de la Segunda Guerra Mundial, probablemente debido a dos causas: el impacto de la puesta en escena de *La Guerra de los Mundos* por Orson Welles, y los avances de la astronáutica.

Imperceptiblemente, la concepción de los extraterrestres cambió. De enemigos, se volvieron figuras divinas (v. por ejemplo las preguntas que le hacen los niños a la heroína al inicio de *The Astronaut's Wife* de 1999 de Rand Ravich), "grises" que llevan los humanos en sus naves espaciales, según los relatos de los ufólogos, antes simplemente supranaturales en las series televisadas *Los Expedientes Secretos (The X Files)* de 1993-2001, con Gillian Anderson, Anthony Ashbee y David Buchovny (cuyos caracteres nos recuerdan a los clásicos *M.I.B.*), y *The Outer Limits* (serie de 1963-1965, que reapareció en 1998). Demonios o ángeles, son invisibles, omnipotentes, y viven entre nosotros.

Son igualmente formas de la alteridad la extranjería como la divinidad: el ser "*daimon*" en general, en el sentido griego de la palabra, es decir, globalmente "*genio*", "*espíritu del más allá*". En esta perspectiva, podemos contemplar dos grupos paralelos de películas: la primera formada por *Rosemary's Baby* de 1968 de Roman Polanski, con Ralph Bellamy, Sidney Blackmer, John Cassavetes, Maurice Evans, Mia Farrow y Ruth Gordon, y la serie *Aliens*; la otra por *Enemy Mine* de 1985 de Wolfgang Petersen, con Louis Gossett Jr., Brion James, Richard Marcus y Dennis Quaid, cinta premiada en el Festival Internacional del Filme Fantástico de Avoriaz (Francia), y *El Quinto Elemento* (v. nuestro artículo sobre esta película). Lo que, de hecho, nos remite a la oposición entre los extraterrestres divinos en *Contacto* y demoníacos en *Event Horizon* de Paul Anderson, con Laurence Fishburne (*Apocalypse Now*, *Hoodlum*), Sam Neill y Katherine Quinlan.

Tanto en *Aliens* como en *The Astronaut's Wife* (v. nuestro artículo sobre *Oxygen*) el extraterrestre se identifica al clásico "*daimon*" en cuanto, como éste lo hace en la literatura medieval, intenta tener hijo con una humana.

B) RELIGION VERSUS CIENCIA

En la película de Robert Zemeckis, con Matthew McConaughey, Jodie Foster, James Woods y la actuación del presidente Bill Clinton, los extraterrestres se contactan con la científica a través de una frecuencia que sólo ella captó, tal como los fantasmas, según los relatos esotéricos, aparecen en determinada frecuencia de los televisores.

Confirmando la teoría de Jung en *Un mito moderno - De cosas que se ven en el cielo*, los extraterrestres aparecen en *Contacto* como figuras divinas (v. también a este propósito nuestro artículo sobre *El Quinto Elemento*).

Recordándonos a *Encuentro del Tercer Tipo* de 1977 de Steven Spielberg, con Bob Balaban, Melinda Dillon, Richard Dreyfuss, Teri Garr, Cary Guffey y el cineasta francés François Truffaut (película que, por otra parte, prefigura en la filmografía de Spielberg a *E.T.* de 1982, con Drew Barrymore, Peter Coyote, Dee Wallace Stone y Henry Thomas), la temática general de *Contacto* se opone a *The Arrival* de 1996 de David Twohy, con Lindsay Crouse, Teri Polo, Leon Rippy, Richard Schiff, Charlie Sheen y Ron Silver.

En *Contacto*, los extraterrestres se le aparecen a la heroína, asumiendo la imagen de su padre, ya fallecido (lo que nos recuerda un episodio de *Star Trek*, donde los extraterrestres se manifiestan a cada uno de los miembros del Enterprise, bajo la forma que más codician).

Este encuentro se dará en Japón, es decir, simbólicamente, en las Islas Bienaventuradas del Oeste, favorecido por el magnate protector de la científica, que permanece en las esferas (en aviones y bases espaciales), como moribundo, un "*deus ex machina*" "*deo juvante*".

Con ello, tenemos la clave del mensaje religioso de la película. Desde las primeras imágenes, vemos la orientación agustiniana del montaje. Todo el universo es posible verlo en los ojos de la niña. Al final, el padre de la científica, utilizando otra parábola de San Agustín, al caminar con ella sobre la playa, tantas veces añorada, y hechándole un puñal de arena en la mano, le enseña que nadie puede conocer los misterios del universo.

De hecho, la película contrapone cuatro caracteres; la buena y la mala ciencia, representadas respectivamente por la científica y su jefe; y la buena y la mala religión, respectivamente el teólogo tercermundista, amante de la científica, y el político.

La cuestión epistemológica de la verificabilidad se transforma en la película en el problema ontológico de la elección. Así, cuando la científica compete para ser enviada como embajadora de los humanos ante los extraterrestres, su inconformidad se pone en evidencia, al reconocer que no cree en Dios, mientras, según dice su amante, 95% de los hombres son creyentes. Por otra parte, el hecho de que los extraterrestres mandan imágenes de Hitler a la tierra parece imponer un cierto modelo de fe.

En dos ocasiones el teólogo pregunta a la científica acerca de su padre. Al pedirle que le demuestre el amor que tiene por él, el teólogo la pone frente al problema de lo indecible de la relación ética (en este caso, el amor filial), implicando que ésta tiene origen natural (y no social) en el *pathos*. Igualmente, frente a las burlas de la científica respecto a su experiencia mística, el teólogo le responde, de nuevo a la manera de San Agustín, que tal experiencia no puede ser engaño de su mente, ya que es imposible que el entendimiento humano contenga tanta grandeza. Así, a su amor-*agapé* hacia un Dios invisible que le permite comulgar con los demás y el universo (a prueba, su actividad en el Tercer Mundo), el teólogo contrapone la soledad de la científica, privada del amor de su padre. "*Sin nadie*", ella se encuentra sin recurso, fuera del conocimiento verdadero, que aquí se ubica no más acá (origen natural del *pathos*), sino más allá de lo humano. De hecho, al no poder comprobar ante el mundo la realidad de su encuentro con los extraterrestres (y su padre), ella tendrá que reconocer que "*El corazón tiene razones que la razón desconoce*".

C) EVENT HORIZON: OTRO EJEMPLO DEL TEMA EN EL GENERO DE HORROR

Contemporánea de *Contacto*, la película *Event Horizon* desarrolla el mismo tema.

En las dos películas, como en *Solaris* de 1971 de Andrei Tarkovsky, con Donatas Banionis, Natalya Bondarchuk y Yuri Jarvet, inspirada del libro epónimo de Stanislaw Lem, se identifica el mundo de las esferas con el más allá. Así en *Solaris* el héroe se relaciona con el espíritu de su esposa difunta. Pues, en *Solaris* como en *Event Horizon*, el sino del protagonista es sellado por la muerte de su pareja.

Inspirada en un episodio de *Star Trek*, *Event Horizon* nos presenta un científico que, más que prometeico, se define como demiúrgico, satánico.

Pretendiendo, como la científica de *Contacto* o Frankenstein, traspasar los límites del saber, crea una nave que, capaz de ir más rápido que la luz (es decir de sobrepasar a Dios), trae de regreso los secretos del Infierno, después de 7 años de desaparición (cifra simbólica, que alude a los 7 días de la Creación).

Es interesante notar que el científico se identifica con su nave, su creación, máquina diabólica. De aquí, se induce que la ciencia es diabólica.

En *Contacto*, la heroína, simbólicamente cegada por la muerte de su padre (a semejanza de Edipo), se refugia en el mundo y sus ruidos (lo terrenal, lo científico); pero, al lograr descubrir más allá de la "cacofonía de los tiempos modernos", el mensaje divino de los extraterrestres, y reconociendo su carácter inexplicable, ella recupera su don infantil de visión.

Así las últimas imágenes de la película nos la muestran mirando al crepúsculo (símbolo de la trascendencia para los románticos).

Al contrario, es por haber visto lo que ningún ser humano tiene derecho de ver, por no haberse arrodillado ante la divinidad y haber querido mirarla de frente, que el equipaje del Event Horizon es castigado. Cada miembro del equipo lleva la mirada ciega de los oráculos antiguos, y de Edipo que, según Pascal Quignard (*Le sexe et l'effroi*, París, Gallimard, 1995), perdió los ojos por enfrentarse al Destino, pretendiendo ser más sabio que él. En los ojos de todos ellos se puede ver el "horizonte de eventos", ruptura einsteiniana en el Tiempo (espacio tradicional de Dios, según Georges Poulet en *Le Cercle*), provocado por los agujeros negros.

Pero la ambigüedad de la concepción de los demonios-"*daimons*" (espíritus etéreos de la mitología clásica) en *Contacto* hace que la agudez del oído de la heroína, finalmente, compensa su cegüedad espiritual.

D) EL SUEÑO DE ESCIPION

Pues, *Contacto* desarrolla un discurso teosófico, cuya raíz se puede encontrar en *El sueño de Escipión*.

Al pensamiento científico, que no puede sino aprehender oscuramente las facultades superiores del Alma, la heroína prefiere finalmente la iluminación, como experiencia física del más allá, revelación de los secretos divinos que nos recuerda el final del libro VI de *De Republica* de Cicerón, según un proceso similar al del filme *La Escalera de Jacob* de 1990 de Adrian Lyne (también director de *Propuesta Indecente*, v. nuestro artículo sobre esta película), con Danny Aiello, Matt Craven, Bryan Larkin, Elizabeth Peña y Tim Robbins, que se inspira en la *Visión de Er*, la que por su parte termina *La República* de Platón.

En *El sueño*, Escipión se encuentra frente al fantasma de su padre, como la heroína en *Contacto*, o Shannen Doherty (conocida por su papel en la serie televisada *Beverly Hills, 90210* de 1990-2000, con Gabrielle Carteris, James Eckhouse, Douglas Emerson, Mark D. Espinosa, Jennie Garth, Brian Austin Green, Luke Perry, Carol Potter, Jason Priestley, Kathleen Robertson, Tori Spelling, Joe E. Tata, Tiffany-Amber Thiessen, Ian Ziering) encontrándose en una playa con el Ángel de la Muerte en el episodio justamente titulado "El Ángel de la Muerte" de la serie *Charmed* (empezada en 1998, con Leigh Allyn Baker, Karis Paige Bryant, Holly Mary Combs, Doherty, Dorian Gregory, Finola Hughes, Ted W. King, Brian Krause, Rosa McGowan - que reemplazó a Doherty a partir de 2001 -, Julian McMahon, Jennifer Rhodes, Neil Roberts, Michael Bailey Smith, Greg Vaughan y Alyssa Milano, también heroína de la serie *Who's the Boss?*), momento que nos recuerda el enfrentamiento entre el número 6 y el número 2 disfrazada de Peter Pan en *The Prisoner*, y como también el joven protagonista blanco encarnado por Jerry O'Connell, significativamente trasladado en un mundo similar al del antiguo Egipto en un episodio de la serie televisada *Sliders* (de 1995-1999, con Cleavant Derricks, Sabrina Lloyd y John Rhys-Davies, Rhys-Davies y O'Connell siendo respectivamente reemplazados en las últimas épocas de la serie por Kari Wuhrer y Charlie O'Connell, hermano de Jerry en la vida real).

Y es así que Escipión tiene la revelación de la "*música de las Esferas*" de la doctrina pitagórica, inaudible para "*los oídos humanos*". Su abuelo El Africano le habla de las numerosas discrepancias entre los hombres y de la pequeñez de la tierra, que compara con una isla. Pues bien, es en una isla también que el padre de la heroína de *Contacto* le hace sus revelaciones, vertiéndole arena en la mano con el mismo propósito didáctico de hacerle entender la estúpidez de las preocupaciones humanas.

El Africano enseña también a Escipión que la verdadera virtud consiste en buscar como servir a su patria, es decir como acercarse a los demás hombres, para encontrar así la unidad en lo múltiple, pero sin preocuparse por la fama o los honores, el "*renombre inmortal...* (siendo) *imposible por causa del aniquilamiento de los hombres y el olvido de la posteridad*".

En *Contacto*, la heroína, una vez aceptada como embajadora de los humanos, y aunque perdió su escepticismo ante la religiosidad de su propia especie, no logra hacerles compartir su visión.

Sin embargo, igualmente leccionada por la imagen de su padre, que le reprocha su pelea con los sacerdotes en el momento de su muerte, aprende que durante su vida corporal es cuando debe favorecer y desarrollar su relación con los centros astrales que rigen al ser y el universo.

Cuando el jefe de la heroína, queriendo que ella se olvide de estos principios, y llevado por el orgullo y el egoísmo, intenta robarle el lugar en la nave extraterrestre, sufre lo que, según Asclepios (X), sufren las Almas no purificadas que entran en las Regiones: *"La fuerza etérica las empuja hacia el Mar. El Mar las vomita a sus costas, la Tierra las lanza hacia arriba, hacia el incansable Sol, y el Sol las devuelve al Torbellino del Espacio. De este modo todos los elementos se las arrojan a otros, y todos las sostienen en su horror"*.

EL QUINTO ELEMENTO

En un futuro cercano, un taxista tendrá que combatir a las fuerzas del Mal, para salvar al universo del caos. Para ello, deberá reunir cinco elementos, el agua, el fuego, la tierra, el aire, y uno más, que resulta ser una extraterrestre, portadora de las antiguas tablas que contienen el método para contrarrestar las fuerzas del Mal, a quien él decide proteger.

A) EL DIRECTOR

Antes de hacer carrera en Hollywood, el director, el francés Luc Besson, se dio a conocer con *Subway* de 1985, con Isabelle Adjani, Jean-Hugues Anglade, Jean-Pierre Bacri, Richard Bohringer, Christophe Lambert y Jean Reno, *Le Grand Bleu* de 1988, con Rosanna Arquette, Jean-Marc Barr, Sergio Castellitto, Marc Duret, Reno y Paul Shenar, y *Nikita* de 1990, con Anglade, Tchéky Karyo, Jeanne Moreau y Anne Parillaud (película con la célebre escena de la pistola en el restaurante, directamente inspirada de *El Padrino* de 1972). A notar que, si tuvieron una carrera internacional, Lambert, Reno, Barr y Parillaud se dieron realmente a conocer al público con estas cintas de Besson.

Actor predilecto del cineasta, Reno actuó en el cinema de Besson desde los primeros tiempos: en el corto-metraje (también producido por Besson) *L'Avant-Dernier* de 1981, con Pierre Jolivet, y la primera película de Besson, de ciencia ficción como *El Quinto Elemento*, titulada: *Le Dernier Combat* y en blanco y negro de 1983, con Marcel Berthomier, Jean Bouise, Pierre Carrive, Jean-Pierre Castanié, Michel Dostet, Bernard Havet, Garry Jode, Jolivet (guionista del filme, con Besson), Christiane Krüger, Maurice Lamy, Petra Müller y Fritz Wepper.

Los estadounidense hicieron muy rápidamente un "remake" de *Nikita* con *Point of No Return* de 1993 de John Badham, con Anne Bancroft, Gabriel Byrne, Bridget Fonda, Harvey Keitel y Dermot Mulroney (primer encuentro entre Fonda y Keitel antes de *Finding Graceland* de 1998 de David Winkler - también guionista de la película -, con Gretchen Mol, Jonathan Schaech y Susan Traylor, historia de un héroe perturbado, que finalmente logra de nuevo aceptarse a sí mismo gracias a las "figuras-símbolos" - para utilizar una terminología roigiana - de los E.U. contemporáneos que son Elvis Presley y Marilyn Monroe), y después con la serie televisada *La Femme Nikita* de 1997-2001, con Lawrence Bayne, Cindy Dolenc, Roy Dupuis, Don Francks, Matthew Ferguson, Eugene Robert Glazer, Stephen Shellen, Samia Shoaib, Alberta Watson y Peta Wilson.

Con *El Quinto Elemento*, Besson nos entrega su segunda película en los E.U., después de *Léon (The Professional)*, película con el francés Reno en el papel titular, y que sobre un tema similar al de *Nikita*, e iconográficamente inspirada de Quentin Tarantino, dio a conocer a la joven actriz Natalie Portman. Reno encarna en *Léon* a un asesino que nos recuerda al que actúa en *Nikita*. La relación entre el héroe y la adolescente en *Léon* se inspira, iconográfica y temáticamente a la clásica *The Kid* de 1921 de Charles Chaplin - también guionista y productor de la película -, con Henry Bergman, Nellie Bly Baker, Chaplin, Jackie Coogan, Lita Grey, Baby Hathaway, Raymond Lee, Carl Miller, Granville Redmond, Edna Purviance, Charles Reisner, May White, Baby, Edith y Tom Wilson. El título inglés de *Léon* se inspira en *Le Professionnel* de 1981 de Georges Lautner, con Sidiki Bakaba, Michel Beaune, Jean-Paul Belmondo, Cyrielle Claire, Jean Desailly, Marie-Christine Descouard, Bernard-Pierre Donnadieu, el actor y director Robert Hossein, Elisabeth Margoni, Jean-Louis Richard y Pierre Vernier, cinta cuyos guión y diálogos son del conocido guionista Michel Audiard, que trabajó varias veces con Lautner. Encontramos también en *Léon* a Danny Aiello, Peter Appel, Michael Badalucco, Gary Oldman (ya en un papel de malvado, que prefigura al que tiene en *El Quinto Elemento*), y en roles secundarios a los franceses Samy Naceri, que la serie *Taxi*, producida por Besson, llevará a la fama (mientras consagrará Besson como productor), y Maiwenn Le Besco (egería de Besson después de Parillaud y antes de Milla Jovovich), que se dio a conocer por sus actuaciones en *L'Été Meurtrier* de 1983, *Lacenaire* de 1990 de Francis Girod (también guionista de la película), con Daniel Auteuil, Jean-Damien Barbin, Geneviève Casile, Jean Davy, Jacques Duby, Marie-Armelle Deguy, Gérard Desarthe (conocido actor de teatro, que fue popularizado por su rol titular en la serie

televisada *Le Mystérieux Docteur Cornélius* de 1984, con Jean Bouise, François-Eric Gendron, Georges Géret, Renzo Palmer, Hugues Quester y Maurice Vaudaux, basada en la novela de Gustave Lerouge), Samuel Labarthe, Paul Le Person (famoso actor de televisión), Rufus, François Périer, el actor cómico y autor de teatro Jean Poiret, Jacques Sereys y Jacques Weber, *La Gamine* de 1991 de Hervé Palud, con el cantante y actor Johnny Hallyday en el rol titular y Jean-François Stévenin (conocido actor de televisión), *Léon*, así como en la serie televisada *La Famille Ramdam* de 1989, con Chantal Alves, Mehdi Benzaoui, Mehdi El Glaoui (célebre actor de la series *Poly* de 1961-1973, *Belle et Sébastien* de 1965-1970 y *Le Jeune Fabre* de 1973, escritas y realizadas por su madre la actriz Cécile Aubry, predecesora de Brigitte Bardot como símbolo de belleza), Nalma Elmcherqui, Marine Jolivet, Sid Ali Kouiret, Gérard Lecaillon, Pascal Librizzi, Bertrand Liebert, Neil Soud.

A notar que Besson es el guionista de numerosas películas suyas: *Subway*, *Le Grand Bleu*, *El Quinto Elemento*, *Léon* (producida por Claude Besson), *The Messenger*, así como de películas de las que es el productor: *Taxi 2*, *The Dancer*, *Kiss of the Dragon* (v. nuestros artículos sobre *El Cuarto Poder*, *Blackboard Jungle* *El Mensajero: La Historia de Juana de Arco* y *Romeo Debe Morir*).

B) EL JUEGO DE LAS REFERENCIAS

Si *Subway* como *El Quinto Elemento* nos presentan un héroe rubio (como el propio Besson), *Nikita* (en sus dos versiones, francesa y norteamericana) como *El Quinto Elemento* nos ofrecen una heroína de tipo andrógino.

Ya lo veremos, el hecho de que el héroe sea rubio adquiere una simbología racial muy peculiar en *El Quinto Elemento*. Es también la primera vez que Bruce Willis cambia su apariencia, lo que marca una nueva época en su carrera, revelándosele como un actor polifacético, así que se puede apreciar en *El Chacal*, película apenas posterior, en la que, por su parte, Sidney Poitier retoma un papel de policía ayudado por un civil en su búsqueda de un peligroso criminal, similar al que tenía en *Shoot To Kill* de 1988 de Roger Spottiswoode, con Kirstie Alley, Tom Berenger y Clancy Brown (cuyo inicio hace a su vez referencia al de *Family Plot* de 1976 de Alfred Hitchcock, con Karen Black, Bruce Dern, William Devane, Barbara Harris, Ed Lauter y William Prince).

Todas las películas de Besson se caracterizan por el empleo de técnicas y temas del cine norteamericano: planos largos en *Le Grand Bleu*; héroes a la *Mad Max* en *Subway* y *Nikita* (con algunas referencias a Hitchcock en esta última); relación de contraste entre un asesino y una niña como en *Léon*, probablemente en referencia al cine de Chaplin, incorporando además motivos del cine policíaco "negro" revivido por Tarantino.

El Quinto Elemento, con Ian Holm, Jovovich, Oldman, Luke Perry (conocido por su papel en la serie televisada *Beverly Hills 90210*), Chris Tucker y Willis, representa un verdadero homenaje al género de ciencia ficción.

Como Brooke Shields en *The Blue Lagoon* de 1980 de Randal Kleiser, Jovovich se dio a conocer con *Return To The Blue Lagoon* de 1991 de William A. Graham, con Brian Krause y Lisa Pelikan. Es así interesante apuntar la comunidad de la simbología edénica dada al mar en la serie *The Blue Lagoon* como en *Le Grand Bleu* de Besson.

El inicio de *El Quinto Elemento*, ambientado en Egipto a comienzo de nuestro siglo, es una evocación de la serie *Indiana Jones* de los años 1980 de Steven Spielberg y de *El Exorcista* de 1973 de William Friedkin, con Linda Blair, Lee J. Cobb, Jason Miller y Max Von Sydow (película que recibió dos Academy Awards sobre los diez a los que fue nominada, también notable por su música: la famosa *Tubular Bells* de Mike Oldfield). Otro filme contemporáneo, titulado *Stargate* (de 1994 de Roland Emmerich, con Kurt Russell y James Spader), tiene también una ambientación similar a este decorado inicial del de Besson.

El segundo sacerdote, poseedor del secreto, nos refiere a *La Guerra de las Galaxias* de George Lucas. El planeta negro conteniendo las fuerzas del Mal, como los malos con cabeza de chanco, nos recuerdan a *Star Trek*. La arquitectura de la ciudad nos hace pensar a *Blade Runner* de 1982 de Ridley Scott, con Harrison Ford, Daryl Hannah y Rutger Hauer, inspirada en la novela *Do Androids Dream Of Electric*

Sheeps? de 1968 de Philip K. Dick, así como a *Regreso al Futuro* de 1985 de Robert Zemeckis, con Michael J. Fox, Crispin Glover, Christopher Lloyd, Lea Thompson y Thomas F. Wilson, o *Judge Dredd*, película de 1995 de Danny Cannon, con Armand Assante, Diane Lane, Jurgen Prochnow, Rob Schneider y Sylvester Stallone, basada en el carácter de los "comics" creado por Carlos Ezquerro y John Wagner. Con el planeta de diversión, nos trasladamos a *The Running Man* de 1987, con María Conchita Alonso, Richard Dawson, Yaphet Kotto y Arnold Schwarzenegger, película realizada por Paul Michael Glaser (actor y director que se dio a conocer por su papel en la famosa serie televisada *Starsky and Hutch* de 1975-1979, al lado de Antonio Fargas, Bernie Hamilton y David Saul), o a la famosa serie televisada *Fantasy Island* de 1977/1978-1984, con Ricardo Montalban (en el papel de Mr Roarke), así que con Hervé Villechaize (1978-1983), Kimberly Beck (1978-1979), Wendy Schaal (1980-1981) y Christopher Hewett (1983-1984) que se compartieron el rol de ayudante de Mr Roarke.

(Notaremos, dentro de la "historia de los estilos", y en particular de la relación entre cine francés y estadounidense, que *The Running Man* de Glaser, basada en la novela de 1982 de Richard Bachman - Stephen King - fue prefigurada por la película francesa *Le Prix du Danger* de 1983 de Yves Boisset - también guionista de la película -, con Jean-Pierre Bagot, Julien Bukowski, Bruno Cremer, Jean-Claude Dreyfuss, Andréa Ferréol, Henri-Jacques Huet, Steve Kalfa, Catherine Lachens, Gérard Lanvin, Gabrielle Lazure, Słata Numanajic, Michel Piccoli, Marie-France Pisier, Jean Rougerie y Dragan Stueljanin. En este género de películas de denuncia se inscribe también la contemporánea y todavía francesa *A mort l'arbitre* de 1984 de Jean-Pierre Mocky, con Jean Abeillé, Claude Brosset, Christian Chauvaud, Nathalie Colas, Fausto Constantino, Nathalie Dauchez, Géraldine Danon, la cantante quebequense Carole Laure, Laurent Malet, el cantante francés Eddy Mitchell, Mocky, Sophie Moyse, Michel Serrault - uno de los actores predilectos del cineasta -, Michel Stano y Vincent Solignac, basada en la novela de Alfred Draper.)

Todos los elementos antes mencionados nos introducen en el plano conceptual de *El Quinto Elemento*: la existencia de un mundo inhumano y anticológico. La ecología aparece como tema de fondo de *Le Grand Bleu*, y la inhumanidad de la sociedad contemporánea como el de *Subway*, *Nikita* o *Léon*.

El Quinto Elemento se ubica plenamente en el género de ciencia ficción, contemporáneamente caracterizado por una crítica acentuada a la sociedad actual (la "contra-utopía" de Vattimo).

C) DE LA VISION DEL OTRO A LA VISION DESDE EL OTRO

La representación de África del Norte como lugar de las antiguas creencias, expresión de la visión que tuvieron los europeos de esta región del mundo en cuanto sitio de la fe anterior a Cristo, es un motivo recurrente del género fantástico, que se encuentra ya en el siglo XIX con *La Novela de la Momia* de Théophile Gautier, así que en los cuentos de Bram Stoker o Lugones, y fue muchas veces retomado desde entonces, sea en *Belphégor* (1926) del francés Arthur Bernède o en las numerosas versiones de *La Momia* (la primera siendo la de 1932 de Karl Freund, con Zita Johann, Boris Karloff y David Manners).

En *El Exorcista*, el descubrimiento inicial de la estatua del demonio, cuya figura reaparece idéntica en *Wishmaster*, se hace en Irak, que corresponde a la antigua Mesopotamia. Es significativamente ahí donde el sacerdote conoce experiencias místicas enfrentándose a personajes y animales demoníacos. El coche de caballo que casi lo atropella, símbolo conocido del coche del diablo en la literatura del siglo XIX (*El diablo enamorado* de Cazotte, *La peau de chagrin* de Balzac o *La maravillosa historia de Peter Schlemil* de Chamisso), como el mendigo en el metro son figuras que reutilizará Adrian Lyne en *La Escalera de Jacob*.

En *El Exorcista* se oponen así por un lado el mundo normativo de los sacerdotes y de la ley, representados positivamente como hombres blancos y machos que toman, fuman y hasta boxean, y por otro el de la mala fe (el mundo no occidental, y más precisamente aquí musulmano), de los pobres y de los jóvenes que quieren echar abajo al sistema (a este propósito, v. nuestro artículo sobre *Spawn*), como lo deja entender la madre de la adolescente en su actuación en la falsa manifestación.

Quebrantando este simbolismo tradicional de la oposición entre los mundos, Besson en *El Quinto Elemento* propone una visión abierta, ya no de la otredad, sino desde la otredad.

Así no sólo el sacerdote egipcio aparecerá finalmente como un guía, y no como el tradicional malvado, pero también, mientras la heroína extraterrestre pondrá explícitamente en tela de juicio la violencia de los humanos, es, como veremos, protegido en el propio cuerpo de los extraterrestres que se encontrará el único medio de salvar a nuestra raza.

D) EL CONTEXTO Y LA PROPUESTA ANTIRACISTA

Tanto la producción como la música y el vestuario de *El Quinto Elemento* son franceses (los policías norteamericanos hundiéndose cómica y simbólicamente en paquetes de MacDonald al inicio de la película, crítica implícita al modelo estadounidense similar a la que darán cineastas asiáticos, v. nuestros artículos sobre *The Big Hit*, *Romeo Debe Morir* y *Shanghai Noon*).

La música de todas las películas de Besson es de Eric Serra. Ahí es notable, en el contexto, la integración de música y cantos rai, típicamente magrebinos.

El decorado de *El Quinto Elemento* es de Jean-Claude Mézières, famoso autor de Valérian, héroe de dibujos animados creado en 1967 por la revista *Spirou*.

De hecho, desde 1984, Francia vió surgir al Frente Nacional, movimiento político racista de extrema derecha, en reacción a la fuerte crisis económica que comenzó a sufrir el país, cuya causa fue atribuida por este partido a los extranjeros (especialmente africanos). En las últimas elecciones presidenciales de 1995, el F.N. y los micropartidos que lo seguían lograron 25% de los votos.

En *El Quinto Elemento*, el planeta de diversión donde pseudo-nativos reciben a los visitantes plantea un doble problema, el ecológico y el indigenista. La figura del negro, animador de radio y ayudante del héroe, interpretada por el joven actor cómico Tucker (que volveremos a encontrar en *Una pareja explosiva*, y que efectiva pero ocasionalmente ha podido cambiarse en animador de shows televisados, como por ejemplo en ocasión del festival de recompensas para las videos musicales del canal MTV en el 2000), aunque no es muy significativa en el contexto, evoca de manera humorística un presentador de televisión francés de origen egipcio, Nagui, símbolo de la integración étnica en una Francia dividida sobre la cuestión racial. En la película, el presidente de la confederación humana también es negro. A él se opone el empresario blanco, que es el malo. Desde el inicio, los extraterrestres, en un episodio posiblemente inspirado en los acontecimientos relatados en el papiro de Tulli, aparecen como los dueños del secreto que puede salvar a la humanidad. El sacerdote egipcio que los ayuda, carácter inspirado en el malo de la tira cómica *Astérix chez Cléopâtre*, actúa como revelador de este estatus ambiguo del extranjero (casualmente árabe).

No es la primera vez que los extraterrestres simbolizan a los extranjeros en una película antirracista (v. nuestro artículo sobre *Contacto*). Se pueden citar anteriores como *Enemy Mine*. La posterior producción de Steven Spielberg: *M.I.B.* de 1997 de Barry Sonnenfeld, con Vincent D'Onofrio, Linda Fiorentino, Tommy Lee Jones, Tony Shalhoub (que volveremos a encontrar en *Paulie* y *The Siege*), Will Smith (que se dio a conocer con la serie televisada *The Fresh Prince of Bel-Air*) y Rip Torn, inspirada de una famosa tira cómica, nos propone también una problemática similar, evocando implícitamente la cuestión de la inmigración a través de la focalización en la actividad de la brigada de regulación de los extraterrestres que son los "*Men In Black*".

Pequeño, de nariz aguileña y mirada peligrosa, el egipcio aparece primero como el que intenta matar a los arqueólogos que estudian los jeroglifos extraterrestres, para después revelarnos como el primer protector del secreto (papel maniqueo clásico del sacerdote) en *El Quinto Elemento*.

La figura excesivamente espigada de la cantante extraterrestre (encarnada por Le Besco) sorprendió al héroe, pero su melodiosa voz que provenía de sus mismas entrañas donde escondía las preciosas tablas lo encantó. Antetipo caricatural del cantante de ópera obeso, ella nos deja ver entonces que el tesoro se encuentra en el Otro; el tesoro es el Otro (según una dialéctica similar a la que se encuentra entre el tema del asesinato del judío obeso y el robo de los diamantes en *El ladrón que leía a Spinoza* de 1980 de Lawrence Block). Interpretación confirmada por el hecho de que, casualmente, el cineasta eligió a su novia del momento para encarnar a la diva extraterrestre, y a la que le sucederá en su vida como heroína, transfiriendo así dicha simbología de la una a la otra, tanto en la vida real como en la película.

E) EL CUERPO DE LA HEROÍNA Y LA ALQUIMIA

La heroína extraterrestre, encarnada por Jovovich (que volveremos a encontrar en el papel de Juana de Arco en *The Messenger* de Besson, v. nuestro artículo sobre esta película), conjuga en ella todos los elementos anteriores: tratada como sujeto de experimentación por los humanos, se escapa, y la policía la persigue reclamándole una identificación, que por supuesto, como extranjera, no tiene; todos reconocen, además de su fortaleza e inteligencia, su perfección y belleza física; en el momento de salvar a la humanidad, ella vacila ante el recuerdo de las imágenes de guerra. De hecho ella retoma el discurso del Dios de ira de la tradición judeocristiana, alejándose de su creación, debido a la infidelidad de ésta.

Su simbolismo divino, explícitamente revelado por el sacerdote en su primer encuentro con ella, es confirmado por el hecho que ella aparece al nivel iconográfico como la contraparte de la Muerte rigiendo la vida de los humanos desde los monitores de su computadora en la película fantástica francesa *Le Passage* de 1986 de René Manzor, con Christine Boisson, Alain Delon y Alain Musy, y con música del conocido cantante Francis Lalanne, hermano de Manzor.

Desde el principio de la película queda claro que los humanos esperan su salvación por mediación de extraterrestres, quienes aparecen como entes divinos (son antepasados que, guardianes de la lengua universal, primordial y milenaria, así que lo recuerda también el sacerdote en su primer encuentro con la heroína, bajan del cielo para llevarse las tablas de la ley, con el fin de proteger a la humanidad de ella misma; la condición divina de la cantante radica igualmente en su voz - símbolo clásico de la relación con lo divino: el *Logos* -, y la de la heroína en su perfección física y moral).

En el momento cuando la heroína se pregunta para salvar a la humanidad, el héroe le confiesa su amor, amor que entonces toma valor ontológico como en algunos episodios de *Star Trek* por ejemplo. De ahí que sus dos cuerpos reunidos constituyen el quinto elemento. Pero la plenitud del mensaje nos la reserva Besson para el final de la película, como Hitchcock en *North by Northwest*. El amor se opone a la guerra, como los cuerpos de los enamorados haciendo el amor se oponen a los militares que los miran.

A través de estas secuencias como en la que el héroe tiene que sacar las tablas del cuerpo mártir de la cantante, Besson, coincidiendo con el belga Raphy Raphaël que recién visitó a Nicaragua en su canción sobre "*El color del sonido de tu piel*", expresa que es en nuestro cuerpo que todos sufrimos, sin distinción de raza y religión. No es extraño entonces que, recurriendo a la dialéctica de la unidad en la diferencia, *El Quinto Elemento* tenga afinidades con los temas de la filosofía de la liberación: el reconocimiento de la humanidad del Otro a través de la percepción estética, específicamente el canto, y la solución de la dicotomía cuerpo-alma por la revalorización del primero, en una concepción spinoziana del hombre natural (los nativos de la isla de diversión, el vientre originario de la cantante que guarda el secreto primordial, la unión mística de los cuerpos de los dos héroes).

Conforme a la teoría alquímica, esta armonía entre todos los seres (sobre la importancia del amor como catalizador, v. el famoso *Art d'Amour*, por otra parte inspirado en toda la gnosis jabiriana), identidad entre el Uno y el Todo, se realiza al reunir el cuerpo adámico con los cuatro elementos, piedras ocultadas "*para que el mundo no quede devastado*" como lo expone Petrus Bonus (1330-1339, citado por Jung, *Psicología y Alquimia*). Lo confirman las últimas imágenes de la película, que, recordándonos por otra parte un final de James Bond con Roger Moore, simbolizan la "*solutio perfecta*" o "*conjunción de los opuestos (el agua o principio femenino, y el fuego o principio masculino) en el vaso hermético*" como la podemos ver por ejemplo en el *Trésor des Trésors* (Bibl. de l'Arsenal, París, Ms 975, alrededor de 1620-1625, fig. 161 en Jung).

UN IMPULSIVO Y LOCO AMOR

Un estadounidense se casa con una mexicana, y es sólo después que empiezan a conocerse.

A) **DISCURSO DESDE LA MARGINACION Y LA BARBARIE**

Matthew Perry (conocido por su papel en la serie televisada *Friends* de 1994-1999, con Jennifer Aniston, Courteney Cox, Lisa Kudrow, Matt LeBlanc y David Schwimmer, en la que actuó Bruce Willis en tres episodios de 1994), que tiene aquí su primer gran rol, encarnando al héroe del filme, retomará un papel semejante de marido despistado ante los deseos de su esposa en *The Whole Nine Yards* del 2000 de Jonathan Lynn, con Rosanna Arquette, Michael Clarke Duncan, Natasha Henstridge (*Species*, *John Carpenter's Ghosts of Mars*), Amanda Peet, Kevin Pollack (*A Few Good Men*, *The Usual Suspects*, *End of Days*, *Dr Dolittle 2*) y Willis (en su segundo encuentro con Clarke Duncan, después de *Armageddon*).

En *The Whole Nine Yards*, los caracteres se definen paródicamente por comparación con otras películas. Así la maldad de la esposa del héroe se presenta al final de *The Whole Nine Yards* en la escena del comisariado que se inspira de *Basic Instinct*. De lo mismo, la oposición entre el dentista y el asesino se expresa cuando la asistente del dentista roza sensualmente la cicatriz del asesino, episodio inspirado de *Arma Mortal 3*, mientras el dentista, tercer protagonista inesperado, nervioso y preocupado, da vueltas porque acaba de descubrir que su propia esposa quería matarle. En esta escena el asesino, afirmando así el profesionalismo de sus reflejos (por oposición con la estúpidez y la incapacidad del jefe mafioso Janni Pytor Gogolak, revelada por la dualidad cómica de su nombre: Pytor/Pitón y de su apellido: Gogolak/Mongolito, así como, por lo menos en la versión francesa, por su pronunciada dificultad de elocución), mata a una mosca y se la come, lo que nos devuelve a otra escena, anterior, en la que, contrariado por su esposa de la que no logra divorciarse, el veleidoso dentista hace el mismo gesto de agarrar una mosca imaginaria, la cual simboliza a su esposa molesta. *The Whole Nine Yards* es una película que combina los temas por una parte de los problemas de una joven pareja, y por otra de la visión de los suegros como gente peligrosa, y hasta mafiosa (con referencia en el episodio en los muelles de la despedida del dentista y la esposa del asesino a las películas míticas de Humphrey Bogart y Lauren Bacall), temas que ya se encuentran en *Un impulsivo y loco amor*, así como en *Mickey Blue Eyes* de 1999 de Kelly Makin, con James Caan, James Fox, Hugh Grant, Jeanne Tripplehorn, Joe Viterelli e Burt Young (uno de los actores predilectos de Robert Aldrich, que actuó en especial en la última película del cineasta: *All the Marble* de 1981, con Ursaline Bryant-King, Charlie Dell, Cliff "Fatty" Emmich, Peter Falk, Vicki Frederick, Joe Greene, John Hancock, Chick Hearn, Richard Jaeckel, Clyde Kusatsu, Laurene Landon, Lenny Montana, Claudette Nevines y Tracy Reed, en la que retoma un papel similar al del hermanastro del héroe, Paulie, que él popularizó y que le dio la fama en la serie *Rocky*), *Meet the Parents* del 2000 de Jay Roach, con Blythe Danner, Robert De Niro, Teri Polo, James Rebhorn, Ben Stiller y Owen Wilson, y *Analyze This* de 1999 de Harold Ramis, también con De Niro, así como con Billy Crystal (productor de la película), Lisa Kudrow, Bill Macy, Chazz Palminteri e Viterelli, cinta en la que no se trata de la relación con los suegros, sino de la intromisión de la mafia en la vida de un psicoanalista a punto de casarse como el tasador de *Mickey Blue Eyes*. Sin embargo, a semejanza de lo que ocurre en la vida del dentista deseoso de divorciar encarnado por Perry en *The Whole Nine Yards*, en *Analyze This* los "mafiosi" no tienen nada que ver con el protagonista o su pareja. Por otra parte, las dos películas se terminan sobre una danza entre el héroe y su novia, que simboliza su ardiente e inquebrantable deseo de unirse, el psicoanalista de *Analyze This* y su novio, ex-periodista de televisión, siendo los contratipos de los nuevos esposos, respectivamente psicólogo y decoradora de interior, de los padres de la heroína de *Este viejo sentimiento* y de los novios de *La Mejor de mis Bodas*, y por ende comparables con el periodista enamorado y su prometida en *La boda de mi mejor amigo* o el escritor y su futura esposa en *Forces of Nature* (v. nuestro artículo sobre *La boda de mi mejor amigo*). En *Analyze This*, se opera un fenómeno de transferencia en el espíritu del "mafioso" - que viene consultar después de la muerte de su tío, asesinado en circunstancias similares a su padre años atrás - entre el psicoanalista y justamente la figura del padre, como lo revelan la introducción del inicio sobre los antecedentes de la situación actual, y el sueño

del psicoanalista inspirado en la muerte de Marlon Brando (Vito Corleone) en *The Godfather Part I* de 1972, con Caan, Sofia Coppola, Robert Duvall, Diane Keaton, Al Pacino y Talia Shire. (De lo mismo, los intercambios de *Analyze This* cuando el "mafioso" obliga al psicoanalista a reconocer que tiene un don hacen referencia al episodio del anuncio del embarazo de la esposa del héroe en *Rocky II* de 1979 de Sylvester Stallone, con Tony Burton, Burgess Meredith, Shire, Stallone, Carl Weathers y Burt Young.) Pues, Caan y De Niro parodiando en *Mickey Blue Eyes* y *Analyze This* sus papeles respectivos en *The Godfather Part I*, y en *The Godfather Part II* de 1974, con De Niro, Duvall, Keaton, Shire y Lee Strasberg, trilogía (varias veces nombrada a los Oscars, y premiada con 3 para la primera película, 6 para la segunda) de *El Padrino* de Francis Ford Coppola concluida en 1990, con S. Coppola, Bridget Fonda, Andi Garcia, Keaton, Joe Mantegna, Pacino, Shire y Eli Wallach, y que se basa en el libro de Mario Puzo, de la que es co-guionista con Ford Coppola, *Analyze This* juega explícitamente, como muestra la discusión entre el psicoanalista después de su sueño y el "mafioso", con la evocación del papel de De Niro en *The Godfather Part II* donde interpreta al joven Vito, que en la saga es el padre de Michael Corleone (Pacino), *The Godfather Part II* marcando el primer encuentro cinematográfico entre De Niro y Pacino, antes de la exitosa *Heat* de 1995 de Michael Mann, con Val Kilmer, Tom Sizemore, Diane Venora (*Bird, F/X, El Chacal, The 13th Warrior*) y Jon Voight. De Niro reencuentra Brando en *The Score* de 2001 de Frank Oz, con Angela Bassett (*Vampire in Brooklyn, Contact*), Jamie Harrold, Edward Norton (*Primal Fear, American History X, Fight Club*) y Andrew Walker. En cuanto a Brando, fue el primero, antes de Caan y De Niro, en parodiar su papel en *The Godfather*, en la película *The Freshman* de 1990, escrita y dirigida por Andrew Bergman, y con la actuación de Paul Benedict, Matthew Broderick (*Ladyhawke, Adictos al Amor, Godzilla*), Leonardo Chimino, Richard Gant, Bruno Kirby, Tex Konig, Penelope Ann Miller, Pamela Payton-Wright, Bert Parks, Jon Polito, Maximilian Schell, Kenneth Welsh, Frank Whaley e B.D. Wong.

Como en "Ella y El" del guatemalteco Ricardo Arjona (de tema correspondiente a "Si el Norte fuera el Sur", epónima del disco de 1996 en el que se encuentran estas dos canciones), la definición de los caracteres en *Un impulsivo y loco amor* implica una relación de fuerza. Al tratar de los amores entre un estadounidense y una mexicana, personificada por Salma Hayek en su primer gran rol (después de *Desperado* de 1995 de Robert Rodriguez, con Antonio Banderas), la película de Andy Tennant, con Mark Adair-Rios, Anne Betancourt (*Sliver, Bless the Child*), Angelina Calderón Torres, Jill Clayburgh, Annie Combs, Stanley DeSantis, Siobhan Fallon, Carlos Gómez, Tomas Milian, John Bennett Perry, Debby Shively, Suzanne Snyder y Jon Tenney, resalta una realidad lingüística (al menos en español): Estados Unidos es masculino, América Latina femenina. América Latina se identifica a partir del siglo XIX en la literatura y el pensamiento latinoamericano con la madre violada. Esta realidad lingüística refleja la realidad política y económica expuesta por el héroe al inicio de la película: son los E.U. que tienen el poder.

No es casualidad que en la discusión sostenida por la pareja en el restaurante afloren las aspiraciones ciudadanas del estadounidense en abierto contraste con la apasionante violencia que representa la vida natural añorada por la mexicana. El encarna la civilización, ella el salvajismo.

La trama ambientada en Las Vegas protagonizada por un newyorkino viene a ser la recreación del mito hegeliano en cuanto América del Norte a imitación de Europa está llamada a alumbrar el mundo.

Como fotógrafa, la mexicana pertenece al mundo del arte que, según Jung, es el mundo de las Madres. Ella gusta del desierto, el estadounidense de la ciudad. Ella proviene de una tosca y modesta familia, y el de una familia burguesa que, cuando la ve por primera vez, supone que es la criada. Ella es el símbolo de lo primordial.

Inicialmente, aparece surgiendo de las aguas como ninfa. Creció en Aguascalientes, y se apellida Fuentes. Sucumbiendo desde la primera noche al encanto del estadounidense, a quien se aproxima voluntariamente, representa, como Soledad en *Por los caminos van los campesinos* de Fablo Antonio Cuadra, la América española entregada a los E.U. Como la Tierra Madre violada de los mitos clásicos, tiene un niño de esta relación.

Significativamente el héroe se apellida Whitman, como el poeta de "*la marcha de los Estados*" hacia el porvenir, y de una sola nación americana, sueño histórico reiteradamente criticado por los pensadores latinoamericanos.

Topográficamente, esta unión está simbolizada en la película por el puente que marca la frontera entre Nevada y Arizona, o sea, entre una y otra América, y el inmenso cañón, símbolo mismo de esta delimitación a través la figura de las ardillas evocadas por la heroína, y lugar del encuentro espiritual de la pareja, escenario al final de la cinta donde el héroe recibe a la heroína, para ver nacer al hijo de los dos. (Sobre esta dialéctica entre el acercamiento amoroso entre dos seres y el cañón como símbolo de separación entre las dos Américas, v. también *Speechless* de 1994 de Ron Underwood, con Bonnie Bedelia, Geena Davis, Ernie Hudson, Michael Keaton - conocido por sus actuaciones en las películas de Tim Burton, en particular como primer actor que encarnó a Batman por la pantalla grande -, Christopher Reeve - a su vez famoso intérprete de Superman - y Charles Martin Smith, película contemporánea de *The Paper* del conocido actor y director Ron Howard, con Glenn Close - que volvemos a encontrar en *Avión Presidencial* -, Robert Duvall, Randy Quaid, Jason Robards y Marisa Tomei, en la que Keaton actúa también a un escritor, aquí un periodista)

La delimitación cultural entre civilización latina (en este caso francesa) y sajona ya era idealógicamente marcada por el muro pacífico en la película franco-estadounidense *Pacific Palisades* de 1990 de Bernard Schmitt, con Toni Basil, Virginia Capers, Adam Coleman Howard, Anne E. Curry, Virgil Frye, Sydney Lassick y la actriz francesa Sophie Marceau en su primer rol en lengua inglesa, como lo era la oposición entre los nazis y los aliados en la cinta clásica francesa *Le Mur de l'Atlantique* de 1970 de Marcel Camus, con Jacques Balutin, Bourvil, Pino Caruso, Sophie Desmarets, Sara Franchetti, Billy Kearns, Reinhard Kolldehoff, Robert Le Béal, Roland Lesaffre, Peter McEnery, Pierre Mondy, Jean Poiret, Jacques Préboist, Georges Staquet, Terry-Thomas y Jean-Pierre Zola.

Más precisamente todavía, el pasaje, esta vez social, entre el héroe pobre y la princesa se opera de nuevo mediante los símbolos del puente y, al final, del cordón rojo (como el cordón umbilical, pues, expresión de una forma de pertenencia por el nacimiento) que, irónicamente, enrolla alrededor de sí mismo y unos cuantos otros representantes de la buena sociedad el extravagante mentor del héroe (causa a la vez de su integración y de su separación de la gente conocida) en el filme, también francés, *Jet Set* del 2000 de Fabien Onteniente, Emmanuel de Brantes y José García, con Karim Attia, Laurent Brochand, Cachou en su propio rol, Aurore Clément, Loránt Deutsch, Guillaume Gallienne, García, Ariadna Gil, Estelle Larrivaz, Samuel Le Bihan (que volvemos a encontrar en *Le Pacte des Loups*), la cantante Elli Medeiros, Antoinette Moya, Ornella Muti, Bruno Solo, Lambert Wilson y Alexandre Zouari.

El episodio de la preparación y el vestimiento del héroe para integrar a la *Jet Set* se inspira claramente, como el genérico de *Beverly Hills Cop 2*, de *Saturday Night Fever* de 1977 de John Badham, con Julie Bovasso, Karen Lynn Gorney, Barry Miller, Bruce Orstein, Donna Pescow, comedia musical que marcó el éxito del grupo Bee Gees autor de la música y dio a conocer a John Travolta, con *Grease* de 1978 de Randal Kleiser, con Eve Arden, Stockard Channing, Jeff Conaway, Olivia Newton-John (que a su vez se volvió famosa con ésta) y Barry Pearl, película que se basa en la famosa pieza de Broadway de los años 1950. *Staying Alive*, título de la canción de los Bee Gees por *Saturday Night Fever*, lo es también de la película consecutiva de 1983 de Sylvester Stallone - también guionista del filme -, con Finola Huges, Joyce Hyser, Steve Inwood, Cynthia Rhodes, Stallone y John Travolta, secuela precisamente de la cinta de Badham. En 2002, Onteniente realizó otra película sobre un tema similar al de *Jet Set*: la ascensión social de un joven de las clases pobres, que realiza la importancia de los valores de su medio por oposición a la superficialidad del mundo del dinero. En esta cinta de Onteniente, titulada *3 zéros*, en referencia a la victoria francesa en el Mundial de Football de 1998, comparten de nuevo los papeles titulares Deutsch y Le Bihan, al lado de Souad Amidou, el cantante de rap Stomy Bugsy, Robert Castel, Roland Courbis, Gérard Darmon, Léa Drucker, Cathy Guetta, Ticky Holgado, Axelle Laffont, Gérard Lanvin, Isabelle Nanty, Serge Riaboukine, Matthias Van Khache, Wladimir Yordanoff. Como en *Jet Set*, en *3 zéros* encontramos a varias personalidades interpretando sus propios roles, como el antiguo alcalde de París Jean Tiberi, e

personalidades del mundo del football: el entrenador Luis Fernández, los jugadores Ronaldhino Gaucho y Jean-Pierre Papin, y el comentarista deportivo Thierry Roland, famoso entre otros precisamente por su comentario del Final del Mundial en 1998.

B) ALL THE PRETTY HORSES

La historia de amor intercultural de *Un impulsivo y loco amor* que inspirará la película, *All the Pretty Horses* del 2000 de Billy Bob Thornton, con Rubén Blades, Lucas Black, Miriam Colón, Penélope Cruz (joven actriz española que se dio a conocer con las películas de Pedro Almodovar), Matt Damon, Bruce Dern, Julio Mechoso, Robert Patrick, Sam Shepard y Henry Thomas, ubicada, a semejanza de *The Horse Whisperer* (v. nuestro artículo sobre *La vida es bella*), y como indica el título, en el mundo de los vaqueros.

All the Pretty Horses es el segundo encuentro entre Thornton y Black, después de *Sling Blade* de 1997, con Natalie Canerday, Robert DuVall, John Ritter, Thornton y Dwight Yoakam, película adaptada del cortometraje de 1993 de Thornton *Some Folks Call It a Sling Blade*, y que obtuvo un Academy Award de la mejor adaptación. Black que fue nominado a los Academy Awards por su actuación en *Sling Blade* es también conocido por su papel en la serie televisada de horror *American Gothic* de 1995-1996, con Brenda Bakke, Gary Cole, Michael Genevie, John Mese, Sarah Paulson, Nick Searcy, Paige Turco y Jake Weber.

En *All the Pretty Horses* se trata, al contrario de lo que ocurre en *Un impulsivo y loco amor*, de un amor imposible, con referencias a películas clásicas del western como *Rio Bravo* de 1959 de Howard Hawks, con Walter Brennan, Ward Bond, Angie Dickinson, el cantante "crooner" y actor Dean Martin (en el primero de sus tres encuentros filmicos con John Wayne, antes de *The Sons of Katie Elder* de 1965 de Henry Hathaway, con Sheldon Allman, Michael Anderson Jr., John Doucette, Paul Fix, James Gregory, Earl Holliman, Dennis Hopper, Martha Hyer, George Kennedy, John Litel, Jeremy Slate, James Westerfield y RhysWilliams, y del televisivo: *Swing Out, Sweet Land* de 1970 de Stan Harris), Ricky Nelson y Wayne (Bond y Wayne habiéndose encontrado ya en *3 Godfathers* de 1953 de John Ford), y *Los Imperdonables - Unforgiven* - de 1992, dirigida, interpretada y cuya música fue compuesta por Clint Eastwood, con la actuación Frances Fisher, Gene Hackman, Richard Harris y Jaimz Woolvett, película ganadora de 4 Academy Awards, 5 British Academy of Filme and Television Arts Awards y 2 Golden Globes, en la introducción de un tercer personaje masculino agregándose al grupo inicial de los dos amigos.

En *Al the Pretty Horses* también, como en *Un impulsivo y loco amor*, la separación entre América del Norte y América Latina se representa geográficamente, en este caso por el tradicional Rio Grande de los westerns estadounidenses.

C) SELENA: EL ESPEJO DE PROSPERO

En 1982, Richard M. Morse, inspirándose en Rodó, y retomando las tesis de la Escuela de Frankfurt (en particular a Marcuse), publicó el libro titulado *El espejo de Próspero*, visión que según el propio autor "examina la América del Sur no desde el punto de vista habitual de la América del Norte, como "víctima", "paciente" o "problema", sino como una imagen especular en la que América del Norte podría reconocer sus propias dolencias y "problemas"."

Como Clara Fontana en "Narciso" de José Coronel Urtecho, Fuentes en *Un impulsivo y loco amor* es el reflejo del héroe. Integrando las fuerzas primordiales de la Naturaleza, Fuentes encarna también la tradición y la fe, mientras que el héroe es incrédulo y viene de una familia, como él mismo lo dice, sin tradiciones.

Es por esta permanencia de valores que Morse se entusiasma por América Latina. No obstante estos valores resultan interesantes en la medida en que son asimilables.

En el telefilm *Crazy From the Heart* de 1991 de Thomas Schlamme, con Fran Bennett, Bibi Besch, Rubén Blades, Nicholas Curtis, Pamela Gordon, Christine Lahti, Louise Latham, Robyn Lively, Kamala Lopez-Dawson, Belita Moreno, Tommy Muñiz, Angela Paton, Mary Kay Place, William Russ y Vic Trevino, el mexicano es el conserje del instituto que dirige la heroína. Muy apegado a la tierra y la fiesta, nos devuelve la misma imagen que Fuentes en *Un impulsivo y loco amor* de una América Latina natural y salvaje, por oposición a los cultos E.U. representados por la sofisticada directora del instituto. De lo mismo, el griego representa la antigua sociedad europea y sureña (v. nuestro artículo sobre *Wishmaster*), llena de

creencias, en el telefilm *The Lookalike* de 1990 de Gary Nelson, con Bo Brinkam, Melissa Gilbert (conocida actriz de *Little House on the Prairie*), Cheryl (que se dio a conocer por su papel en *Charlie's Angels*) y Diane Ladd, Jason Scott Lee, Lee McCain y Thaaio Penghlis.

Vemos que se enfrentan aquí dos mitologías de sí: la estadounidense en sus producciones filmicas como pendientes a la de Rodó con *Ariel* (*La vida nueva* III, 1900).

Basada en el hecho de que los inmigrantes provienen a menudo de un medio pobre, *Crazy From the Heart* y *Un impulsivo y loco amor* reducen la cultura latinoamericana a esta imagen de Epinal (las reuniones familiares, las músicas folklóricas, y la comida).

Como cualquier propuesta de integración, la de Morse es ambigua.

Jennifer Lopez se dio a conocer en América con la película *Selena* de 1997 de Gregory Nava, por el impacto sobre el público latinoamericano del símbolo que representó esta joven cantante hija de un inmigrante mejicano, asesinada en el momento de su éxito en los E.U. Nava es un director conocido por su interés en la vida de la gente del pueblo.

Significativamente al nivel ideológico, en Europa, a Lopez le valió su fama su actuación en *Anaconda* de 1997 de Luis Llosa, con Vincent Castellanos, Jonathan Hyde, Ice Cube, Eric Stoltz y John Voight, y al lado de George Clooney en *Out of Sight* de 1998 de Steven Soderbergh (famoso por su filme, del que era también guionista: *Sex, Lies & Video* de 1989, con Peter Gallagher, Andie McDowell, Laura San Giacomo y James Spader, película ganadora del premio del Mejor Actor y de la Palme d'Or en el Festival de Cannes), *Out of Sight*, con Don Cheadle (*Devil in a Blue Dress*, *Volcano*, *Rush Hour 2*), Michael Keaton, Ving Rhames y Steve Zahn, siendo el primer encuentro entre Soderbergh, Clooney y Cheadle (que encuentra de nuevo al cineasta con *Traffic* del 2000, con Benicio Del Toro, Michael Douglas, Albert Finney - ya protagonista de *Erin Brockovich*, del mismo cineasta -, Luis Guzmán, Dennis Quaid y Catherine Zeta-Jones), antes de *Ocean's Eleven* de 2001, con Casey Affleck, Scott Caan, Holly Marie Combs (*Charmed*), Matt Damon, Andy Garcia, Elliott Gould, Topher Grace, Joshua Jackson (protagonista también de la serie televisada *Dawson's Creek*, y de las cintas: *Scream 2*, *Urban Legend*, *Cruel Intentions*, *The Skulls*), Eddie Jemison, Wladimir Klitschko, Lennox Lewis, Bernie Mac, Brad Pitt, Shaobo Qin, Carl Reiner, Julia Roberts (igualmente en su segundo encuentro con el cineasta, después del éxito de *Erin Brockovich*) y Barry Watson, "remake" de la cinta epónima, dirigida y producida por Lewis Mileston: *Ocean's 11* de 1960, con Richard Benedict, Joey Bishop, Ilka Chase, Richard Conte, Angie Dickinson, Peter Lawford, Buddy Lester, Cesar Romero, Henry Silva, Akim Tamiroff, Jean Willes, Patrice Wymore, así como con el mítico trío de actores, cantantes y amigos: Sammy Davis Jr., Dean Martin y Frank Sinatra. *Out of Sight* retoma una oposición entre los protagonistas semejante a la que se encuentra en: los libros de Patricia Cornwell; *El Silencio de los Inocentes* y *Hannibal* de Thomas Harris (respectivamente puestos en escena en 1991 por Jonathan Demme y en 2001 por Ridley Scott, esta vez con Anthony Hopkins, Giancarlo Giannini, Ray Liotta, Gary Oldman y Julianne Moore, que reemplaza a Jodie Foster); *The Enforcer* de 1976 de James Fargo, con Clint Eastwood y Daly Tyne (conocida posteriormente por su papel en la serie televisada *Cagney & Lacey* de 1982-1988, al lado primero de Meg Foster en 1982, y después de Sharon Gless, de 1982 a 1988); *Top Gun* de 1986 de Tony Scott, con Tom Cruise y Kelly McGillis (y también Michael Ironside - conocido por su papel en la serie televisada *V* -, Val Kilmer, Meg Ryan y Tim Robbins); *Arma Mortal 3* de 1992 de Richard Donner, con Mel Gibson, Danny Glover, Joe Pesci y Rene Russo (v. nuestro artículo sobre *Arma Mortal 4*); *Besos que Matan* de 1997 de Gary Fleder (v. nuestro artículo sobre esta película); *El coleccionista de huesos* de 1999 de Phillip Noyce (v. nuestro artículo), también director de *Juegos de Patriotas*; *The Thomas Crown Affair* de 1999 de John McTiernan, con Pierce Brosnan (también productor de la obra, y que retoma aquí un papel de joven pobre que logró salir de su medio por sus cualidades propias similar al que le dio a conocer en la serie televisada *Remington Steele* de 1982-1987, con Janet DeMay, James Read, Doris Roberts, Jack Scalia, James Tolkan, Efrem Zimbalist Jr. y Stephanie Zimbalist), Esther Canadas, Faye Dunaway, Frankie R. Faison, Denis Leary e Russo, y referencias a la música del conocido compositor francés Michel Legrand por la versión original de la película de 1968 de

Norman Jewison (también productor del filme), con Paul Burke, Dunaway, Yaphet Kotto, Steve McQueen, Todd Martin y Sam Melville; y *The Cell*, también con Lopez (v. nuestro artículo sobre *Loco por Mary*).

La escenificación de la vida de Selena en el filme de Nava nos recuerda películas anteriores sobre cantantes, en particular, por su orientación hispanoamericana, *La Bamba* de 1987 de Luis Valdez, con Esai Morales, Elizabeth Peña, Lou Diamond Phillips y Danielle Von Zerneck.

Ya basándose en el interés del público para las vidas trágicas de la gente conocida, en su película *Star 80* de 1983, con Carroll Baker, Mariel Hemingway, Eric Roberts y Cliff Robertson, el director Bob Fosse puso en escena la vida de Dorothy Stratten, asesinada "*Playboy Playmate of the Year*" y actriz, esencialmente conocida por su actuación en *Galaxina* (v. nuestro artículo sobre *The Lawnmower Man*).

Selena, aunque es producida por el padre de la desaparecida cantante, aborda una temática semejante a la de *Un impulsivo y loco amor*, donde las tradiciones fuertes: importancia del amor y la amistad, imagen dominante del padre, presencia de la madre como portadora de la tradición, aunadas al trabajo y esfuerzo personal, hacen que la cantante y su familia alcancen el éxito y la fama internacional.

"*Sueño americano*" que se logra tras el reconocimiento de la brutalidad de los latinoamericanos, expresada durante un concierto, y el abandono de la lengua materna por el inglés en las canciones. Como en la otra película, la heroína se vuelve aquí egeria para un estadounidense joven y sin ilusiones. *Selena*, más que constituir un emblema latinoamericano, se convierte, como *Un impulsivo y loco amor*, en una propuesta de integración, cuya validez radica justamente en su carácter increíble {sin dinero, al poco tiempo, los padres de Selena se vuelven propietarios de un restaurante, con varios empleados}.

En *Un impulsivo y loco amor* como en *Selena*, es la fe en los valores de la sociedad norteamericana la que decide del éxito personal y colectivo; convencida de ello Selena lo expone a su novio tratando de incauzarlo por el buen camino. A estos valores se oponen, en *Selena*, tanto la barbarie del público latinoamericano (o el machismo de la familia de la heroína en *Un impulsivo y loco amor*), como la inmoralidad de la asesina de la cantante, falsa amiga avariciosa, solterona amargada y mentirosa, contra-modelo que simboliza la caída de los valores, criticada por Morse en la sociedad mercantil estadounidense.

EL PACIFICADOR

Dos héroes se enfrentan a un terrorista yugoslavo, antiguo diplomático, que para vengar la muerte de su esposa e hija intenta poner una bomba atómica en los Estados Unidos.

A) LOS HEROES FALIBLES

En el filme de Mimi Leder, con Alexander Baluyev, Marcel Iures, Nicole Kidman, Rene Medvesek, Gary Wertz y George Clooney (que se dio a conocer con varias series televisadas tal como *Roseanne*, pero en particular y de primero *E/R* de 1984-1985, con Shûko Akune, Jason Alexander, Luis Avalos, Corinne Bohrer, Jeff Doucette, Conchata Ferrell, Elliott Gould, Mary McDonnell, Lynne Moody, William G. Schilling, Marcia Strassman y Bruce A. Young, y la versión de 1994, con Anthony Edwards, Laura Innes, Alex Kingston, Eriq La Salle, Paul McCrane, Julianna Margulies, Michael Michele, Ming-Na, Erik Palladino, Gloria Reuben, Sherry Stringfield, Maura Tierney - que volvemos a encontrar en las películas *Primal Fear*, *Liar Liar*, *Forces of Nature*, *Instinct* y *Oxygen* -, Goran Visnjic y Noah Wyle), los héroes son de esas parejas típicas de las películas de aventuras: la mujer intelectual y sensual, y el hombre viril y combativo. Pero a diferencia de las que se encuentran por ejemplo en *Los Vengadores* (última serie), *Top Gun* o *Arma Mortal*, la nuestra es una pareja de héroes falibles.

Al inicio ella no acierta en sus conjeturas sobre el carácter del atentado. El dinamismo de la persecución, semejante al de *Máxima Velocidad*, curiosamente parece acentuar las derrotas y errores de los héroes.

El héroe es un militar impulsivo, que no inspira ninguna confianza a su acompañante, quien lo define como emocionalmente violento e inestable. La fuerza es su recurso fundamental para recabar información. Incluso provoca la destrucción de un helicóptero lleno de soldados, al violar el territorio ruso (a este propósito, v. también nuestro artículo sobre *El Mañana nunca muere*). Al final, cuando el terrorista muere, los héroes son llevados en ambulancias distintas por rumbos diferentes. Su último encuentro transcurre evasivamente.

Es pues sin trascendencia su victoria. Los héroes en sus armaduras de maniqueísmo no la gozan, tampoco le hace reflexionar. Actúan como arquetipos inamovibles.

B) EL MALO TIENE LA RAZON

Los rusos aparecen como un pueblo decepcionado de Occidente, que sufre la ocupación arbitraria de su territorio y la destrucción de su material militar, cuya única alternativa es la resistencia.

El malo, cuyo personaje tiene como antecedente iconográfico al general soviético de *Goldeneye* (v. nuestros artículos sobre *El Mañana nunca muere* y *The Siege*), y que se autodefine como multi-étnico, imputa claramente la destrucción de su país a intereses extranjeros. Es un hombre como los demás, que sólo quiere la justicia, lo que es percibido por la heroína. Culto y creyente, el malo es un hombre herido.

La escena en la que se encuentra frente a los cadáveres de su esposa e hija recuerda *Jeux Interdits* de 1952 de René Clément - también guionista de la película -, con Amédée, Laurence Badie, Madeleine Barbulée, Suzanne Courtal, Brigitte Fossey, Lucien Hubert, Jacques Marin, Pierre Merovée, Violette Monnier, Denise Péronne, Georges Pujouly, Fernande Roy, Louis Santève y André Wasley, y *En nombre de todos los míos* (*Au nom de tous les miens*) de 1983 de Robert Enrico - igualmente guionista de la cinta -, con el escritor y compositor Boris Bergman (en particular autor de textos por el cantante Alain Bashung), Jean Bouise, Bernard Freyd, Dominique Frot, Fossey, Helen Hughes, Jean Lescot, Guy Matchoro, Macha Méril, Wolfgang Müller, Jacques Penot, Eugeniusz Priwieziencew, Fabienne Tricottet, Igor Tyczka y Michael York, filme este último que, basado en el célebre relato autobiográfico de Martin Gray, dio, todavía en 1983, nacimiento a la mini-serie, siempre dirigida por Enrico, y con los mismos actores.

El drama del malvado de *El Pacificador* se opone entonces a la persecución caricaturesca, con escenas inspiradas de *Juegos de Patriotas*, que libran los héroes, persecución que pierde todo sentido con la declaración final del héroe que afirma que esa guerra no es la suya.

Antítesis de *Avión Presidencial*, la película pone explícitamente en tela de juicio por la boca del malo a "los pacificadores" de Occidente. El suicidio del diplomático acaece sin contratiempo, y la bomba es

facilmente desactivada. La heroína sospecha que por medio de su sacrificio, el terrorista quiere expresar algo. Obviamente su muerte silenciosa y anónima acusa la participación de Occidente. Los héroes desactivan la bomba sobre su cádaver, que yace al pie de un altar. Así, su cuerpo supliciado y profanado se identifica con el de Cristo, cuyas vestiduras fueron repartidas entre sus verdugos.

C) ENEMIGO INTIMO: MODELO DE EL PACIFICADOR

Poco antes de *El Pacificador*, apareció una película de Alan J. Pakula, titulada *Enemigo íntimo*, que abordaba la problemática irlandesa.

Se inscribe en una larga serie de películas que obedece al hecho de que una importante parte de la población de los E.U. es de origen irlandesa, cuando no inglesa.

La película cuenta la historia de un joven irlandés, que se integra al IRA motivado por la masacre de la que fueron víctimas sus padres, cuando él era niño. Huye más tarde a los E.U., donde es alojado por un policía, también de origen irlandés.

Pakula es un conocido director de películas políticas. Pensamos en particular a *All the President's Men* de 1976, con Dustin Hoffman y Robert Redford, cinta ganadora de 4 Oscars, cuyas escenas iniciales sobre la recepción del presidente Nixon ante el Senado prefiguran el inicio de *El Informe Pelicano* en el despacho del juez, al igual que es central el papel de la investigación periodística en los dos filmes.

Enemigo íntimo es la segunda película de Pakula en que aparece Harrison Ford, después de *Presumed Innocent* de 1990, con Raul Julia (que volvemos a encontrar en *Street Fighter*), y los conocidos actores de televisión Bonnie Bedelia y Brian Dennehy, basada en la novela de Scott Turow (v. nuestro artículo sobre *Arma Mortal 4*), y que inspiró a Sidney Lumet el tema de *Guilty as Sin* de 1993, con Stephen Lang, Rebecca DeMornay y Don Johnson (que se dio a conocer con su papel protagónico en la serie televisada *Miami Vice* de 1984-1989, al lado de Philip Michael Thomas, y con apariciones de la famosa actriz negra Pam Grier, emblemática de los años 70, v. nuestro artículo sobre *Los Vengadores*).

Ya en *Presumed Innocent*, Pakula hacía referencia a *Fatal Attraction* de 1988 de Adrian Lyne, con Anne Archer, Glenn Close, Fred Gwynne, y Michael Douglas en un papel de hombre víctima de las mujeres similar al que tiene en *Basic Instinct* de 1992 de Paul Verhoeven, y *Disclosure* de 1994 de Barry Levinson, con Caroline Goodall, Dennis Miller, Roma Maffia, Demi Moore y Donald Sutherland (notaremos que en *Disclosure* la música es de Ennio Morricone, y el guión de Michael Crichton).

En *Enemigo Intimo*, Ford aparece esta vez en el papel del policía. Pero Ford fue también el actor principal en *Juegos de Patriotas*, película sobre la cuestión irlandesa, de orientación anti-independista, basada en el libro de Tom Clancy (v. nuestro artículo sobre *No Way Out*). Por su posición neutral, *Enemigo íntimo* se distingue de *Juegos de Patriotas* o *En nombre del Padre* de 1993 de Jim Sheridan, con Daniel Day-Lewis, John Lynch, Corin Redgrave, Mark Sheppard y Emma Thompson, así como del grupo de cintas contemporáneas sobre la vida novelada de Martin Cahill (v. nuestro artículo sobre *Belleza Americana*).

Ingeniosamente, *Enemigo Intimo* otorga a Ford un papel contrario al del héroe maniqueo de *Juegos de Patriotas*. Aquí el policía, al descubrir la verdadera identidad de su protegido, encarnado por Brad Pitt, le persigue, tratando de salvarle la vida, pero finalmente se ve obligado a matarle.

Como en *El Pacificador*, el malo muere, pero como el es el "ejemplum" y no el héroe, no hay final feliz. En *El Pacificador*, el héroe sólo alcanza a decirle al moribundo, que en contraparte cuestiona su neutralidad real, que ese combate no era suyo; en cambio en *Enemigo íntimo*, es el joven irlandés el que reprocha al héroe al morir su injerencia en una lucha ajena, a lo que responde el policía que su deber era intevenir (nueva referencia al importante porcentaje de descendentes de irlandeses en los E.U.?).

Ambas películas preconizan la no intervención, denunciando el carácter nefasto, parcial e interesado, del intervencionismo por los pueblos.

LA ULTIMA MARIPOSA

Durante la guerra, los alemanes contratan a Moreau, un mimo francés, con el propósito de brindar un espectáculo a los miembros de la Cruz Roja que visitarán un campo de concentración.

A) LA GUERRA Y EL FIN DE LA INOCENCIA

Desde las primeras imágenes, *Poslední motýl* de 1994 del checo Karel Kachyna - también guionista de la película -, con Tom Courtenay, Brigitte Fossey, Ingrid Held, Freddie Jones, Joseph Kemr y Milan Knazko, nos introduce en el mundo de la infancia.

Como en la posterior *La vida es bella* de Roberto Benigni (v. nuestro artículo), encontramos una cierta comunidad de tema entre esta película y *The Day the Clown Cried* de 1972 de Jerry Lewis - también guionista de la cinta -, con Harriet Andersson, Johnny Cacao, Anton Diffring, Ronald F. Hoiseck, Lewis, Sven Lindberg y Roberto, filme de Lewis todavía inacabado e inédito, basado en la novela de mismo título de Joan O'Brien.

El mimo Antoine Moreau (Courtenay), cuyo nombre es probablemente un homenaje indirecto a Marcel Marceau, parece asustarse, cuando ve a su amante vestirse. Después se comprenderá que es por las dudas que tiene respecto a la fidelidad de su pareja.

Su reacción ante la desnudez de la mujer nos remonta al tema del descubrimiento del amor, que simbólicamente divide el mundo de los adultos del mundo de los niños, detrás del velo de lo lícito-ilícito y del derecho a saber.

Esta problemática es central en la película. Cuando Moreau llega al campo de concentración, una mujer que va sobre un carretón intenta, con sus manos, esconder de su mirada la estrella que lleva, y sus pechos.

Es por haber violado la intimidad de su pareja que se encuentra en el campo de concentración, pues al seguir a su novia, que pertenecía a la resistencia, hasta el lugar de la cita con su contacto, ella es descubierta por los alemanes que le espiaban. Los nazis suponen que el también es miembro de la resistencia, y no le creen que por celos se encontraba allí.

En la cinta, el amor y la entrega al otro se contraponen a la equivocación y al odio. En el campo de concentración, Moreau entabla amistad con una niña llamada Stella, o sea Estrella, nombre que refiere tanto al emblema judío como a la profesión de artista. Es cuando la niña descubre la relación amorosa entre él y su madre adoptiva que el héroe toma conciencia de la situación real.

Los nazis pretenden que la obra sea representada durante la visita de la Cruz Roja. Pero los niños que actúan, finalmente serán exterminados. Moreau asiste al traslado de las cenizas de los cuerpos quemados de los judíos. El martirio de la niñez es un símbolo recurrente en la película. La novia del héroe muere con una muñeca en sus manos, que en su interior escondía falsas cédulas. El papel de madre adoptiva lo interpreta Fossey, actriz francesa y niña prodigio de *Jeux Interdits* de 1952 de René Clément, al lado de Georges Poujouly.

La inocencia, simbolizada por la niñez, acusa y rechaza la guerra. Mientras Moreau persigue a su novia por las calles de París, es apuntado con una pistola por un niño; en cambio, la crítica al régimen, Moreau la realiza caricaturizando a Hitler a través de su arte de mimo, muy cercano a los juegos infantiles, parodia que Stella reproduce espontáneamente. La niña y el artista pretenden no sufrir al maltrato de sus torturadores. Los niños sueñan con el fin de la guerra, pero sin mayores ilusiones. Stella, la noche antes de morir, cuenta la historia de un niño que quiso volar y se estrelló. La figura de Peter Pan, evocada en los episodios del paraguas y del dibujo del globo, más que símbolo del niño que no quiere crecer, representa aquí a la niñez que, sin esperanza y privada de libertad, no tiene porvenir. De ahí la alusión de Stella al mito de Icaro (leyenda negra de Peter Pan).

Las risas de los niños ante el espectáculo de Moreau son forzadas por la madre, que quiere que éste les acepte en su número. Los niños le roban la valija al artista, y por las cosas que encuentran, Stella supone que Moreau es un mago, y le pide que la lleve lejos del campo de concentración. Moreau no sabe que está condenado a muerte, pero elige ofrendar su vida, poniendo en escena *Hansel y Gretel*, en lugar del cuento

de hadas que esperan los nazis. Esta elección es significativa, ya que sirve para acentuar de nuevo la dicotomía entre el mundo de los niños y el de los adultos (v. Bruno Bettelheim, acerca de los dos aspectos de la casa parental, en *Psychanalyse des contes de fées*, París, Robert Laffont, 1976, p. 245).

Pero su sacrificio es inútil. Los miembros de la Cruz Roja apenas preguntan para verlo. Poco antes de la representación, la milicia francesa se lleva a Stella, y los alemanes a Staler, el primer violoncelista.

El arte, representado por el mimo, es silente, no hay manera de hablar (v. por ej. lo que dice al respecto H. Marcuse, *El hombre unidimensional*, Barcelona, Planeta De Agostini, 1995, pp. 98, 267 o 276). La certidumbre de que los nazis van a perder la guerra y que los aliados encontrarán las listas de los muertos esta obstaculizada por la actitud ambigua de la Cruz Roja, y aunque llega la noticia de que París ha sido recuperado sin resistencia (lo que permite desarrollar un discurso moral, que opone el heroísmo de los judíos y del artista a la felonía de los alemanes), Moreau es llevado en el tren de la muerte, y su última actuación, una nueva parodia a Hitler, si bien humilia a los nazis, no le salva la vida.

Las últimas imágenes dejan entender que, después de la muerte, los niños se reúnen con sus padres. No hay mensaje más claro en contra de la guerra. La película, a través de la utilización del símbolo clásico de la infancia (que volveremos a encontrar en *Soldier*, v. nuestro artículo sobre *Star Trek: Insurrección*), muestra que, en la guerra, la humanidad pierde todos sus valores, su porvenir y su esperanza. De aquí que el título hace referencia al momento en que Moreau actúa por los judíos que van a morir a la mañana siguiente la muerte de la mariposa-corazón que se despidе, el insecto adquiriendo de nuevo el simbólicismo trágico que tiene, asociado a Psiquis, el del Amor quemado que se desvanece.

B) 7 ANOS EN EL TIBET

Más ambiguo es el simbólicismo de la reciente cinta *7 años en el Tibet* del francés Jean-Jacques Annaud.

Director de películas como *La victoire en chantant* de 1977, con Jean Carmet, Jacques Dufilho y Catherine Rouvel, o *Enemy at the Gates* de 2001, con Joseph Fiennes y Ed Harris (que encontramos también en *The Abyss*, *Stepmom* y *The Truman Show*), respectivamente ubicadas en la Costa de Marfil colonial y en la Stalingrad del 1942, Annaud siempre se interesó en las civilizaciones no occidentales. De alguna manera, se puede considerar que *El Oso* (1988) fue para él otra manera de oponer, de manera rousseauniana, la pródiga naturaleza al malvado y asesino mundo civilizado (v. nuestro artículo sobre *Sé lo que hicieron el verano pasado*). Sin embargo, tanto *La victoire en chantant* como su posición en *L'Amant* (1992), con Tony Leung, Jane March y Frédérique Ménénger, película inspirada en una célebre novela de Marguerite Duras, atestiguan que su concepción de las problemáticas no occidentales pasa siempre por una visión occidental, en general la de los colonos.

Basada en el famoso libro autobiográfico de Heinrich Harrer, la película *7 años en el Tibet* cuenta la historia de este alpinista austríaco, cobijado bajo la bandera alemana, que, prisionero en India durante la Segunda Guerra Mundial, se escapa hacia el Tibet, donde logra encontrar un nuevo sentido a su vida.

Basada, como ya dijimos, en una historia verdadera, la película nos pone frente a la complejidad del discurso político. Como se le recuerda desde el inicio al espectador, la escalada del Himalaya tenía una particular significación dentro de la ideología nazi.

Viendo la historia desde la perspectiva de los vencidos, el filme emprende la tarea de limpiar la memoria occidental, la experiencia individual rescatando el error colectivo. La huída del héroe hacia el Tibet se transforma en búsqueda espiritual, hasta llegar a la ciudad del Dalai-Lama.

El guía espiritual es un adolescente, intrigado por la forma de ser del extranjero, y encarna, como en *The Golden Child* de 1986 de Michael Ritchie, con Randall "Tex" Cobb, Charles Dance, Charlotte Lewis y Eddie Murphy, o *Little Buddha* de 1994 de Bernardo Bertolucci - también guionista de la película -, con Jo Champa, el cantante Chris Isaak, Keanu Reeves, Ying Ruo Cheng y Alex Wiesendanger (cinta a su vez inspirada del éxito de la biografía de Pu Yi: *The Last Emperor* de 1987 de Bertolucci - ya guionista del filme -, con Joan Chen, Dennis Dun, Constantine Gregory, John Lone, Henry O, Ruo Cheng, Peter O'Toole y Vivian Wu - que volvemos a encontrar en *8 1/2 Women* -), el dios-niño, justificando tipológicamente por su existencia real la mitología crística. De hecho, el camino iniciático del joven alemán no le lleva a ningún

descubrimiento metafísico. Más bien, es el quien "*tiene todas las repuestas*" a las preguntas del Dalai-Lama, e incluso, a petición suya, introduce la nueva tecnología en ese rincón del Lejano Oriente.

En la relación entre el joven occidental y el niño oriental, es la apertura como mentor ante el discípulo y su mundo lo que le lleva a descubrirse a sí mismo. Pero este discurso postmoderno de integración no oculta que el Dalai-Lama no aparece aquí como divinidad, sino como la contraparte del hijo que el héroe dejó en su país. Los siete años que pasa fuera representan un espacio de tiempo que alude a la simbología bíblica.

La persecución maoísta a los tibetanos sirve para validar, por oposición, al régimen capitalista liberal. La figura del Dalai-Lama occidentalizada se vuelve parangón del hijo del héroe, proyección y niño del europeo que le sirve de mentor y que él añora como modelo, así como justificación del cristianismo, en cuanto el Dalai-Lama sería la representación que la fe primitiva tiene del dios vivo.

EL COMLOT

Un taxista con obsesiones paranoicas y la mujer que ama, un abogado de la Corte de Justicia, se encuentran en el centro de una conspiración política.

A) LOS ACTORES Y EL DIRECTOR

La historia del filme de Richard Donner, con Terrence Alexander, Cylk Cozart, Stephen Kahan y Patrick Stewart, nos cuenta la vida de un héroe despistado encarnado por Mel Gibson, frente a la bella e incrédula Julia Roberts.

Donner es el cineasta predilecto de Gibson, sea con la exitosa serie de películas *Arma Mortal*, o *Maverick* de 1994, con James Coburn, Jodie Foster, James Garner, Graham Greene y Alfred Molina, cinta basada en la famosa serie televisada de finales de los años 1950 con Garner en el papel principal, así como en el filme *Maverick Queen* de 1966 de Joseph Kane, con Scott Brady, Wallace Ford, Mary Murphy, Howard Petrie, Barbara Stanwyck y Barry Sullivan.

B) EL TEMA

Al nivel diacrónico, el tema del complot, que se encuentra en películas contemporáneas como *JFK* de 1991, escrita, dirigida y producida por Oliver Stone, con la actuación de Kevin Bacon, Kevin Costner, Gary Oldman, Tommy Lee Jones, Joe Pesci, Jack Lemmon y Walter Matthau (en uno de los trece encuentros cinematográficos entre Lemmon y Matthau) - película inspirada en la progresión y los motivos de su relato de *I comme Icare*, cinta a su vez basada en la investigación y las tesis del District Attorney Jim Garrison, cuyo libro de 1988: *On the Trail of the Assassins* es al origen del filme de Stone -, *Enemigo Público* de 1998 de Tony Scott, con Lisa Bonet (que se dio a conocer en la tercera versión de la serie televisada *The Cosby Show*), Gabriel Byrne (que encontramos también en *The Usual Suspects*), Loren Dean, Gene Hackman, Regina King, Will Smith y John Voight (película evocada sutilmente, mediante el anuncio de la sala de cinema presentando *The Public Enemy* de 1931 de William Wellman, con Joan Blondell, Donald Cook, James Cagney, Jean Harlow, Beryl Mercer y Eddie Woods, en homenaje a Smith en *The Legend of Bagger Vance* del 2000 de Robert Redford, con Dermot Crowley, Matt Damon, Joel Gretsch, Lemmon, Smith y Charlize Theron - a su vez inspirada en sus tema y oposición entre los caracteres principales del jugador de golf blanco y el caddy negro del telefilm del año anterior: *Miracle on the 17th Green* de 1999 de Michael Switzer, con Meredith Baxter, Matthew Harrison, Chelsea Hobbs, Ernie Hudson, Dillon Moen, Donnelly Rhodes, Robert Urich y Matthew Walker -), o *Arlington Road* de 1999 de Mark Pellington, con Jeff Bridges, Joan Cusack y Tim Robbins, y más claramente todavía en la novela *Hornet's Nets* de 1997 de Patricia Cornwell (v. nuestro artículo sobre *Belleza Americana*), puede ser interpretado, así que lo exponía Pellington a propósito de su filme (v. *Canal + - Le magazine des abonnés*, París, enero de 2001, p. 6), como la expresión del nuevo miedo de los E.U. ya no ante sus "enemigos exteriores" sino que ante sus "enemigos interiores", es decir las sectas extremistas tales como la de Waco. Esta misma problemática es al centro de *The Siege* (v. nuestro artículo). Se resiente también en la famosa película *Mississippi Burning* de 1988 de Alan Parker, con Willem Dafoe, Frances McDormand y Gene Hackman, y la reciente *American History X*, así que en algunos episodios de series televisadas como *Quantum Leap*, *Sliders* o *Early Edition* de 1996-2000, con Kyle Chandler, Shanesia Davis-Williams, Ron Dean, James Deuter, Samantha Engel, Myles Jeffrey, Constance Marie, Luis Antonio Ramos, Fisher Stevens, Kristy Swanson, Billie Worley e Will Zahn (el héroe que con apoyo divino cambia al futuro de *Early Edition* inspirándose del de *Quantum Leap*), que tratan del peligro del Ku Klux Klan y de los movimientos paralelos.

Sin embargo, como podemos apreciar en *The Siege* o el episodio "Un mundo sin constitución" de *Sliders*, la denuncia de las sectas y movimientos extremistas no sirve (salvo en *Carrie*, v. nuestro artículo sobre *The Rage: Carrie 2*) a iniciar una crítica pertinente de las derivas del sistema, sino que a la apología del carácter perfecto e inmutable de las leyes nacionales, de origen casi divina, como casualmente se expresa en *El Complot*, y claramente en las numerosas declaraciones de alegancia a Dios y la bandera que ritman la vida del pueblo estadounidense.

C) LOS PERSONAJES

En *El Complot*, Jerry, el taxista, combate al Dr Jonás. Alice Stutton, hija de un juez asesinado, se alia con Jerry quien, meses antes, le salvó la vida. Es solamente al final que Alice confía ciegamente en Jerry, pues al comienzo, a sus relatos no dejaban de extrañarla, logrando así conocer la verdad liberadora y salvarse al descubrir como murió su padre.

De hecho, varias de las extravagantes teorías de Jerry sobre supuestos complots en la sociedad se comprueban durante la película.

D) EL LIBRO

La compulsión de Jerry por *The Catcher in the Rye* de 1951 de J.D. Salinger alude al hecho de que Mark David Chapman, en las horas antes de asesinar al cantautor John Lennon en 1980, no dejaba de comprar ejemplares del libro, entonces aquí por una parte símbolo paradójico de la oposición entre las visiones y obsesiones idealistas - "lennonianas" - de Jerry e la realidad social, y por otra elemento del suspenso permitiendo dar matices más complejos al carácter de Jerry del que, hasta el último momento, es muy difícil decir si tiene razón o si es un marginado con ideas enfermizas al igual que Chapman.

El temperamento y la personalidad de Jerry le acercan a Holden Caulfield, el héroe de *The Catcher in the Rye* de Salinger, libro por el que Jerry siente una atracción irresistible.

Caulfield, colegial crítico de la hipocresía y el egoísmo de la gente de New York, su ciudad, rehusa todos los modelos que le ofrecen los adultos, y sólo los niños le inspiran amor y respeto.

Por sus declaraciones francas y pintorescas, Caulfield se asemeja a Jerry, y aunque Jerry, contrariamente a Caulfield, no acaba sumido en una depresión nerviosa, su inestabilidad psicológica matiza toda la película.

E) LA ALEGORIA BIBLICA

Jeremías es el modelo bíblico de Jerry y Caulfield, quienes predicán la religión del espíritu y del corazón, y al igual que el profeta es acusado de traidor por su pueblo, Jerry es acusado por Alice de haber matado a su padre.

Víctima, como su homónimo bíblico, de la incomprensión, Jerry se queja de no poder compartir con nadie el alcance de su visión, como en el episodio del bus. Pero Jerry, como su modelo, no deja de advertir, con sus denuncias y su boletín (interpretaciones cabalísticas de las "escrituras"), a sus conciudadanos de los peligros de su tiempo. En eso, se opone al Dr Jonás, mal servidor de la ley, que termina ahogado en posición semejante a la del profeta de la *Biblia* del mismo nombre, quien es arrojado al agua por los pescadores, tema popularizado por la iconografía.

En el *Antiguo Testamento* también, Jonás se opone a Jeremías. En la película como en la *Biblia*, Jonás es creído (*Jonás*, 3-6), mientras que la realidad de lo que dice Jerry es reconocida sólo al final (v. *Jeremías*, 21).

Si en la *Biblia* Jonás, quejándose a Dios, nos recuerda a Job, y Jeremías por su "pasión" prefigura a Cristo, en la película, Jonás es el malo, y Jerry el bueno. Durante su primer encuentro, episodio inspirado en *Marathon Man*, mientras Jonás le pregunta si conoce un lugar donde no hay esperanza (el infierno, que para el Jonás bíblico es el vientre de la ballena, donde queda atrapado por designios divinos), Jerry grita "Yo creo".

F) EL LUGAR

El lugar es el mundo real, simbolizado por el manicomio donde el Dr Jonás encierra a Jerry.

La arquitectura del recinto reproduce los sitios donde Jeremías estuvo recluido: el cepo, donde lo colocaron durante todo un día (19,14 y 20,2); el calabozo donde, acusado de traidor, lo encarcelaron por varios días, después de apalearlo (37, II-16); y el subsuelo lleno de lodo de la cisterna, donde el rey, por cobardía, lo dejó llevar de nuevo (38, 7- 13).

Jerry escapa de sus persiguidores, en compañía de Alice, una vez que logra quemar sus claves, como Jeremías y Baruc, cuyo rollo es quemado por el rey, escapan de su ira "*ocultados por Dios*" (36, 21-26). El mundo de Jerry, asediado por los "*espectros*" de los servicios secretos, es la Jerusalén incendiada que predice el profeta (21), alto de vanas supersticiones tal como "*una cueva de salteadores*" (7,11). Es

"*Jerónimo*", grito de amor de Jerry, pero también emblema del manicomio. Jerónimo en la *Biblia* es uno de los siete estrategas de Antioco V Eupator, que persiguieron a los judíos fieles a su Ley. Pero fonéticamente, es también Ge-Hinnom {la valle de Hinnón) , la Gehenna denunciada por Jeremías por abrigar cultos sangrientos, y por eso cambiado por Yahvé en "*valle de la matanza*", *lugar de expiación*"

G) LA MUJER

El viaje que Jerry emprende en el Connecticut con Alice, hacia la casa de su padre, evoca la adquisición de tierras que hace Jeremías, signo que todavía hay un futuro en Anatot (32, 15 y 32, 37-44).

De hecho, etimológicamente, Jerónimo significa "*nombre sagrado*".

La llegada de Jerry a la Corte es para buscar a Alice, y reiterar su denuncia en cuanto a la cegüedad de la Justicia; Jerry alterca con los guardianes de la Institución, y evidencia la cegüedad de todos, al burlarse de sus perseguidores. De la misma manera, Jeremías va al Templo para criticar a los juramentos falsos de "*la Casa de Yahvé*" (7). Así el profeta nos muestra el carácter ineluctable y la virtud purificadora del castigo.

Jeremías en el exilio completa el *Libro de la Consolación* sobre las instituciones del Retorno {30 a 33 y 38), y resuscita para ayudar a su pueblo (*2Macabeos-15*, 13); Jerry, aprovechando los beneficios del programa de protección de los testigos, hace creer a sus enemigos que ha muerto con el fin de resguardar Alice totalmente liberada de sus demonios.

Ella, parangón de la Justicia, aparece entonces como símbolo de la Alianza que Jerry, al igual que el profeta, cautilosamente guarda, asumiendo así, a través de su amor por ella, su compromiso ante su padre, Dios o la Ley.

LA BODA DE MI MEJOR AMIGO

Una crítica culinaria, al momento de ser invitada por su mejor amigo, un periodista deportivo, para que sea la dama de honor de la novia en su próximo enlace matrimonial, se percata que siempre le amó, y trata a toda costa de impedir la boda.

A) LA TEORIA FROMMIANA

En *La boda de mi mejor amigo*, con Cameron Diaz (que se desempeña aquí en un personaje similar al que interpreta en la contemporánea *Loco por Mary*), Rupert Everett, Dermot Mullroney y Julia Roberts, el director australiano Paul J. Hogan retoma un tema similar al de la película que le dio a conocer y de la que es también el autor de la historia original: *Muriel's Wedding* de 1994, con Toni Collette, Jeanie Drynan, Rachel Griffiths, Bill Hunter y Gennie Nevinson.

Si en *Adictos al Amor*, el cocinero francés aparece como paradigma de la práctica hedonista, aquí los héroes se nos presentan, ella como expresión del egoísmo, tal vez porque como crítica no puede compartir en el sentido de "dar al otro", sino solamente recibir, y él, imbuido en la vida del deporte, actividad de tipo colectivo, como la exaltación de los valores patrios de unidad (lo que resalta también su aficción por el karaoké).

Inscrita en el género de la comedia musical, *La boda de mi mejor amigo* ofrece como novedad el hecho de que las canciones, salvo la del generico, que es un homenaje a *Ellos las prefieren rubias* de 1953 de Howard Hawks, con Charles Coburn, Marilyn Monroe y Jane Russell (segunda película de Hawks con Monroe, después de *Monkey Business* de 1952, con Cary Grant y Ginger Rogers), son la primera malinterpretada en un karaoké, la segunda cantada *a capella* en una cena por los invitados de la boda, cada uno en un tono distinto, y la tercera casi inaudible, porque el héroe se la canta al oído a la heroína, mientras pasan por debajo de un puente.

Las dos primeras no son originales. El principio de utilizar canciones malogradas como recurso cómico y sentimental en películas musicales, que se encuentra en germen en *Four Weddings and a Funeral* de 1994 de Mike Newell, con Rowan Atkinson (conocido por su papel de *Mr Bean* así como por sus roles cómicos titulares paralelos en otras series británicas), Hugh Grant, Andie McDowell y Kristin Scott Thomas (que volveremos a encontrar en *Random Hearts* y *The Horse Whisperer*), y en *Everyone says I love you* de 1996 de Woody Allen, será retomado en *The Family Man* del 2000 de Brett Ratner, con Nicolas Cage, Don Cheadle y Tea Leoni, y anteriormente en *Loco por Mary*, que como *Everyone says I love you* empieza sobre una canción recurrente, reutilizada bajo distintas formas durante toda la película. Se ve claramente en *The Family Man* cómo la canción que en señal de amor le canta el héroe a su esposa en una video familiar expresa una nueva voluntad verista de las películas románticas, queriendo renovar el género de las comedias musicales, voluntad verista a la cual se asocia una forma sutil de mostrar los sentimientos genuinos de amor y amistad dentro, siempre, del contexto familiar que es la reunión de amigos. Al nivel ideológico, vale decir que la familia y por extensión los amigos son según la expresión base y cemento de la unión social.

El tipo de referencia burlona al género que acabamos de evidenciar, típico como se puede apreciar de la época., es además revelador de los vanos esfuerzos de la heroína para alejar a la pareja. Si bien el personaje de la rica boba clásicamente es un recurso válido para romper el compromiso, en *La boda de mi mejor amigo*, la novia aparece como un modelo de comprensión y devoción, cualidades a las que el novio corresponde, y que él mismo valora en una de sus conversaciones con la heroína, reprochándole su carencia de estos sentimientos, oponiéndose así el maquiavelismo de la heroína, que intenta todo para apoderarse de su amigo.

Al inicio de la película, ella cuenta a Georges, su editor y confidente, que es homosexual, como, por temor a las responsabilidades, había rechazado al héroe, cuando éste le propuso matrimonio. Después, admitirá que sus intentos por recuperarlo eran motivados en un primer momento por celos, más que por

amor. Finalmente, después de haberle jugado una traición a su amigo, y comprobar el amor de éste por su prometida, se declara la villana de la trama.

De esta manera, la película nos muestra, como lo plantea Fromm en *El Arte de Amar*, que en la relación sentimental, todos tememos no ser amados, pero este miedo esconde otro, más profundo, el miedo de amar.

Por ello, personaje que tiene modelos en *Four Weddings and a Funeral* (sea en el mismo héroe-espectador de las distintas bodas, encarnado por Grant, o en el curioso barbudo con chaleco florido, evocación moderna al parecer del famoso Señor Pickwick de Dickens) - la figura del homosexual como confidente ya encontrándose de manera anecdótica en *Single White Female* de 1992 de Barbet Schroeder, con Frances Bay, Bridget Fonda (película que la dio a conocer, después de *The Godfather Part III* de 1990, y antes de *Point of No Return* de 1993 y *Little Buddha* de 1994), Peter Friedman, Jennifer Jason Leigh, Stephen Tobolowsky e Steven Weber -, Georges, contraparte del héroe en su relación con la heroína, por su estatus de homosexual, además de actuar como su ángel de la guarda, se revela al final de la película símbolo de la incapacidad de ella de tener una relación acabada.

Lo que no impide que el "final feliz" de *La boda de mi mejor amigo* en el que finalmente el héroe decide casarse con su prometida permite a la moral tradicional reestructurar su discurso sobre nuevas bases en *Forces of Nature* de 1999 de Bronwen Hughes, con Ben Affleck, Sandra Bullock, Ronny Cox, Blythe Danner, Maura Tierney (que actúa también en *Oxygen*, v. nuestro artículo sobre esta película) y Steve Zahn, cuyo título evoca tanto las fuerzas de la naturaleza que retrasan al joven novio en su viaje hacia su amada, como la inquebrantable relación divina que une los futuros esposos. En este sentido, tanto el título como la temática de *Forces of Nature* nos remiten a *Vientos de Esperanza (Hope Floats)* de 1998, también con Bullock (v. nuestro artículo sobre *The Horse Whisperer*).

La permanencia del substrato moral en *La boda de mi mejor amigo* como de *Forces of Nature* (título muy evocador de la ambigüedad de la puesta en escena de las fuerzas opuestas del deseo que, privilegiadas y provocados por la heroína, sin embargo son inferiores a las del amor lícito, que finalmente se revela como siendo natural por el héroe volviéndose de nuevo hacia su novia original.) no es sin recordarnos el discurso de clases que impide unirse a la rica viuda y al elegante ladrón, éste debiendo retornar a su vida en común con la celosa carterista, en *Trouble in Paradise* de 1932 de Ernst Lubitsch, con Kay Francis, Robert Greig, Miriam Hopkins, Edward Everett Horton, Herbert Marshall, Charles Ruggles y C. Aubrey Smith, historia reinterpretada por el director Di Drew en su telefilm de 1988, con John Gregg, Nicholas Hammond, Jack Thompson y Raquel Welch.

B) PELICULAS CONTEMPORANEAS

Mientras en *La boda de mi mejor amigo* tenemos el lado bueno de la teoría de Fromm, en *Nada que perder*, *Este viejo sentimiento* y *El retrato perfecto*, encontramos el aspecto coercitivo de dicha teoría, idea de que el individuo se libera adecuándose a las normas sociales del capitalismo.

En *Este viejo sentimiento* de Carl Reiner, con Jamie Danton, Dennis Farina, Paula Marshall, Gail O'Grady, David Rasche y Bette Midler (que encuentra aquí un papel relacionado con el que tenía en *The First Wives Club*), la heroína se quiere casar con un joven político. Pero al llegar sus padres a la boda, todo se complica. Divorciados y respectivamente casados con un psicólogo y una decoradora de interiores afamados, empiezan por pelearse, y terminan en una segunda luna de miel, abandonando a sus actuales esposos y poniendo en peligro la carrera de su futuro yerno, que para consolarse tiene una breve relación con la decoradora de interiores.

Mientras busca a sus padres, la heroína es ayudada por un joven fotógrafo, "paparazzo" de su madre, y los dos se enamoran. Al final se juntan definitivamente, dejando al político infiel, igual que su padre a la decoradora de interiores y su madre al psicólogo perturbado.

En *El retrato perfecto* de Glenn Gordon Caron, con Jennifer Aniston (conocida por su papel en la serie televisada *Friends*, y que volvemos a encontrar en *El objeto de mi afecto*), Kevin Bacon, Illeana Douglas, Olympia Dukakis, Kevin Dunn y Jay Mohr, la heroína, que trabaja en una agencia de publicidad, se enamora del publicitario más renombrado, encontrándose en apuros cuando para alcanzar una promoción se

le pide demostrar que tiene una vida de familia realmente dependiente de su salario. Para lo cual pide a un fotógrafo que conoció en la boda de una amiga suya que actúe como su novio. Pero él está enamorado de ella, y es solamente después de darse cuenta que el publicitario no la quiere de verdad que ella reconocerá sus sentimientos hacia el fotógrafo, y que respaldada moralmente por su patrón y el mismo publicitario, declarará su amor al fotógrafo en una iglesia, interrumpiendo un casamiento.

En *Este viejo sentimiento*, la decoradora y el psicólogo, causas de la separación de los padres de la heroína, representan respectivamente los poderes económico y espiritual, el político relacionándose con el primero en la persona del novio. A estas tres formas del poder se opone el Arte (la madre actriz, el padre escritor, el fotógrafo) sin fin de utilidad, y que en la teoría de Fromm se define como actitud espiritual autoritaria sin base en el cuerpo (contrariamente a lo que postula Freud).

Es interesante notar que más generalmente Fromm considera que la libertad o "marketing" proviene de los conflictos entre los poderes innatos del hombre y las fuerzas, como la búsqueda de la seguridad infantil, en contra de su desarrollo. De ahí nace la necesidad, según Fromm, de adaptarse al medio y llevar una vida productiva.

Entonces no pasará inadvertido que:

1- en *Este viejo sentimiento* como en *El retrato perfecto*, el héroe es fotógrafo, paradigma del mundo artístico;

2- la heroína no quiere crecer, sea que busca seguridad, sea que no quiere involucrarse toda en su trabajo, y solamente después de haberse liberado de sus medios que se oponen a su desarrollo logra encontrar la felicidad;

3- en la primera película, la pareja padre-madre aparece como modelo fundamental y eterno, en la segunda la unión de los héroes se confirma en el lugar simbólico de la iglesia.

El hecho de que la felicidad pasa por la obediencia a modelos explica que en *El retrato perfecto* como en *Working Girl* de 1988 de Mike Nichols, con Alec Baldwin, Philip Bosco, Joan Cusack, Harrison Ford, Melanie Griffith, Oliver Platt y Sigourney Weaver (cuyo título es una referencia irónica al concepto y al título de *Working Girls* de 1987 de Lizzie Borden, con Amanda Goodwin, Ellen McElduff, Louise Smith y Marusia Zach, sobre el mundo de las prostitutas), la crítica al modelo empresarial (publicitario, como en *Nada que perder*, es decir al mundo del arte que se vende), no implica su rechazo. El héroe de *Working Girl* y publicitario de *El retrato perfecto* son simpáticos, aunque mujeriegos. La oposición clásica entre la virginal rubia y la malvada morena peleándose por un atractivo hombre en *Working Girl* prefigura *La boda de mi mejor amigo*. El patrón en *El retrato perfecto* pretende tener el poder absoluto sobre la vida y la mente de sus empleados, pero se muestra comprensivo y hasta paternal.

Al finalizar la película, la heroína se hace una autocrítica, diciendo que por complacer a la empresa olvidó que lo más importante era su talento y que sólo por ello debería de juzgar, lo que en términos de Fromm equivale a la cooperación con la autoridad racional, y el rechazo de la autoridad irracional (los deseos de poder absoluto del patrón en *El retrato perfecto*, o de Weaver en *Working Girl*).

De lo mismo, en *La Mejor de mis Bodas (The Wedding Singer)* de Frank Coraci, con Drew Barrymore, Alan Covert, Angela Featherstone, Matthew Glave, Adam Sandler y Christine Taylor, encontramos un juego de quid pro quo parecidos a los de *El retrato perfecto*. A semejanza del fotógrafo de bodas de *El retrato perfecto*, el héroe de *La Mejor de mis Bodas* es un cantante de bodas, que, tras consolar a una joven camarera, descubre que su propia novia, atraída por la grande ciudad y el dinero, no lo desea más. Tendrá que entenderlo, y después de una larga introspección que le permitirá aceptar su propia afición hacia los valores familiares tradicionales (como en *Este viejo sentimiento*), se enamorará de la camarera del inicio, también a punto de mal casarse.

C) ADDENDUM: THE WEDDING PLANNER

La oposición entre la novia rubia y la perturbadora morena de *La boda de mi mejor amigo* se encuentra de nuevo en *The Wedding Planner* de 2001 de Adam Shankman, con Justin Chambers, Judy Greer, Jennifer

Lopez, Matthew McConaughey (conocido por su papel en *EdTV*, v. nuestro artículo sobre esta película), Alex Rocco y Bridgette Wilson, cuyo tema se inspira directamente de la película de Hogan.

Así son numerosas las relaciones estructurales entre las dos películas:

No sólo encontramos en *The Wedding Planner* a la indispensable referencia a las películas clásicas del género, sino que, como en *La boda de mi mejor amigo*, las canciones son introducidas de manera muy informal. Sin embargo, mientras en *La boda de mi mejor amigo* son sistemáticamente destruidas por la pésima interpretación de los personajes, aquí se da especial atención a la corrección del homenaje. Así hasta cuando los padres de la novia se ponen a cantar feamente a una canción clásica, la futura esposa les corrige sobre la letra.

A la novia tonta de *La boda de mi mejor amigo* se opone la novia inteligente y emprendedora. De lo mismo el confidente homosexual está reemplazado aquí por dos personajes: el pretendiente ultra machista y la amiga y secretaria de la heroína, división de la figura cambiada que ocurre a menudo en las películas norteamericanas. Así, como en *La boda de mi mejor amigo* el homosexual es el que lleva a la heroína a asumir correcta y dignamente su papel en el casamiento, aquí lo hace la amiga y secretaria de la heroína; y mientras en *La boda de mi mejor amigo* el homosexual se arrega de que la heroína le presenta como su novio, aquí es la heroína que se enoja de que su pretendiente llegue afirmando que se van a casar.

Mientras en *La boda de mi mejor amigo* es la heroína la que impone a su amigo homosexual escuchar a sus problemas sentimentales, aquí es el muy varonil pretendiente que impone su propia presencia a la heroína, y luego la llevará a confiarse a él.

Mientras en *La boda de mi mejor amigo* el homosexual acentúa su falsa varonía para poner en una situación desagradable a la heroína que quiso hacerle pasar por su novio contra su voluntad, aquí de sí mismo el pretendiente que impone al héroe compartir cosas de hombres dejando a las mujeres solas.

Mientras en *La boda de mi mejor amigo* los trabajos respectivos de los héroes son los que les llevaron a separarse, aquí el hecho de que la heroína está encargado de la boda del héroe como el que éste sea médico son los elementos que les permitieron encontrarse.

Si en *La boda de mi mejor amigo* la noticia del casamiento del héroe da un choque a la heroína, aquí es el choque que recibe la heroína el que provoca el encuentro de los dos protagonistas. Mientras en *La boda de mi mejor amigo* la heroína hace todo para separar a los enamorados, aquí es la novia que casi impone a su novio y a la heroína de quedarse juntos.

A la danza que le impone su amigo homosexual a la heroína al final de *La boda de mi mejor amigo*, danza que le permitirá sentirse mejor, corresponde aquí el baile del inicio impuesto por la novia a los héroes, baile que pondrá a la heroína de muy mal humor.

Finalmente, a la carta robada de *La boda de mi mejor amigo* se sustituye aquí el don del falo cortado, ofrenda matrimonial que, por contraparte, confirma el simbolismo de los distintos anillos y otros regalos en los cuentos y películas de amor. Dáviva del pene cuyo simbolismo es todavía más sobresaliente respecto del nombre Mary de la heroína en cuanto representa también, por contraparte, a la entrega de su cuerpo simbólicamente virginal.

El don simbólico del falo se encuentra también en *The House of Yes* de 1997 de Mark Waters, con Geneviève Bujold, Josh Hamilton, Rachel Leigh Cook, Parker Posey, Freddie Prinze Jr. (que volvemos a encontrar en *Sé lo que hicieron el verano pasado* y *Boys and Girls*) y Tori Spelling (conocida por su papel en la serie televisada *Beverly Hills 90210*), película que, con obvia referencia a la pieza de teatro *El Malentendido* (1944, contemporánea de *Calígula*) de Albert Camus, nos presenta, a semejanza también de lo que ocurre en *Armageddon*, a la figura emblemática de Kennedy y a su muerte como epígono de lo americano, dentro de una dialéctica en la que se oponen los valores de la leche materna (por el nombre del vino) y de la salvación por y en Cristo, evocada al final, devolviéndonos así a la cuestión del complejo de Munchausen por procuración como la novela *El Ángel de la Oscuridad* de Caleb Carr que favoreció la emergencia de toda una serie de obras cinematográficas y televisuales sobre este tema (v. nuestro artículo sobre *Oxygen*).

En *Meet the Parents*, el mismo apellido del protagonista: Focker, por su consonancia, al querer casarse con la hija del personaje encarnado por Robert de Niro y llamada Martha, define doblemente la concepción negativa que del novio tiene la familia paterna, y la ubicación precisa de los roles en la relación matrimonial por venir: el novio teniendo implícitamente el papel activo, y la novia, aun cómicamente a nivel lingüístico, el de la futura madre ("*Martha Focker*").

El falo dado se vuelve sangre de compresa bebida en el libro *Pornocratie* de 2001 de la escritora y cineasta francesa Catherine Breillat.

En *Three To Tango* de 1999 de Damon Santostefano, con Matthew Perry (*Friends*, *The Whole Nine Yards*), Neve Campbell (*Scream*), Cylk Cozart, Dylan McDermott (actor que se dio a conocer con la serie televisada *The Practice* de 1997, con Michael Badalucco, Lara Flynn Boyle, Lisa Gay Hamilton, Steve Harris, Edward Herrmann, Jason Kravits, Ron Livingstone, Camryn Manheim, Marla Sokoloff, Holland Taylor, Kelli Williams y Henry Winkler - célebre actor y productor, a su vez antiguo protagonista, al lado de Ron Howard y Tom Bosley, de las exitosas series *Happy Days* de 1970 y 1974-1984 y *Fonz and the Happy Days Gang* de 1980, escritas, dirigidas y producidas por Garry Marshall -), John C. McGinley (*Wall Street*, *Point Break*, *Highlander 2*, *Nada que Perder*) y Oliver Platt (*Working Girl*, *Propuesta Indecent*, *Dr Dolittle*, *El hombre bicentenario*), el cambio de papeles entre el héroe que se hace pasar por homosexual (variación sobre el tema mítico clásico del cambio de sexo, popularizado por ejemplo en el cinema por *Some Like It Hot*, *Tootsie*, *Mrs Doubtfire* o *Mulan*, que adquiere particular vigencia a finales de los años 90, v. nuestros artículos sobre *La boda de mi mejor amigo* y *El objeto de mi afecto*) y la heroína se instaura cuando ésta le da la instrucción de guardar su boca sobre el tubo para vidrio mientras ella le da vueltas intentando realizar una bola que, finalmente, malograda, explotará en el agua - simbólico orgasmo de la heroína mediante la felación realizada por el héroe -. De lo mismo, al final de la película, desesperado porque todo el mundo lo cree homosexual, el héroe se echa ante la maqueta del edificio del que es arquitecto, la cabeza detrás del exacto lugar de la futura gran puerta de vidrio de la entrada monumental - símbolo de vaginal (tal vez por derivación respecto de la ventana, lugar mágicamente admitido desde la primera juventud como proveniencia de los niños en la casa, v. Freud, "*Eine kindheitserinnerung aus 'Dichtung und Wahrheit'*", 1917, repr. en *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Folio Essais, 1985, 1988, 2000, p. 201), como por ejemplo en Duchamp, sobredeterminado aquí por la relación entre el vidrio (ya referenciado en el primer episodio que acabamos de relatar) y la heroína, artista que trabaja esta materia -.

Conforme la tradición de los cuentos (*Piel de Asno*, v. también el zapato de *Cenicienta* y nuestro artículo sobre *Por Siempre*) y del ritual del casamiento, en el telefilm alemán *Ein Engel für Anna* de 2001 de Miguel Alexandre, con Bernadette Heerwagen, Bettina Kupfer, Armin Rohde y Gisela Trowe, el atributo matrimonial es la tradicional alianza, pero aquí hecha por la heroína con un embalaje de chicle para que el héroe pueda distinguir su derecha de su izquierda.

En el telefilm estadounidense *Meet Prince Charming* de 1999 de Brett Parker, con Vince Angell, Boyd Banks, Jason Barbeck, Mark Bernkoff, Ian Busher, Tia Carrere (que, también conocida por sus actuaciones en *Wayne's World 1 y 2*, *Rising Sun* de 1993 de Philip Kaufman, con Kevin Anderson, Steve Buscemi, Sean Connery - productor de la película -, Harvey Keitel, Mako, Alexandra Powers, Cary Hiroyuki Tagawa, Wesley Snipes, Daniel Von Barga y Ray Wise, y *Kull el Conquistador*, se dará a conocer con la serie televisada *Relic Hunter* de 1999, con Christien Anholt, Lindy Booth y Tanja Reichert), David Charvet, Piero Didiano, Naz Edwards, Peter Fleming, Johnny Gardhouse, Ian Gomez, Dwayne Hill, Jessica Hopper, Alexandra Innes, Jennifer Irwin, Hannes Jaenicke, John Kalangis, Derek Keurvorst, Katherine Kirkpatrick, Tennyson Loeh, David Louza, Jef Mallory, Joe Matheson, Sam Moses, Doug Murray, Marnie Pomerantz, Charles Seixas, Kent Staines, Christopher Thomas, Nia Vardalos, Jim Yee y Drea de Matteo, es la botella de vino realizada por celebrar bodas de oro que reemplaza el anillo o el pene.

Boys and Girls del 2000 de Robert Iscove, con Brendon Ryan Barrett, Kylie Bax, Raquel Beaudene, Jason Biggs, Amanda Detmer, Heather Donahue, Alyson Hannigan, Richard Hillman, Tsianina Joelson,

Andrew Lowery, Monica, Freddie Prinze Jr., Dave Smilgeski e Claire Forlani (*Meet Joe Black*, *Mystery Men*), aunque invirtiendo las figuras clásicas: aquí es el hombre que es sentimental y la mujer que no quiere involucrarse en una historia seria, la moral tradicional se impone: al *Anima* sensitiva y literaria se opone el *Animus* lógico y científico. La pureza de la búsqueda del héroe identifica la heroína con la tradicional rosa mística, siendo ella misma que utiliza la idea de "*almas gemelas*". El encuentro de los héroes, sellado por las reglas de la heroína, se asemeja a la ofrenda del falo en *The Wedding Planner*.

Forlani se dio a conocer con *Meet Joe Black*, y la encontramos también en *Mystery Men* y *Antitrust* del 2001 de Peter Howitt, con Rachael Leigh Cook, Nate Dushku, Ryan Phillippe, Tim Robbins y Richard Roundtree (conocido intérprete de *Shaft*, v. nuestro artículo sobre *Los Vengadores*), versión adolescente y en el ámbito de la computación de *El Bufete* de 1993 de Sydney Pollack, con Wilford Brimley, Gary Busey, Tom Cruise, Gene Hackman, Ed Harris, Hal Holbrook, Holly Hunter, Paul Sorvino, David Strathairn y Jeanne Tripplehorn, cinta basada en la novela de John Grisham. De hecho tanto *Antitrust* como la anterior *The Skulls* del 2000 de Rob Cohen, con Leslie Bibb, Hill Harper, Steve Harris, Joshua Jackson (especialista de los roles de adolescentes, también protagonista de *Scream 2*, *Cruel Intentions* y la serie de películas *Urban Legend*), Craig T. Nelson y Paul Walker, basada en hechos reales, al igual que *Antitrust*, son versiones para adolescentes de *El Bufete*, así que lo demuestra el episodio común en el que la pareja de héroes, para frustrar la vigilancia de los micrófonos dispersados en toda la casa, se ve obligada a conversar poniendo la música a fondo. *Purpose* del 2001, con Peter Coyote, Megan Dodds, Jeffrey Donovan (*Blair With It*), Mia Farrow, Hal Holbrook (protagonista también de *Magnum Force*, *Men of Honor*, y en especial aquí *El Bufete*), John Light y Paul Reiser (*Aliens*, *Mad About You*, *The Story of Us*), película escrita y dirigida por Alan Ari Azar, retoma una situación profesional que recuerda *Disclosure* de 1994 de Barry Levinson y *AntiTrust*, también del 2001, de Peter Howitt, a su vez inspirada en *El Bufete*.

En *Tomcats* (de título muy explícito) de 2001 de Gregory Poirier, con Jake Busey, Shannon Elizabeth, Jerry O'Connell, Jaime Pressly, Julia Schultz y Tracy Kay Wolfe, como en *Loco por Mary* se nos presenta una historia de amor completamente fuera de sentido, aquí con referencias a *Misión: Imposible 2* y *Belleza Americana*. La historia es sensiblemente la misma que en *Loco por Mary*: un bando de amigos, entre los cuales uno se enamora por una chica que conoció y perdió de vista. Como en *Keeping the Faith*, se oponen los caracteres de los dos amigos compitiendo por la misma mujer. Y a semejanza de lo que ocurre en *The Wedding Planner* se identifica el matrimonio con la castración y ofrenda aquí del testículo.

En *Tomcats* son enumeradas las formas de sexualidad: el lesbianismo, la homosexualidad, el sado-masoquismo, y simbólicamente la zoofilia, la pedofilia y el "*voyeurisme*", finalmente por hacer la propaganda del matrimonio clásico (a pesar de la presencia de una pareja de homosexuales y de una esposa lesbiana entre los amigos de los héroes).

ANASTASIA

La película nos cuenta, novelada, la vida de Anastasia, la hija de los zares, desaparecida en el momento aciago del estallido de la Revolución de Octubre.

A) UN PUEBLO EQUIVOCADO

El dibujo animado *Anastasia* de Don Bluth y Gary Goldman, con las voces originales de John Cusak, Kelsey Grammer, Christopher Lloyd (*Back to the Future*) y Meg Ryan, retoma la misma idea directa acerca de la verdadera imperatriz empleado por un ingenuo periodista para actuar su propio papel, que el filme homónimo de 1956 de Amat de Litvak, con Ingrid Bergman, Yul Brynner y Helen Hayes, filme que salió el mismo año que *El Rey y Yo*, también con Yul Brynner, e inspirado de la pieza de teatro que le valió la celebridad, sobre un tema similar, el del encuentro entre una occidental y un monarca exótico. Notaremos la referencia a *Blanca Nieve* de Walt Disney en la canción del inicio, interpretada por Anna en el buque, en el dibujo animado *El Rey y Yo* de 1998 de Richard Rich (cuarta versión cinematográfica de la obra, después de *Anna and the King of Siam* de 1946 de John Cromwell, con Irene Dunne and Rex Harrison, *El Rey y Yo* de 1956 de Walter Lang, con Brynner y Deborah Kerr, y antes de la versión de 1999 de Andy Tennant, con Chow Yun-Fat y Jodie Foster - Brynner protagonizando además la serie televisada *Anna and the King* de 1972, al lado esta vez de Ratna Asan, Rosalind Chao, Samantha Eggar, Lisa Lu, Keye Luke, Eric Shea y Brian Tochi -).

Bluth, autor del nuevo dibujo animado sobre la vida de la princesa Anastasia, trabajó durante mucho tiempo en los estudios Disney. En *Anastasia*, más que en sus películas anteriores, Bluth copia la manera Disney: Rasputín evoca a la hada de la torre de *La Bella Durmiente del Bosque*, y el murciélago que lo acompaña, aunque aquí se asocia con el malo, a los animalitos cómicos que siempre aparecen alrededor de los héroes de Disney.

Releyendo la historia, vemos que Rasputín sufre una transformación, de mago y guía espiritual de los zares, pasa a encarnar el espíritu maligno de la Revolución tambaleante. Al igual que la hada de la torre, Rasputín llega a la fiesta del Zar, y para consumir su venganza lanza una maldición sobre la familia real, tras la cual irrumpe la Revolución... sobreviviendo Anastasia. Entonces Rasputín, que había vendido su alma al diablo con tal de acabar con los Romanov, regresa del averno. Su cuerpo, deshaciéndose en pedazos, representa de manera anacrónica no la U.R.S.S. de antaño sino la reciente.

A Rasputín, no le preocupa la supervivencia de la abuela de Anastasia, pero sí el destino de la joven. Como en *La Bella Durmiente* a los malvados interesa la vida tierna. Es evidente que en ella está cifrado el futuro de la dinastía, y que en la película el pueblo ruso, arrepentido de haberse dejado someter equivocadamente a los comunistas, comenta a voces que Anastasia vive todavía, como esperando el advenimiento de una sociedad clasista, que permita al individuo la ascensión por meritos propios.

Anastasia se encuentra con su astuto salvador, un antiguo sirviente del palacio convertido en director de teatro, único capaz de ayudar a los rusos a pasar al Oeste, quien se lamenta al descubrir su identidad pensando en la imposibilidad del amor entre un criado y su ama. No obstante Anastasia le corresponde, y es un puente de París el que sirve de escenario para la conexión de dos mundos opuestos (como en *Un impulsivo y loco amor*), donde también se libra la batalla final (inspirada a su vez en *La Bella Durmiente*). El puente representa aquí la homogeneidad de la relación amo-esclavo en la sociedad capitalista, ensalsada por Hegel y Marcuse.

La victoria de la pareja sobre el dragón corresponde al momento en que Anastasia declara que ya no teme a Rasputín, es decir al comunismo. No es por casualidad que el joven sirviente lleva a Anastasia a París, donde se refugiaron su abuela y todos los rusos blancos, pero también lugar neutral entre el Este y el Oeste, como en Marcuse o la canción "*Ella y El*" de Arjona.

Tres Cosas sirven a Anastasia para probar su identidad: el medallón, la caja de música y sus recuerdos. Si el medallón es un elemento clásico como el del *Jorobado* de Paul Féval, el anillo de *Piel de Asno* o el zapato de *Cenicienta*, la caja de música, a diferencia, ayuda a ubicar el lugar y el tiempo. El tiempo de los

bailes, antes de la Revolución, época de lujo y felicidad; el lugar Paris, ciudad de un viaje premonitorio, símbolo, como en Marcuse, de un mundo libre y capitalista, ni zarista ni comunista, más bien clasista, que ofrece las posibilidades del triunfo y del éxito.

B) POCAHONTAS: LA EQUIVOCACION MUTUA

La leyenda de Pocahontas, personaje de las primeras leyendas estadounidenses, aparece como una figura de la unión entre los pueblos opuesta a la famosa Malinche, que en la mitología hispanoamericana es el arquetipo de la traición indígena.

En la versión de *Pocahontas* de 1995, realizada por Mike Gabriel y Eric Goldberg por los estudios Disney, Mel Gibson presta su voz al héroe.

Mientras *Anastasia* de Bluth nos recuerda *La Bella Durmiente*, *Pocahontas* de Disney, en su habitat natural, convive con los animalitos del bosque, a la manera de una Blanca Nieve indígena. El tejón, ataviado con el mechón de plumas del espléndido jefe, padre de Pocahontas, y asido al cabello de la joven, luce como su totem. Es quien primero entra en contacto con John Smith, nombre-símbolo del Colonizador norteamericano.

La canción del inicio, en boca de los marineros ingleses, constituye una crítica a la matanza de indios. La misma Pocahontas rechaza la concepción de "salvaje", que de ella y de su pueblo tiene Smith.

Sin embargo nuestra heroína, como en *Un impulsivo y loco amor*, se ubica, hasta en sus gestos, del lado de la naturaleza, y el héroe del lado de la civilización. Además, la clásica oposición de los caracteres permite confrontar al malo en el capitán inglés, obsesionado por el oro de los indios (que en realidad no existe), con el bueno, el aventurero gentil, paradigma entre los suyos. El capitán resulta ser la antítesis de todos los del grupo, quienes le castigan por haber herido a Smith en su intento de matar al jefe indio. Más que oponerse en una contienda entablada por error por los belicosos ingleses, los dos bandos se identifican; pues, han luchado y vencido respectivamente a sus enemigos, y ambos consideran a los otros como "bárbaros".

El taciturno guerrero, prometido de Pocahontas, muere, mientras Smith, el apuesto amado, logra vivir. Colocándonos ante la controversial cuestión de la exterminación de los indígenas y del mestizaje en las dos Américas, en la película intencionalmente se culpa a los españoles, como también en *Amistad* (v. nuestro artículo sobre esta película), de la misma manera que reiteradamente se hace notar que el capitán es un enviado del rey de Inglaterra.

Es notable también la dualidad entre el colonizador cosmopolita, abierto al Otro, representado por el rubio Smith, y el malvado invasor en busca de oro, interpretado por el robusto y pelinegro capitán inglés.

El arquetipo del pionero norteamericano aparece en la figura del viejo barbudo atropellado por el capitán.

Antes de la llegada de Smith, salvación y porvenir de la nación india, su brújula aparece en sueño a Pocahontas. Este instrumento, símbolo de la civilización y el progreso, marca el camino y el destino de Pocahontas. La brújula indica el Norte (el modelo anglosajón de Hegel) como Smith, proveniente del Norte, al cruzar el río para llegar hasta Pocahontas, o ser despedido con ofrendas por la tribu, cuando herido se vuelve a su tierra, evoca al dios blanco, esperado por los indígenas. Al irse los europeos sin llevarse nada, la película desarrolla un mensaje semejante al de Marcuse, Lyotard o Habermas que, tratando de hacer creer en los modelos culturales paralelos de civilización, llega a negar la intervención de Occidente en el devenir de los pueblos.

El tejón-totem de Pocahontas, al amigarse con el perro del capitán, tras haberlo burlado varias veces, habla del diálogo entre las culturas. Pero éste es unilateral, como podemos ver en la publicidad de Coca-Cola, donde la marca llega a cambiar los modos de ser de los aborígenes, llevándoles el mágico refrescante, o en la publicidad de los chicles Hollywood, ambientada en Turquía.

En un proceso similar al de Moogli regresando al mundo de los humanos al final del *Libro de la Selva*, e inverso al de Anthony Hopkins en *Instinct* (cuya evasión hace aquí eco a la del antisocial Hannibal en *El Silencio de los Inocentes*, mientras, más generalmente el tema de *Instinct* de 1999 de Jon Turteltaub, con

John Ashton, John Aylward, George Dzundza - *Dangerous Minds* -, Cuba Gooding Jr. - *Mejor... Imposible* -, Marc Macaulay, Donald Sutherland y Maura Tierney retoma el de *Gorillas in the Mist* de 1988 de Michael Apted, con Bryan Brown, Julie Harris, John Omirah Miluwi, Sigourney Weaver, y una música de Maurice Jarre, cinta inspirada como se sabe en la biografía de la antropóloga Dian Fossey), e inverso al de Jane en el dibujo animado de los estudios Disney sobre *Tarzan*, quien a semejanza de su modelo Greystoke en la película epónima de 1983 de Hugh Hudson, con Christophe Lambert, Andie McDowell y Ralph Richardson, o de la heroína acompañando a Mowgli en *The Jungle Book* de 1994 de Stephen Sommers, con John Cleese (antiguo Monty Python), Cary Elwes, Ed Gale, Lena Headey, Sam Neill y Jason Scott Lee, retorna finalmente al mundo salvaje, como el lobo de Darío (prefiguración diríamos del malvado de *Se7en* de 1995 de David Fincher, con John Cassini, Bob Mack, Gwyneth Paltrow, Brad Pitt y Kevin Spacey, en su crítica de la sociedad humana, entregada a los siete pecados capitales, v. nuestro trabajo sobre "*El lobo de los Motivos de Rubén Darío*", presentado en 1998 en la UNAN-Managua, así también como en el Colegio Divino Pastor de Diriamba - en este sentido no es casual que Mowgli sea recogido de bebé por una loba, a semejanza de Remo y Romulo -), en *Pocahontas* Smith regresa a la civilización, dejando en claro que siempre su recuerdo acompañara a Pocahontas, mientras ella, de pie al borde de una saliente, se manifiesta como *Potnia Théron*, espíritu del viento y reminiscencia del *Rey Leo* (también en la versión de los estudios Disney). Dicotomía, pues, que distingue ideológicamente los sexos y las naciones de manera similar a la que encontramos en *Un impulsivo y loco amor* (v. nuestro artículo).

EL MANANA NUNCA MUERE

James Bond en sociedad con una espía china enfrentan a un magnate loco, que pretende desencadenar una guerra mundial para vender al mundo a través de sus multimedios la noticia; pues según él "*no hay mejor noticia. que una mala noticia*".

A) MARCUSE

Durante se libraban las guerras de liberación e independencia en Argelia, Vietnam o Cuba, Marcuse propuso hacer un estudio de ellas con el propósito de encontrar una alternativa a los dos sistemas "*occidentales*" vigentes, igualmente deficientes según su tesis. Sus primicias deben llamar nuestra atención.

En *El hombre unidimensional*, Marcuse recuerda que la crítica de un sistema se opera por medio de la comparación con otros sistemas posibles, según él existentes o que hayan existido. En cuanto al Tercer Mundo, reconoce que por su situación económica y política dependiente, éste sólo llega a oscilar entre capitalismo y comunismo. Como en Adorno o Barthes, su crítica al capitalismo se reduce a la crítica de la sociedad de masas, en la cual proliferan los multimedios, la informática y el trabajo robotizado.

El modelo comunista ni siquiera aparece como alternativa, pues gratuitamente es acusado de dictatorial. Marcuse se ocupó de Hegel en *Marx y Hegel* y *La fenomenología de Hegel*. Es evidente entonces el carácter clasista de la teoría de Marcuse, particularmente en su insistencia en contraponer el capitalismo primitivo al capitalismo en su etapa final (que según ya había llegado). Al decir de él el capitalismo primitivo era mejor porque permitía al proletario tener conciencia de su estatus. Marcuse niega tanto la posibilidad de una revolución proletaria (estando el obrero bien pagado), como la seriedad de los movimientos estudiantiles y de jóvenes (beatnicks, hippies...), considerándolos no como oposiciones al sistema, sino como simples desafíos.

No obstante el exégeta atento se preguntará por qué esta doble devalorización de los movimientos que agitaban tan profundamente a Europa y a los E.U. se mezcla con el interés por los procesos de liberación de los pueblos oprimidos en los escritos de un autor que, por ser hegeliano, supone una homogeneidad de las clases sociales en la relación amo-esclavo del capitalismo primitivo.

Marcuse siempre planteó sus interrogantes a los estudiantes, o sea a la clase intelectual como dueña que era del porvenir del sistema. Su discurso, acusando los crímenes de guerra ocurridos en Vietnam, podemos interpretarlo como el intento de imponerse culturalmente sobre los pueblos que recién se liberaban del yugo militar que resultó inútil. El Tercer Mundo es para Marcuse el escenario de las búsquedas que llevan al hallazgo milagroso que coadyuve a enmendar el sistema que de hecho es prometedor (para unas críticas de los modelos de paz y democracia propuestos al Tercer Mundo, v. Noam Chomsky, *Nuestra pequeña región de por aquí: Política de Seguridad de los Estados- Unidos*, Managua, Nueva Nicaragua, 1988, y Marcos Roitman, *América Latina en el contexto del V Centenario*, Madrid, Revolución S.A.L., 1991).

B) LAS DOS CARAS DEL ZAHIR

James Bond, héroe arquetipo del espía occidental, fue creado en estos años por Ian Fleming, antiguo agente de los servicios secretos británicos. Como John Drake, Jim Phelps, S.A.S., San Antonio o Coplan, Bond en sus aventuras nos revela la evolución de las preocupaciones de los países occidentales capitalistas, tanto respecto a la guerra fría como respecto al mantenimiento del dominio económico y cultural en sus antiguas colonias.

El hecho de que Bond no siempre logre sus metas en *El Mañana nunca muere*, como tampoco en el anterior *Goldeneye*, obligándosele a ser ayudado por mujeres con tendencias socialistas, si bien se inscribe en la doble problemática postmoderna de liberación de las mujeres y de las colonias, sin embargo también es un elemento que siempre se encontró en la serie, con fin de dar un toque cómico al protagonista, que le permita tener cierta sutil distancia con su símbolo de arquetipo del héroe varonil.

Pero el Bond de *El Mañana nunca muere* de Roger Spottiswoode, con Pierce Brosnan, Teri Hatcher, Ricky Jay, Michelle Khan, Gotz Otto y Jonathan Pryce, ofrece rasgos nuevos. La producción resalta la confusión de intereses entre británicos y norteamericanos, así observamos al inicio la referencia jocosa a la

competencia entre los servicios secretos de las dos potencias, o en la ayuda que prestan a Bond los norteamericanos en territorio vietnamita.

Ya la estrecha relación entre el Reino Unido y los E.U. se evidenciaba al inicio de *Licence to Kill* de 1989 de John Glen, con Timothy Dalton, Robert Davi, Carey Lowell, Benicio del Toro, Anthony Zerbe. A notar que Glen realizó varias películas de la serie sobre Bond. Así *Licence to Kill* marca el segundo encuentro de Glen y Dalton, después de *The Living Daylights* de 1987 (primera vez en la que Dalton encarnaba al famoso espía británico), con Joe Don Baker, Robert Brown, Maryam D'Abo, Jeroen Krabbe y John Rhys-Davies (conocido por su papel en la serie televisada *Sliders*).

El espíritu inglés de la serie se nos revela en *El Mañana nunca muere* en los diálogos y la presencia de Q (Desmond Llewelyn), no todavía reemplazado por R (John Cleese en *El Mundo Nunca Es Suficiente* de 1999 de Michael Apted, con Robert Carlyle, Sophie Marceau y Denise Richards).

Como ya hemos apuntado, la película desarrolla un discurso propiamente postmoderno. Bond, dueño del mundo, sigue viajando por los cuatro puntos cardinales, realizando sus hazañas por mar, cielo y tierra, pero lo novedoso en la película es que a las tendencias bélicas pasadas de moda de los militares británicos se opone la preocupación de los servicios secretos por mantener la paz. Así el malo ya no es el Mal Supremo, como la organización S.P.E.C.T.R.E. en la primera serie con Sean Connery, ni los comunistas, como en la serie de Roger Moore, sino una mezcla de las dos cosas.

Conservando el esquema tradicional, el malo se relaciona con terroristas comunistas, nazis locos y pseudo-dictadores del Tercer Mundo (respectivamente el científico de Berkeley, el alemán y el general Chang). Es significativo que la sede del magnate y parte de la acción transcurre en Hamburgo, lugar simbólico entre Este y Oeste. Ocurre aquí, como en la serie televisada *Ironside*: el héroe maniqueo figura acompañado con representantes de las minorías (en la serie con una policía y un antiguo delincuente negro, siéndole además el héroe incapacitado, en la película con la oficial china representante de las mujeres y las minorías étnicas y pueblos oprimidos), desarrollando un discurso marcusiano en contra de los reformistas; *Ironside* en contra de los hippies, Bond en contra del científico graduado en Berkeley en los 60 ahora transformado en terrorista internacional por dinero (v. también los personajes del negro del Black Power y del indio en *Con Air*, o de los negros en general así como de los militantes de los movimientos de liberación racial de los 60 en *Forrest Gump*).

La forma más evidente de liberación de las mujeres en las películas, que dio la pauta a figuras como la de la china en *El Mañana nunca muere* son:

- *Conan the Destroyer* de 1984 de Richard Fleischer, con Wilt Chamberlain, Sarah Douglas, Grace Jones, Mako, Arnold Schwarzenegger y Tracey Walter;

- *A View to a Kill* de 1985 de John Glen, última cinta de Moore en el papel de Bond, con Patrick Bauchau, Jones, Patrick MacNee, Tanya Roberts y Christopher Walken;

- y *Mad Max Beyond Thunderdome* de 1985 de George Olgivie, con Helen Buday, Mel Gibson, Bruce Spence, Tina Turner y Rod Zuanic;

en las que las cantantes y actrices Jones y Turner interpretaban el papel de mujeres malvadas.

En el mismo sentido se citarán las actuaciones de Brigitte Nielsen en *Red Sonja* de 1985, también de Fleischer, con Sandahl Bergman, Paul Smith y Schwarzenegger, y *Beverly Hills Cop 2* de 1987 de Tony Scott, con John Ashton, Ronny Cox, Eddie Murphy, Jurgen Prochnow, Judge Reinhold y Dean Stockwell (que más tarde se dará a conocer por su papel en la serie televisada *Quantum Leap*).

Así, en el caso de las mujeres como de las minorías (v. nuestro artículo sobre *Blackboard Jungle* a propósito de la aparición de Sidney Poitier en este filme), vemos que el proceso de liberación se expresa claramente en las producciones filmicas, y simbólicas en general, como un fenómeno de oposición al orden admitido.

Notaremos por la historia de los estilos preconizada por Erwin Panofsky que aparecieron a la misma época en películas de acción y ciencia ficción, claro sin connotación política o social, los cantantes: David Bowie en *Labyrinth* de 1986 de Jim Henson, con Jennifer Connelly e Toby Froud, después de *The Dark*

Crystal de 1982 de Henson y Frank Oz, en la que prestó su voz a esta película de muñequitos; Sting en *Dune* de 1984 de David Lynch, con Francisca Annis, José Ferrer, Linda Hunt, Kyle MacLachlan, Stockwell y Max Von Sydow, inspirada de la famosa novela de ciencia ficción de Frank Herbert, varias veces adaptada después del éxito del filme de Lynch; y Mick Jagger en *Freejack* de 1992 de Geoff Murphy, con Emilio Estevez, Frankie R. Faison, Jerry Hall, Anthony Hopkins, David Johansen, Amanda Plummer y Rene Russo. De lo mismo a partir de los años 80 (momento de su máximo éxito), Deborah Harry, la bellísima cantante del grupo Blondie, actuó en numerosas cintas.

La pretensión de *El Mañana nunca muere* es doble: criticar a la globalización, y difundir un mensaje intercultural.

Lo atestigua el nuevo papel de la mujer, ya no sólo adjuvante, sino que también tomando decisiones en la acción.

Pero haciendo del magnate un símbolo del poder económico absoluto, oculta las estrechas relaciones entre dinero, política e información (en un proceso propagandístico similar al que encontramos en *Most Wanted*, v. nuestro artículo sobre esta película). Si la china parece superar en muchos aspectos a Bond (ella es coronel y el comandante; ella logra infiltrarse en el entorno del magnate;...) y es capaz de vencer a varios adversarios al mismo tiempo, siempre es Bond que le salva la vida; las armas de ella son rudimentarias, cuando no se reducen a sus manos y a sus pies, mientras Bond maneja armas de fuego.

La relación entre Bond y la oficial china en *El Mañana nunca muere* nos recuerda a la que existe entre Rambo y la joven espía vietnamita en *Rambo - First Blood Part II* de 1985 de George P. Cosmatos, con Steven Berkoff, Richard Crenna (famoso actor de telefilms, que en las tres películas de la serie encarna al coronel Trautman), Charles Nappier, Julia Nickson-Soul y Sylvester Stallone (también guionista de la serie, como de la contemporánea y temáticamente cercana serie de los *Rocky*), filme en el que la identidad de personalidad y el enamoramiento entre los dos protagonistas estadounidense y vietnamita se revela notablemente por la similitud de sus tajes en el momento de su primer encuentro, y la superioridad física e ideológica (en una problemática similar a *Amistad*, o "*Se puede evitar el conflicto*" de Isaac Asimov, v. nuestros artículos sobre *Wishmaster* y *The Horse Whisperer*) del norteamericano sobre la vietnamita por la acentuación de la femineidad del cuerpo de la asiática.

Obviamente *El Mañana nunca muere* se inscribe en la política de acercamiento entre los E.U. y China, en parte debido a la búsqueda de alternativas diplomáticas al vencimiento de la concesión británica en Hong Kong en 1997 y a la relación de China con el comunismo. Así el material ultraperfeccionado que descubre la heroína a Bond, al mismo tiempo que contrasta con las limitaciones económicas reales del país, resalta por el lugar de su ubicación y el dragón de fuego el carácter de una cultura tradicional, pero a la vez paralela. Como París, la esposa del magnate muere por Bond, la china también al final sucumbe ante los valores éticos del irresistible espía inglés (campeón de la moral, aquí aparece proselitista de la unión entre los pueblos, nunca abandona a su compañera de armas como el héroe de *Con Air*).

El título *El Mañana nunca muere* revela entonces la orientación izquierdista del filme, en el que el mismo Bond declara que nunca creció, dándonos la imagen de un jugueteón y sentimental Peter Pan, poniendo así en tela de juicio al viejo Bond, incansable combatiente de los enemigos demoníacos del sistema. Queda oculta, como en *Pocahontas*, la situación de dominación en una relación equivocada en la que Bond considera a la heroína como maoísta, y ella ve en él el prototipo de una sociedad decadente (el episodio en el que se enfrentan sobre este punto, que se ubica en un bote en el mar – situación clásica en la serie, ya que el espía inglés en cuanto dueño del mundo actuó tanto en el aire como en el agua y en la tierra -, se inspira de momentos similares en *Licence to Kill* y *For Your Eyes Only* de 1981, también de Glen, con Carole Bouquet, Julian Glover, Cassandra Harris, Lynn-Holly Johnson, Moore y Topol).

C) GOLDENEYE

Todos los elementos que hemos evidenciados en *El Mañana nunca muere* son prefigurados en *Goldeneye* de 1995 de Martin Campbell (también director de *La máscara del Zorro*, v. nuestro artículo), primera película en la que aparece Brosnan, sucediendo a Dalton en el papel de Bond.

La canción de *Goldeneye*, donde aparecen también Joe Don Baker, Sean Bean, Judi Dench, Famke Janssen e Izabella Scorupco, fue interpretada por Tina Turner.

Se insiste también en *Goldeneye*, como después en *El Mañana nunca muere*, sobre la reafirmación de este nuevo Bond con los E.U., a través de la figura del regordote espía norteamericano.

Aquí el episodio en el laboratorio con Q, mostrando experimentaciones malogradas y cómicas, parece marcar una cierta distancia con el carácter maniqueo del héroe británico. Así el hecho de que el superior de Bond sea por primera vez una mujer y que vea al protagonista como un dinosaurio milagrosamente rescatado de la guerra fría muestra la evolución del personaje del espía hacia una cierta humanización, influenciada por la realidad del mundo contemporáneo, menos machista y en el que ya desapareció el peligro de la U.R.S.S. para occidente.

Jano, que se identifica a la vez con una organización criminal internacional y con el mejor amigo de Bond, resalta así doblemente el tributo del filme a las películas originales con Connery, y su distanciamiento ante el maniqueísmo del héroe de las novelas de Fleming y de los filmes anteriormente producidos por Dino De Laurentiis.

Si bien en primera lectura las carreras entre Bond y sus enemigos son un motivo habitual de la serie, en segunda lectura el uso que hace del tanque del ejército ruso como su enfrentamiento con el tren soviético comprueban la pretensión universalizante del personaje, no sólo en referencia a su nueva tolerancia ante la diferencia, sino que también en cuanto viene a ser el paradigma del triunfo del capitalismo sobre el comunismo. Lo que confirma el desmontaje de la estatua. Primero caída sobre el tanque, aparece como un tótem para el héroe, antes de ser totalmente destruida, volviéndose al final símbolo de la irreversible derrota de la mítica U.R.S.S.

La acción, que se ubica entre Rusia y Cuba, últimos bastiones del comunismo, revela paradójicamente la permanencia del maniqueísmo anti-socialista de Bond. La misma reflexión vale por *El Mañana nunca muere*, que se sitúa en buena parte en China. El episodio del tren nos recuerda el tema central de *Detonator* de 1993 de David S. Jackson, con Brosnan, Ted Levine, Alexandra Paul y Patrick Stewart.

En *Goldeneye*, la visión final de los espías de la C.I.A. escondidos en todas partes y de sus helicópteros volando libremente sobre el territorio cubano (como lo hacían en el Vietnam sobre el aire de las Valkyries wagnerianas al inicio de *Apocalypse Now* de 1979 de Francis Ford Coppola, con Marlon Brando, Bo Byers, Aurore Clément, Robert Duvall, Laurence Fishburne, Harrison Ford, Frederic Forrest, Scott Glenn, Dennis Hopper, Martin Sheen, G.D. Spradlin y Jerry Ziesmer) - motivo que será retomado en *El Mañana nunca muere* por la intromisión de los norteamericanos en el territorio vietnamita -, acentúa la idea del dominio total de los países occidentales, y en particular de los E.U., como en *A Few Good Men*, sobre el resto del mundo.

En este sentido, el director del espionaje ruso encarnado por Tchény Karyo, aun si muere muy rápidamente, prefigura el francés adyuvante del héroe en *The Patriot* (v. nuestro artículo sobre esta película).

De lo mismo, el discurso del personaje del general soviético, preocupado por el nuevo dominio del occidente sobre su nación, prefigura no sólo los terroristas de *Avión Presidencial*, sino que, más precisamente, al ambiguo terrorista de *El Pacificador*, tanto por el discurso que tiene que por la iconografía de la película (en particular el episodio del tren). El hecho de que sea francamente malvado, a diferencia del terrorista de *El Pacificador*, permite comprender mejor la ligación de este último con el árabe paranoico de *The Siege* (v. nuestros artículos sobre estas películas). (Paralelamente, la intromisión con fines filantrópicos en América Latina de los simpáticos mercenarios norteamericanos de *Mercenary 2: Thick and Thin* de 1997 de Philippe Mora, con Claudia Christian, Olivier Gruner y Robert Townsen, aclara la actuación sin cuidado de los héroes de *El Pacificador* en territorios extranjeros, en cuanto son, a semejanza de Bond o Rambo, campeones del derecho de los pueblos, mientras implícitamente los gobiernos de los E.U. y de los Reinos Unidos aparecen tradicionalmente como los sheriffs del mundo.)

De alguna manera también, aunque siendo un personaje secundario, el general, al igual que la joven científica rusa que prefigura a la china de *El Mañana nunca muere*, nos remite de nuevo al carácter ambiguo de Bond en *Goldeneye*.

Sin embargo la joven rusa no deja de asemejarse a las chicas habitualmente salvadas por el invencible espía británico, salvo cuando ella utiliza la computadora en el momento de su primer encuentro con Bond en el tren y que lo regaña, episodio en el que la reacción de Bond nos recuerda su actitud cuando la china le revela el material ultraperfeccionado en *El Mañana nunca muere*.

TITANIC

La película cuenta la loca pasión de una joven aristócrata arruinada con un artista pobre, durante el único y fatal crucero del Titanic.

A) LOS ANTECEDENTES

Son varias las películas que tratan del hundimiento del Titanic. La figura de la anciana, heroína de esta nueva versión de James Cameron (director y guionista de la película), con Kathy Bates, Leonardo DiCaprio, Kate Winslet y Billy Zane, parece inspirarse de la figura de la dama inglesa que descubrió en su jardín un filme sobre el hundimiento del buque, personaje que nos presenta el documental *The lost filme of the Titanic* de 1997.

Cameron es un director especialista de las cintas con muchos efectos especiales. Fue así director de *El Exterminador 1* (1984), con Michael Biehn, Linda Hamilton, Lance Henriksen, Rick Rossovich, Arnold Schwarzenegger y Paul Winfield, y *El Exterminador 2 - Judgment Day* (1991), con Earl Boen, Edward Furlong, Hamilton, Joe Morton, Robert Patrick y Schwarzenegger, *Aliens* (1986), con Biehn, Carrie Henn, Henriksen, Bill Paxton, Paul Reiser, Sigourney Weaver (notaremos, por la historia de los tipos dentro de estas series que el final pirotécnico de *El Exterminador 2* fue retomado por David Fincher en *Alien 3* de 1993, con Charles Dance (que se encuentra también en *The Golden Child*), Charles S. Dutton, Paul McGann, Brian Glover, Henriksen y Weaver), *True Lies* (1994), con Tom Arnold, Tia Carrere, Jamie Lee Curtis, Eliza Dushku (que se dará a conocer con su papel en la serie televisada *Buffy la Cazadora de Vampiros*), Art Malik, Paxton y Schwarzenegger, así que de dos películas que se ubican en el medio oceánico: *Piranha 2: The Spawning* (1982), con Henriksen, Steve Marachuk y Tricia O'Neil, y *The Abyss* (1989), con Ed Harris, Biehn, Leo Burmester, Chris Elliott, Todd Graff y Mary Elizabeth Mastrantonio.

En *Shining Through* de 1992, con Michael Douglas, John Gielgud, Melanie Griffith, Liam Neeson y Joely Richardson, el director, David Seltzer, nos mostraba una heroína que, ya anciana, a semejanza de lo que ocurre en *Titanic*, contaba ante los objetivos de las cámaras su pasado de joven espía durante la Segunda Guerra Mundial.

La historia de amor que es al centro de *Titanic* de Cameron nos remite a las versiones anteriores: *Titanic* de 1953 por Jean Negulesco, con Barbara Stanwyck, Robert Wagner (actor de cinema, pero ante todo famoso protagonista de la serie *Hart to Hart* de 1979-1984 - y de los ocho telefilms consiguientes de 1993-1996 -, con Stefanie Powers, Richard B. Shull y Lionel Stander) y Clifton Webb; *S.O.S. Titanic* de 1979 por William Hale, con David Janssen (conocido por su papel del Dr Richard Kimble en la serie televisada *El Fugitivo*) y Susan St James; y *Titanic* de 1996 por Robert Lieberman, con Georges C. Scott, Peter Gallagher, Eva Marie Saint y Catherine Zeta-Jones. Pues, varios elementos del filme de Cameron son característicos: como la relación de los problemas de una pareja central; la cuestión de clases, a menudo resaltada por el amor imposible entre dos héroes de medios sociales distintos; la intromisión del joven héroe de clase pobre entre los representantes de la buena sociedad del buque; el personaje de la burguesa que se vuelve adyuvante de los héroes; el tesoro de diamantes y su robo; el momento del baile organizado por los obreros. La proximidad entre las versiones de Lieberman y Cameron se marca por el parecido físico entre Zane y Gallagher, que tienen respectivamente el rol de pareja de la heroína en cada una de las dos películas.

El tema amoroso es un arquetipo romántico, abundantemente utilizado en la novela (social o no) del siglo XIX, por Balzac en particular. Sirve para acentuar la tensión y el suspenso en todos los relatos del naufragio de la Medusa. Entonces, lógicamente, lo encontramos de nuevo en *The Wreck of the Titan or Futility* (1898) de Morgan Robertson (1861-1915), famosa novela, al parecer premonitoria del hundimiento del Titanic, en la que ya aparecen los dos héroes enamorados y su adyuvante femenina, que son los tres protagonistas principales, recurrentes, de una manera u otra, en las diferentes versiones cinematográficas de la catástrofe del Titanic. Robertson, especializado en las historias marítimas, ya que antes de escribir era marino, fue un autor de ciencia ficción comparable a Jules Verne. De hecho, escribió también otra novela:

Beyond the Spectrum, cuyos episodios parecen igualmente prefigurar a eventos significativos de la Segunda Guerra Mundial.

B) LA MUJER Y EL OCEANO

Así, el Titanic viene a ser un símbolo, tanto por su nombre como por la famosa novela de Robertson que le previó, de los límites del hombre y de la industria ante los elementos y el destino, al igual que *Frankenstein* (que, por otra parte, empieza también en el mar, del lado del polo norte). En el filme de Cameron, la catástrofe marítima, un equipo de investigación submarina busca al "*Corazón del Océano*", fabuloso diamante que perteneció a Luis XVI, y más tarde al acaudalado novio de la heroína, presumiblemente perdido en el pecio del Titanic.

(Detrás de la historia del "*Corazón del Océano*" se reconoce al famoso diamante Bleu de France - Azul de Francia -, más conocido hoy en día como diamante Hope, nombre que adquirió después de su compra en 1830 en Londres por Henry Hope; a pesar de que ese diamante nunca tuvo nada que ver con el Titanic o sus pasajeros.)

Ya anciana la heroína, una de los pocos sobrevivientes del naufragio, se entera por la televisión de que el comandante de la misión, sólo encontró un desnudo suyo de aquella época luciendo la joya. Contactándose con él, empieza con las exquisitas maneras de antigua actriz a contar su historia.

De temperamento voluntarioso, ella era una joven rebelde a su medio. Así, una noche durante la travesía del Titanic, entabló relación con un joven obrero artista quien le salvó la vida cuando intentaba suicidarse, para escapar de la sociedad aristocrática y antiguada donde se codeaban viejas familias de nombre pero sin fortuna (como es el caso de la suya) y "nuevos ricos". Dinero, poder y oligarquía rigen este mundo. La hipocresía, la envidia y el interés son sus tres caras.

Más generalmente, la definición de los caracteres en la película nos recuerda *Ship of Fools* de 1965 de Stanley Kramer, con Vivien Leigh y Simone Signoret.

Momento de cambio, el inicio del siglo XX parece ser en *Titanic*, como en *Anastasia*, una transición. Pero aquí la fe en el progreso se opone a los movimientos artísticos, críticos de la sociedad mercantil incapaz de entender este universo de sueño, lleno de pasión pero "*sin lógica*", como el cubismo, cuyas obras son el único tesoro de la heroína.

Aunque ella es la única que detecta la insuficiencia de botes salvavidas, el comandante se burla de la incompatibilidad entre mujeres y máquinas. El propietario del Titanic por su parte insiste en las sensaciones de fuerza, poder y grandeza que inspira el nombre del buque, a lo que la heroína responde oponiéndole las tesis de Freud sobre los complejos viriles. Menospreciado por la alta sociedad, el joven obrero encuentra apoyo en la heroína y en una norteamericana de reciente fortuna, mujer de rudos modales, pero franca, interpretada por Bates, que se dio a conocer en particular con su rol titular en *Misery* de 1990 de Rob Reiner, con Lauren Bacall, James Caan, Richard Farnsworth y Frances Sternhagen. Catalogada como "*nec mergitur*", es de alguna manera la contraparte de la heroína, que logra cautivar a los expedicionarios con la franqueza de sus relatos. Una vez a salvo, la mujer es la única en preocuparse por los demás. Como personaje secundario, viene a ser la celestina de la pareja.

Al sobrevivir a la catástrofe, la heroína, que una vez posará como una figura de proa (imagen fuerte de la entrada de la joven mujer en la vida real, que anteriormente se encuentra al inicio del filme *A nos Amours* de 1983 del francés Maurice Pialat, con Dominique Besnehar, Cyril Collard - famoso escritor, fotógrafo y director, muerto del sida -, Cyr Boitard, Sandrine Bonnaire - actriz predilecta del cineasta, que le ofrece aquí su primer gran rol protagonista -, Jacques Fieschi, Evelyne Ker, Maité y Anne-Sophie Maillet, Anne-Marie Nivellet, Pierre Novion, Christophe Odent, Pialat, Pierre-Loup Rajot, Valérie Schlumberger y Tsilka Theodorou: entrada en la adolescencia en el caso de *A nos Amours*, en la ideología de la clase media norteamericana en *Titanic* - imagen también que iconográficamente no puede sino remitirnos a la oposición entre los mundos y la ascensión-anábasis, arquetipal de la serie, del héroe estadounidense a punto de pelearse contra el soviético en *Rocky IV* -), se convierte en el contramodelo del buque hundido con toda su simbología, y, en otro sentido, de Escila, pues, no es castigada por su traición, sino más bien su falta le

permite liberarse, y hacer de su vida un arte. Como el joven obrero, ella se mueve entre dos mundos; el Titanic, dividido en clases, nos muestra el lujo de sus "suites", y el infierno de su maquinaria. Si en *Anastasia* se oponen zarismo y comunismo, para diabolizar éste y proponer un modelo capitalista de libre cambio, *Titanic*, al contarnos un amor trágico en el cual muere el heroico obrero y queda vivo el fatuo novio, feliz heredero de una fortuna inmerecida, nos coloca ante un discurso semejante, aunque abordado desde otro punto de vista.

En *Titanic*, la travesía hacia el Oeste no es de Rusia a París, sino de Europa a América. El modelo no es el mundo occidental, sino concretamente E.U. El modelo es clasista (al final el obrero muere; los obreros son rudos; escupen, se divierten al ritmo de músicas primitivas, mendigan su oportunidad...), pero pretende ser nuevo. El hundimiento del Titanic representa el fin de la vieja y decadente aristocracia europea, simbólicamente enfatizado cuando la heroína al final arroja el diamante al mar.

De lo mismo, en *Gosford Park* de 2001, realizada por Robert Altman - co-guionista de la película, con Bob Balaban -, y con la actuación de Balaban, Alan Bates, Claudie Blakley, Charles Dance, Trent Ford, Laurence Fox, Michael Gambon, Tom Hollander, Jeremy Northam, Camilla Rutherford, Kristin Scott Thomas, Maggie Smith, Geraldine Somerville, Natasha Wightman y James Wilby, se opone a la sociedad inglesa, arrogante ante los estadounidenses, y basada sobre una organización de clases anticuada e injusta, la presencia de los norteamericanos, tanto la del joven actor que, mezclándose con los servidores, revela la ideología igualitaria de su pueblo, como la del cineasta - epígono de Altman -, cuyas indicaciones escénicas consecutivas a la muerte de su huésped corresponden perfectamente, y hasta elucidan con antelación al crimen, mostrando así la comprensión innata de la antigua sociedad europea por la moderna sociedad estadounidense y la supremacía de la segunda sobre la primera. De hecho, Altman juega con las figuras y los códigos tradicionales del género policíaco a la manera inglesa, considerado como expresión paradigmática del gusto burgués, mostrándonos a un detective incompetente, demasiado distraído y obsequioso al contrario de su subalterno, dentro de la misma perspectiva de lucha de clases, y a una dama de compañía muy astuta a pesar de su juventud, por oposición a la vieja ricachona desagradable y egoísta para la que trabaja (contratipos estas dos últimas de la habitual heroína noble o burguesa, con sus sirvientas que ocupan sólo un rol secundario, como pasa entre otros en las novelas de Anne Perry). Por ser el director de las famosas aventuras cinematográficas de Charlie Chan y oponerse telefónicamente a una actriz con caprichos de elegantes, el cineasta es en *Gosford Park* el arquetipo de la sociedad igualitaria y xenófila estadounidense, por oposición a la sociedad europea, marcada por reglas seculares y por cierta defianza ante los extranjeros.

Titanic justifica la crisis de 1929, como inicio de una nueva era (el New Deal) castigando al novio felón. Discurso hegeliano desde los E.U., el filme es una apología. Con sus viajeros, esencialmente irlandeses e ingleses, pero también nórdicos, y el italiano, que desde el inicio habla de la estatua de la Libertad, *Titanic* como *América América* de 1963 de Elia Kazan, con Lou Antonio, Katharine Balfour, Harry Davis, George Foundas, Joanna Frank, Stathis Giallelis, Robert H. Harris, Estelle Hemsley, Elena Karam, Salem Ludwig, Paul Mann, John Marley, Linda Marsh, Gregory Rozakis y Frank Wolff, es una teatralización al nivel microcósmico de la migración europea hacia América.

La heroína, siguiendo sus instintos superiores autoritarios, logra liberarse mediante el arte, pero un arte sin significado específico (como del que habla Schapiro), deshaciéndose del yugo productivista y lógico de su medio y de su época. Ella se ubica resueltamente del lado de un discurso frankfurtiano antipositivista: goza del cubismo; cita a Freud; dice que el corazón de una mujer es secreto como el océano (en referencia a su elección, olvidando los bienes terrenales simbolizados por la joya que echa al mar, privilegia la fidelidad a la memoria de su imposible amor, abandonado en las profundidades del océano).

C) BESOS QUE MATAN: CASANOVA Y LA MUERTE

Al plano puramente histórico, *Besos que Matan* de Gary Fleder, con Cary Elwes, Morgan Freeman, Tony Goldwyn, Ashley Judd, Jay O. Sanders y Justina Vail, parece inspirarse del caso de Buono y Bianchi (v. nuestro artículo sobre *Stigmata*).

Al plano cultural, el título inglés de *Besos que Matan: Kiss the Girls* se basa probablemente en el de la célebre novela *Kiss Tomorrow Goodbye* (1948) de Horace McCoy, que cuenta la historia de un estudiante Phi Beta Kappa transformándose en maniaco criminal relacionado con peligrosas mujeres, tema paralelo del de *Besos que Matan*. *Kiss Tomorrow Goodbye* fue adaptada al cinema por Gordon Douglas en su famosa película de 1950, con Luther Adler, Ward Bond, James Cagney, Helena Carter, Barton MacLane y Barbara Payton, que, en el género erótico inspirará a su vez la serie de cintas *Vixen* de Russ Meyer. De la misma manera, notaremos que el título *The Silence of the Lambs* como el recuerdo de niñez que lo justifica se inspiran obviamente en *They Shoot Horses, Don't They?* (1935), sin duda la novela más conocida de McCoy, llevada a la pantalla grande en 1969 por Sidney Pollack, con Bonnie Bedelia, Red Buttons, Jane Fonda, Michael Sarrazin, Susannah York y Gig Young. En cuanto a la historia de los estilos, dos títulos parecidos a *Kiss Tomorrow Goodbye* se encuentran también a finales de los 40 e inicios de los 50: *Kiss the Death* de 1947 de Henry Hathaway, con Brian Donlevy, Coleen Gray, Taylor Holmes, Karl Malden (famoso actor de cinema, también conocido por su actuación en la serie *The Streets of San Francisco*), Victor Mature y Richard Widmark, y *Kiss Me Deadly* (1955) de Robert Aldrich, con Maxine Cooper, Albert Dekker, Cloris Leachman, Ralph Meeker, Gaby Rodgers y Paul Stewart, aventura del detective Mike Hammer, basada en la novela de 1952 de Mickey Spillane.

Como *Titanic*, *Besos que matan*, película contemporánea, se interesa a las minorías, lo que por comparación permite inscribir las dos obras dentro del marco de un discurso postmoderno.

Titanic se distingue de las clásicas películas de catástrofe por centrar la atención en la acción de una pareja. *Besos que matan* se distingue de las películas de "serial killers", típicas de la época (después del filme *Dirty Harry* de 1971 de Don Siegel, con Clint Eastwood, primero de la serie del Inspector Harry, inspirado en el caso del Zodiaco, siendo *El Silencio de los Inocentes* el filme que desencadenó la producción de este género), en que el psicópata no mata a sus víctimas, sino que las colecciona. En *El Silencio de los Inocentes* de 1991 de Jonathan Demme, con Jodie Foster y Anthony Hopkins, película basada en el libro de Thomas Harris, el asesino es un antiguo paciente del médico loco que ayuda a la heroína; en *Besos que matan*, el asesino secuestrador, que se hace llamar Casanova, tiene un discípulo, con quien compite. Este se especializa en cortar los pies de sus víctimas (símbolo fálico en la mujer, como lo mostró Freud).

A ellos se oponen una doctora, víctima de Casanova que logra escaparse, y el Dr Alex Cross, psicólogo forense negro, tío de una de las secuestradas, encarnado por Freeman.

El personaje de Cross fue creado por James Patterson en su famosa serie de novelas empezadas con *Along Came A Spider*, ésta que será llevada al cinema en el 2001, todavía con Freeman.

En *Besos que Matan*, Freeman retoma un papel de mentor ante su joven compañera semejante al del policía que interpretaba en *Se7en*.

Freeman, que se dio a conocer con *Se7en*, es un actor que tenía también notables actuaciones en *Los Imperdonables* de 1992 de Clint Eastwood y *Outbreak* de 1995 de Wolfgang Petersen, con Cuba Gooding Jr., Dustin Hoffman, Rene Russo, Spacey y Donald Sutherland.

De manera similar a lo que ocurre en *Besos que Matan*, en *Mystery Men* de 1999 de Kinka Usher, con Hank Azaria, Angelica Bridges, Claire Forlani (*Meet Joe Black*, *Boys and Girls*), Janeane Garofalo, Luis Guzmán, Pee-Wee Herman, Eddie Izzard, Greg Kinnear (*Mejor... Imposible*), Emmy Laybourne, William H. Macy, Marie Matiko, Kel Mitchell, Lena Olin, Pras, Paul Rubens, Geoffrey Rush, Ben Stiller (que se dio a conocer con su papel en *Loco por Mary*), Wes Studi e Tom Waits, ante un bando de superhéroes ridículos que sin embargo lograrán finalmente superarse descubriéndose y asumiéndose a sí mismo, conforme la moral habitual de las películas norteamericanas, el malvado cuyo nombre es Casanova Frankenstein representa a la vez una crítica al puritanismo de la sociedad estadounidense contemporánea, y lo que la sexualidad y el gozar de las cosas tienen de vergonzoso, lo que, a pesar de la forma liberada del discurso nos devuelve a una moral tradicionalista, como en los dibujos animados *Los Simpsons* de James L. Brooks y Matt Groening, empezado en 1989, con las voces originales de Hank Azaria, Dan Castellaneta, Nancy

Cartwright, Doris Grau, Jo Ann Harris, Phil Hartman, Pamela Hayden, Julie Kavner, Tress MacNeille, Marcia Mitzman Gaven, Maggie Roswell, Harry Shearer, Yeardley Smith, Russi Taylor, Marcia Wallace y Karl Wiedergott, *South Park* de Trey Parker, empezado en 1997, con las voces originales de Mary Kay Bergman, Franchesca Clifford, el cantante Isaac Hayes, Jennifer y Jesse Howell, Monica Marshall, Parker, Eliza Schneider y Matt Stone, y *Beavis and Butt-Head* de 1993-1997 de Kristofor Brown y Mike Judge, con las voces originales de Trez Bayer, Bonnie Brantley, Phil Christopher, Jennifer Jane Emerson, Peter C. Gourdine, Tracy Grandstaff, Sam Johnson, James y Mike Judge, Masako Kanayama, Chris Marcil, Guy Maxtone-Graham, Rottilio Michieli, Tony Pipitone, Dale Revo, Michael Ruschak, Penelope Trud, Hiroki Tsukui e Adam Welsh (v. también a este propósito nuestro artículo sobre *Teaching Mrs Tingle*); pues, *Mystery Men* se presenta como una parodia de las películas de superhéroes, a semejanza de la serie *Teenage Mutant Ninja Turtles*, a su vez inspirada en una famosa tira cómica.

Así en el malvado de *Mystery Man* se evidencia toda la ambigüedad del pensamiento norteamericano tradicional, que a la vez critica su propia tradición mediante formas muy novadoras, y al mismo tiempo desconfía de todo lo que la moral reprueba.

A semejanza de los psicópatas de *Besos que Matan*, y de los productores de videos pornográficas de *8MM* o *Orgazmo* de 1998 de Trey Parker (también productor y director del filme), con Dian Bachar, David Dunn II, Michael Dean Jacobs, Ron Jeremy, Chasey Lain, Parker, Robyn Lynn Raab y Matt Stone (cinta cómica, como *Mystery Men*, en la que esta vez es un superhéroe mormón el que vence al malo productor), el Casanova Frankenstein de *Mystery Men*, hasta en su mismo nombre, pone en claro la identificación entre el sexo libre y la deformidad mental.

No es casual si Casanova Frankenstein es un adepto del disco, como los héroes depravados y drogadictos de *54* de 1998 de Mark Christopher, con Neve Campbell, Salma Hayek, Breckin Meyer, Ryan Phillippe, Donald Trump, Sela Ward y Mike Myers (actor cómico, famoso por sus papeles en las series de películas *Austin Powers*, y anteriormente, donde encarna un héroe algo similar a su personaje en *54: Wayne's World* de 1992 de Penelope Spheeris, con Rob Lowe, Colleen Camp, Dana Carvey, Tia Carrere, Donna Dixon, Brian Doyle Murray, Chris Farley, Lana Flynn Boyle, Kurt Fuller, el actor y cantante Meat Loaf, Mike Myers, Ed O'Neill y Robin Ruzan, y *Wayne's World 2* de 1993 de Stephen Surjik, con el grupo Aerosmith, Kim Basinger, Drew Barrymore - que volvemos a encontrar en *E.T., La mejor de mis bodas, Por Siempre, Never Been Kissed* o la versión cinematográfica de la serie *Charlie's Angels* -, Ralph Brown, Carrere, Carvey, Dan Dell, Frank Di Leo, Olivia d'Abo, Lance Edwards, Farley, Charlton Heston, James Hong, Jay Leno, Ted McGinley, Tim Meadows, Myers, Michael A. Nickles, O'Neill, Bob Odenkirk, Kevin Pollack, Harry Shearer, Bobby Slayton, Rip Taylor, Christopher Walken). Tampoco lo es el que Stiller, protagonista del filme se encuentra contemporáneamente en *Loco por Mary*, historia de la búsqueda incansable del gran amor (manera de "Unio mistica" moderna), y en *Keeping the Faith* (v. nuestro artículo sobre *Loco por Mary*), sobre el mismo tema cristiano del "amor místico", para retomar la palabra del pintor nicaragüense David Ocón en una de sus obras de la misma época.

Pues, en *Mystery Men* como en *No Way Out* (v. nuestro artículo) y las películas afines, el sexo es implícitamente al centro de una crítica moral y puritanista.

En *Besos que matan*, los psicópatas, maestro y discípulo, operando a ambos lados de los E.U., a semejanza de Buffalo Bill (y Hannibal Lecter) en *El Silencio de los Inocentes*, se definen histórica y geográficamente como continuadores de una tradición machista, blanca (es sabido que los "serial killers" son, en su mayoría, jóvenes hombres blancos). El héroe que los enfrenta llega procedente de otro distrito, sabiendo que a nadie le importa la suerte de una chica negra.

La heroína (encarnada por Judd, actriz que se encontrará también en *Double Jeopardy* del 2000 de Bruce Beresford, con Brennan Elliott, Annabeth Gish, Bruce Greenwood y Spencer Treat Clark, tercera película con Tommy Lee Jones inspirada en *El Fugitivo*, después de Harrison Ford en el filme de 1993 de Andrew Davis, con Adreas Katsulas, Jeroen Krabbe, Joe Pantoliano y Sela Ward, por la que Jones obtuvo un Academy Award, y de Wesley Snipes en *U.S. Marshals - The Fugitive Part II* de 1998 de Stuart Baird,

con la actriz francesa Irène Jacob, Robert Downey Jr., Kate Nelligan y Pantoliano), mujer completa, tanto física como intelectualmente, es tratada por el héroe como un ser frágil e impotente por el hecho de ser mujer. Pero el pretendido discurso feminista de la película parece derrumbarse casi desde el inicio, pues la heroína, además de reunir todas las cualidades, era bella.

INVASION

Se arma una guerra intergaláctica entre los humanos y una raza de bichos gigantes. La película, basada en la novela clásica de ciencia ficción *Stars On Guard!* De Robert A. Heinlein, cuenta las hazañas de jóvenes hombres y mujeres soldados de la tierra.

A) "**PAX ORBIS TERRARUM EX BELLO PAX**": LA GUERRA

Como en *Enemy Mine*, *El Quinto Elemento* o *M.I.B. (Hombres de negro)*, los extraterrestres simbolizan a lo extranjero. En *M.I.B.* (con Linda Fiorentino, Tommy Lee Jones y Will Smith, que interpreta también la canción del filme), cuya iconografía se inspira en *The Prisoner*, dos agentes de un organismo extragubernamental que nos recuerda al F.B.I. son los encargados de vigilar a los extraterrestres que viven en la tierra, lugar neutral para los que ya no tienen patria.

Es simbólicamente en New York, principal foco de inmigración de los E.U., donde se ubica la acción, y como en *América América* o *Titanic*, la estatua de la Libertad recibe a los recién llegados. Desde el inicio, la película plantea la problemática de la inmigración latinoamericana a los E.U. El hecho de que los dos héroes son el uno blanco y el otro negro resalta la cuestión racial; lo que confirman los apodos de Sr Black y Sr White dados por el héroe blanco a su discípulo. Además los extraterrestres según dice la película viven en mayoría en Queens.

La raza de los arquilianos se opone a una raza de bichos gigantes que quiere apoderarse del mundo libre. Como en los mitos clásicos, es la "*cintura de Orión*" que simboliza la división entre los mundos (terrenal y celestial, es decir, en este caso, de adentro - aquí - y de afuera - el más allá -). Curiosamente, el episodio del restaurante donde muere el representante de la familia real alude a los rusos blancos. La película, inspirada en una famosa tira cómica (a su vez basada en la mitología de los "*ufólogos*"), recuerda humorísticamente el enfrentamiento Este-Oeste, al igual que la reciente *Anastasia*.

Invasión (título original: *Starship Troopers*), con Clancy Brown (que volvemos a encontrar en *The Shawshank Redemption*, *Flubber* y *The Hurricane*), Jack Busey, Neil Patrick Harris, Michael Ironside, Dina Meyer, Denise Richards y Casper Van Dien, también enfrenta a los humanos con una raza de bichos gigantes. Pero por varios elementos, se acerca más a *Enemy Mine* o *El Quinto Elemento* que a *Alien* o a *M.I.B.* La invasión no la efectúan los bichos, sino los humanos. El filme nos muestra héroes rubios de físico ideal que llevan vestidos militares y son cobijados bajo una bandera que nos recuerdan al ejército nazi. Pero tanto el águila de la bandera como el origen argentino de los jóvenes nos hacen pensar en una unión americana.

Como lo deja entender el título inglés, la iconografía de las tropas humanas en *Invasión* evoca la de los Storm Troopers de *Star Wars*.

B) "... **EX PACO UBERTAS**": LA CIVILIZACION

Paul Verhoeven, el director de *Invasión*, al destacar las tragedias vividas por los héroes en la escuela militar propone una versión antimilitarista de *Apocalypse Now* (título paródico de Stanley Kubrick, como también, de alguna manera, *Fantom of the Paradise* de Brian De Palma, del lema hippy de los 60: "*Paradise Now*") o *Hasta el límite*, película que trata el enfrentamiento entre la recluta y el entrenador.

Además, Verhoeven retoma y desarrolla aquí la crítica social que emprendió en *RoboCop* de 1987, con Nancy Allen, Ronny Cox, Miguel Ferrer, Dan O'Herlihy, Kurtwood Smith y Peter Weller, aprovechándose de nuevo de la ciencia-ficción (con referencias al maniqueísmo del western en algunas escenas: la muerte del héroe en *RoboCop*, inspirada en *Pale Rider* de Clint Eastwood - la escena final de la pseudo muerte de la compañera de equipo de RoboCop siendo otra referencia a Eastwood, esta vez al Inspector Harry en *The Enforcer*, más todavía por el parecido físico entre Allen y Daly Tyne -; el ataque del fuerte por los bichos que nos recuerda películas como *The Alamo* por ejemplo) para señalar a los multimedios (a través de su "*mise en miroir*") y a la organización social policíaca, la utilización de la simbología crística de la niñez como inocente y porvenir de la nación en las publicidades de la armada, la retransmisión en vivo de una ejecución capital, y el hecho de que varios de los héroes son jóvenes toscos que se alistan en el servicio

porque siendo mujeres o provenientes de minorías étnicas allí tienen una oportunidad, al llegar al planeta de los bichos sin estar debidamente preparados, matan sin discernimiento y se dejan matar por sorpresa.

El héroe principal se alista por el amor de una mujer cuyo nombre: Carmen está unido a la idea de violencia y ferocidad de las pasiones juveniles. John Rico, joven sin convicciones, se deja modelar por los acontecimientos, sin asumir libremente sus decisiones. Es a la muerte de sus padres, provocada por los bichos en represalia por la inmisión en su espacio de la nave comandada por su amada Carmen, que olvidándose de los maltratos sufridos durante el entrenamiento, hasta causar la muerte de un compañero, quedando prácticamente impune, se lanza ciegamente a la guerra.

Obviamente, en su formación pesa más la presión del medio que su inteligencia. El enfrentamiento en el comedor con otro recluta es lo que le desarrolla el sentimiento de grupo. Como por ejemplo en *El Quinto Elemento* o "*El año lírico*" de Darío (v. Fidel Coloma González, *Introducción al estudio de Azul...*, Managua, Manolo Morales, 1988, cap. VII, pp. 147-171), el amor en todas sus formas se opone aquí a la crueldad, pero nunca es más fuerte. Los bichos son animales que destrozan y decerebran a los humanos para conocer sus pensamientos y así vencerlos. Al igual que el joven coronel científico y medium para conocer la mente de los bichos les tortura. El miedo es el sentimiento que ambos bandos tratan de provocar en el otro y el lograrlo es lo que les produce el goce.

A diferencia de *Enemy Mine*, la película plantea una visión sombría de la guerra, la sociedad viviendo sobre el principio de la retribución y el odio. Al elegir, como John Carpenter en *In the Mouth of Madness* de 1995, con Julie Carmen, John Glover, Charlton Heston, Jürgen Prochnow y Sam Neill, un final inconcluso, Verhoeven destaca este pensamiento fuertemente pesimista y crítico hacia la sociedad.

Al contrario de *Enemy Mine* o *El Quinto Elemento*, el tema racial es más que todo aquí un pretexto para criticar a las mismas bases coercitivas y mitológicas de la sociedad. Hay una concepción existencialista evidente en la preferencia del cineasta por los civiles que quieren paz y educación para ellos y sus niños sobre los sanguinarios "*ciudadanos*", que aceptan la sociedad tal cual y reproducen para siempre, como los bichos, los mismos modelos de comportamiento sin sentido. Así las numerosas víctimas de guerra siguen peleándose por la federación, concibiendo al igual que los jóvenes su irracional sacrificio como un honor y una superación. Héroes que sueñan de "*vivir para siempre*", al igual que en *El Pacificador*, aparecen como animales de rapina.

Así, contrariamente a lo que ocurre tradicionalmente, por ejemplo en series televisadas como *Star Trek* o *Stargate*, donde los buenos humanos se enfrentan a extraterrestres bélicos que le culpan por los crímenes pasados de la humanidad, en *Invasión* no hay ningún tipo de justificación para las tropas humanas. La película denuncia entonces el horror de la violencia y el racismo en forma similar a *Enemy Mine* o *El Quinto Elemento*, cuando la extraterrestre descubre lo que hicieron los hombres en su historia (aun si en *El Quinto Elemento* como en *Star Trek*, el amor está todavía considerado como la contraparte sensible del temperamento violento de la raza humana).

En este sentido, y haciéndonos las tesis de Chomsky, la crítica a la guerra no se hace en *Invasión* mediante la visión de la desgracia de los soldados de la unión, contrariamente a lo que ocurre por ejemplo en *Full Metal Jacket* de 1987, escrita, dirigida y producida por Stanley Kubrick, *La Roca* de 1996 de Michael Bay, con Michael Biehn, Nicolas Cage, Sean Connery (productor de la película), William Forsythe, Ed Harris y David Morse, o *Platoon* de 1986 de Oliver Stone, con Tom Berenger, Willem Dafoe, Johnny Depp, Kevin Dillon, Francisco Queen y Charlie Sheen (cuya presencia es una referencia a *Apocalypse Now*, en la que actuaba su padre, Martin Sheen, con el que se encontrará al año siguiente en *Wall Street*, también de Stone), y *Nacido un 4 de Julio* de 1989, todavía de Stone - también guionista y productor de la película -, con Raymond C. Barry, Tom Cruise, Dafoe, Jerry Levine, Kyra Sedgwick y Frank Whaley, película basada en la historia verdadera de Ron Kovic, sino más bien a través de su locura guerrera.

SE LO QUE HICIERON EL VERANO PASADO

Cuatro adolescentes embriagados atropellan accidentalmente a un peatón, y ,creyéndolo muerto esconden el cuerpo. Un año después, la víctima empieza su venganza.

Una película por el guionista de *Scream* (lo que explica una cierta comunidad de tema en las dos series, v. nuestro artículo sobre *Halloween H20*).

A) AL FILO DEL PELIGRO

Al filo del peligro (*The Edge*) de Lee Tamahori, con Alec Baldwin, Anthony Hopkins y Elle Macpherson, contemporánea de *Sé lo que hicieron el verano pasado*, permite introducirnos en la concepción pedagógica y moral de ésta.

Tras un accidente de aviación, un multimillonario cínico se encuentra perdido en la montaña durante el invierno junto con dos hombres más, uno de los cuales es el amante de su esposa.

Hombre de ciudad, el multimillonario, cuyos numerosos conocimientos son únicamente teóricos según dice él mismo, logra salir avante, poniéndolos en práctica. La cercanía con la naturaleza, el contacto con hombres toscos, y su proximidad con el peligro le llevan a encontrar un nuevo significado a su vida, que le llevan a decir al final que los otros murieron tratando de salvarle la vida. Su enfrentamiento con el oso, símbolo clásico de la barbarie, del cual saldrá también vencedor utilizando las técnicas tradicionales de caza indígenas, le imprime un carácter iniciático a su experiencia, que se vuelve purificadora transformándolo en hombre salvaje, al igual de lo que pasa en *El Oso* de 1988 de Jean-Jacques Annaud con Tchéky Karyo, más si se compara con el cuento epónimo de Faulkner en *Go down, Moses!* de 1942, que inspiró obviamente el filme del francés. (Este paralelismo, con simbología iniciático, entre la bestia y el hombre se encuentra también en la edad media en la historia de Ourson y Valentin, y en el filme *Grizzly Falls* de 1999 de Stewart Raffill).

La identificación final en *Al filo del peligro* del multimillonario con el oso que caza representa la purificación de sus celos, pues, el hombre salvaje simboliza tradicionalmente en la edad media al pecado y a la carne (v. Frank Muller, "*Une version eschatologique à l'époque de la Réforme: le Credo de Paul Lautensack*", *Pensée, image et communication en Europe médiévale*, Besançon, Francia, ASPRODIC, 1993, p. 230).

Como se aprecia, la película, inscrita en una perspectiva rousseauiana (e invirtiendo la ironía desengañada de *Porque estamos en Vietnam* de Norman Mailer, cuya situación narrativa es muy similar a la del filme, notaremos que se encuentra también una ambientación y problemática de la reflexión sobre sí mismo en el libro *In the Lake of the Woods* de Tim O'Brien), resalta los valores morales de la humanidad capaz de superar sus conflictos en los momentos difíciles, tema clásico de las películas del género a veces abordado mediante una simbología crística de advenimiento-redención como por ejemplo en algunas películas de John Wayne.

B) CONSIDERACIONES CIRCUNSTANCIALES SOBRE LA CARRERA DE LOS INTERPRETES DE SE LO QUE HICIERON EL VERANO PASADO Y BUFFY LA CAZADORA DE VAMPIROS

Sé lo que hicieron el verano pasado de Jim Gillespie, con Johnny Galecki, Sarah Michelle Gellar, Jennifer Love Hewitt, Ryan Phillippe, Freddie Prince Jr. y Bridgette Wilson, es también un filme con tendencias educativas.

Gellar tiene aquí un papel similar al que interpreta en *Scream 2*.

Ella se volvió la actriz más adulada por los adolescentes, dándose a conocer con la serie televisada *Buffy Cazadora de Vampiros*, empezada en 1997 (año de salida en las salas de cinema de *Scream 2* y *Sé lo que hicieron el verano pasado*), serie con Amber Benson, Marc Blucas, David Boreanas, Nicholas Brendon, Adam Busch, Charisma Carpenter, Emma Caulfield, Bailey Chase, Lindsay Crouse, Alexis Denisof, Eliza Dushku (*True Lies*, *Jump*, *Bring It On*), Andrew J. Ferchland, K. Todd Freeman, Seth Green, Harry Groener, Jason Hall, Alison Hannigan, Anthony Head, George Hertzberg, Clare Kramer, Robia La Morte, Juliet Landau, Thomas Lenk, Ken Lerner, Mercedes McNab, James Marsters, Mark Metcalf, Leonard

Roberts, Armin Shimerman, Danny Strong, Kristine Sutherland, Michelle Trachtenberg y Charlie Weber, inspirada del filme epónimo de 1992 de Fran Rubel Kuzui, con Michele Abrams, David Arquette, Randall Batinkoff, Mark DeCarlo, Natasha Gregson Wagner, Rutger Hauer, Sasha Jenson, Andrew Lowery, Luke Perry (intérprete de *Beverly Hills 90210* y *El Quinto Elemento*), Paul Reubens, Stephen Root, Donald Sutherland, Hilary Swank (protagonista también en *Beverly Hills 90210*, así como en *The Gift*), Paris Vaughan y Kristy Swanson (actriz de *Hot Shots* y la serie *Early Edition*, que tiene aquí el rol titular). Volvemos a encontrar a Boreanas en *Valentine* de 2001, con Jessica Capshaw, David Cosgrove, Katherine Heigl y Denise Richards, que (aun si el carácter de psicópata vengativo y enmascarado del protagonista de *Valentine* se asemeja más a los personajes del tipo de *Halloween*, *Nightmare on Elm Street* y *Sé lo que hicieron el verano pasado*) es una versión masculina del tema de *Carrie* por Jamie Blanks (que dirigió también *Leyenda Urbana*), siendo aquí no el crucifijo, como en *Carrie*, sino el ángel del amor el motivo recurrente en la cinta. Se puede así también comparar el momento final en *Carrie* e inicial en *Valentine* donde un líquido rojo está vertido sobre el desgraciado héroe, símbolo del himen perdido, a semejanza del pañal de la Tierra Madre violada en la cosmología Dogón.

Al lado de Kaz Kuzui, Fran Rubel Kuzui es el productor ejecutivo tanto de la película *Buffy la Cazadora de Vampiros* como de la serie consiguiente, y de *Angel*, empezada en 1999, prolongación con Amy Acker, Sam Anderson, Julie Benz, Boreanas, Carey Cannon, Carpenter, Denisof, Gellar, Andy Hallett, David Herman, Matthew James, Christian Kane, Vincent Kartheiser, Daniel Dae Kim, Landau, Julia Lee, Mark Lutz, John Mahon, BJ Porter, Glenn Quinn, J. August Richards, Elisabeth Rohm, Stephanie Romanov, Randall Slavin, Keith Svarabajka y Brigid Conley Walsh, de la serie *Buffy la Cazadora de Vampiros*, pero alrededor de la figura del vampiro romántico Angel, antiguo enamorado de Buffy, reemplazado en *Buffy la Cazadora de Vampiros* por un militar también cazador de vampiros, y más tarde por el rubio vampiro Spike, al origen antitesis extravertida y malévola del tenebroso y ahora compasivo Angel. Acentuando su relación, Spike apareció en la serie *Buffy la Cazadora de Vampiros* como amante de una vampira, que no era sino una de las primeras víctimas de Angel, cuya antiguo sadismo despiadado llevó a la locura.

La importancia de la tipología en los estudios de arte se confirma, una vez más aquí, con el paralelismo existente entre por una parte la escena de humiliación, inspirada de *Body Evidence*, del pretendiente atado por Richards a una cama, cuando le quema el sexo con la ceja líquida de una candela (también que color rojo, significativamente como la bebida vertida del inicio), y por otra la escena de la muerte de Richards ahogada en la piscina, el psicópata, encarnado por Boreanas que tiene en la cinta un papel doble similar al de Angel en la serie *Buffy la Cazadora de Vampiros*, le hiere el brazo con un taladro. Así, clásica y lógicamente, respecto del mensaje acerca de la relación de géneros en el filme, la candela, vertical, iluminadora y aquí vertidora, se asocia con el sexo masculino (como también en las canciones del francés Alain Bashung o las alegorías pictóricas del artista nicaragüense Juan Rivas, y a semejanza de la flecha hacia arriba en la obra de Dalí, Klee o, inversa y dialécticamente puesta hacia abajo en las realizaciones de la también nicaragüense Patricia Belli, v. N.-B. Barbe, "*Pañuelo de Lágrimas*" y *la visión psicoanalítica del cuerpo como postulado feminista en Patricia Belli*", *El Nuevo Diario*, Iera parte: 9/5/1998, p. 10; Iia parte: 10/5/1998, p. 13; IIIa y última parte: 13/5/1998, p. 10), y el agua (promordial, genesiaca) con el ser femenino. El taladro, forma compensadora de la candela caída y vertida anteriormente sobre el sexo del pretendiente, resaltando esta dicotomía de simbología.

Gellar aparece también en 1999 en *Simply Irresistible*, y en *Cruel Intentions* de Roger Kumble, con Selma Blair (otra heroína de serie televisada, conocida por su papel titular en *Zoe, Duncan, Jack and Jane*), Louise Fletcher, Tara Reid, Sean Patrick Thomas, Reese Witherspoon y Ryan Phillippe (revelado en particular por su actuación en *54*, al lado de Neve Campbell, Salma Hayek, y Mike Myers). *Cruel Intentions*, versión, también para adolescentes, del libro de Choderlos de Laclos por Kumble (a la que el cineasta dará continuación en el 2000 con el telefilm - del que es también guionista - *Cruel Intentions 2*, con Amy Adams, Shûko Akune, Emmanuelle Chriqui, Robin Dunne, Barry Flatman, Teresa Hill, Barclay

Hope, Tane McClure, David McIlwraith, Jonathan Potts, Kerin Lynn Pratt, Mimi Rogers, Sarah Thompson, Clement von Franckenstein, Caley Wilson y Deanna Wright) es una nueva adaptación hollywoodiana de la obra original, después de la película de 1988 de Stephen Frears que recibió varios Academy Awards: *Dangerous Liaisons*, con Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Keanu Reeves y Uma Thurman, y de la consecutiva *Valmont* de 1989 de Milos Forman, con Fairuza Balk, Annette Benning, Colin Firth, Sian Phillips, Meg Tilly e Henry Thomas. Ya en 1960 el francés Roger Vadim puso en escena la novela de Laclos, con Jeanne Moreau, Gérard Philipe y Annette Vadim.

C) PSICOANÁLISIS DE LOS CUENTOS DE HADAS

Desde el inicio de *Sé lo que hicieron el verano pasado*, por el hecho de que los héroes son adolescentes y por el medio escolar (recurrente en este tipo de películas, v. *Halloween*, *Scream*, *Leyenda Urbana*) en el que se desenvuelve la cinta, se define como una película para adolescentes. Otros elementos lo evidencian: la música "grunge" del filme y la evidente influencia de películas del género, en especial de *Viernes 13*.

De hecho, la evolución más general del género de horror desde los años 1980 hacia un público adolescente es confirmado, "par rebound", por la crítica de *EXistenZ* de 1999 de David Cronenberg, con Ian Holm, Jude Law, Jennifer Jason Leigh, Don McKellar, Sarah Polley y Callum Keith Rennie, como "una verdadera película fantástica para adultos" en *Canal + - Le magazine des abonnés* de noviembre del 2000 (París, p. 42).

La trama de *Sé lo que hicieron el verano pasado* empieza en el momento en que los cuatro héroes celebran su graduación y van ingresar a la universidad, es decir en un momento de pasaje. Durante la despedida en la playa se cuentan historias de horror, fábulas morales del folklore sobre el peligro de las relaciones sexuales antes del matrimonio dice una de las chicas, y hacen el amor.

El hombre que atropellan al concluir la velada resulta ser un asesino que acaba de matar a su yerno, acusándole de la muerte de su hija, ocurrida por accidente automovilístico, precisamente en ese lugar.

La identidad de situaciones nos invita a estudiar más precisamente el valor mitológico del ciclo. Como en *La Bella del Bosque Durmiente* según Bruno Bettelheim, el año trágico, ruptura en la vida de los héroes después del accidente, representa un período de transición. Para volver a tener su vida anterior, los héroes van a enfrentar al padre castrador, Saturno vencido, cuya mano-garfio, símbolo fálico (al igual que el accidente de coche, como vemos comparando *Sé lo que hicieron el verano pasado* con la recurrencia de los trenes asociados con mujeres desnudas y languidas en la obra pictórica del surrealista belga Paul Delvaux) como lo destaca una de las heroínas desde el inicio, finalmente será cortada. El psicópata con su mano-garfio tiene por antecedentes el Capitán Hook, enemigo de Peter Pan, niño que rehuza el mundo de los adultos, y más que todo, al nivel cinematográfico y de género, el cajun loco Manon, encarnado por Lon Chaney Jr., de *The Alligator People* de 1959, con Bruce Bennett, Richard Crane, Beverly Garland, Frieda Inescort, Douglas Kennedy e George Macready, penúltima película realizada por Roy del Ruth, en la que a la casada abandonada (virgen simbólica) corresponde el esposo transformado en aligador (marido cuya figura nos remite a los clásicos: cuestionamiento fantasioso acerca de la generación ovípara; imagen mítica del fallo-serpiente; y referencia iconográfica a la lujuria a semejanza de lo que ocurre en *Juego de Gemelas*, v. nuestro artículo sobre esta cinta - el garfio del cajun loco, que intenta violar a la heroína, acentuando la problemática fálica de lo lícito-ilícito en la relación matrimonial -). El episodio de *Sé lo que hicieron el verano pasado* en el que el moribundo atropellado se ase de la corona de reina de la belleza al momento de ser arrojado al mar por la ganadora que tendrá que entregarla al año siguiente, exactamente la noche en que morirá, reproduce, invertido, el episodio de la rueca de *La Bella Durmiente* o de la manzana de *Blanca Nieve*.

La hija muerta del hombre como la ciudad de pescadores donde se desarrolla la trama de *Sé lo que hicieron el verano pasado* nos recuerdan los numerosos mitos, estudiados por Lévi-Strauss en lo que concierne a América, de una mujer (la tierra-madre, la hija del sol, la luna o las Pléyades) que persiguida y desposada por primera vez se esconde en el fondo del oceano, asustada por la violencia del acto sexual,

mientras que al pretendiente o esposo (verdadero o falso) invariablemente se le castiga por hacer el amor con ella.

En este contexto el carro que corre demasiado veloz como el garfio son símbolos fálicos evidentes. El hombre atropellado con la cara ensangrantada que ninguno de ellos se atreve a tocar, pero que todos tratan de ocultar para no ser culpados de sus actos, aparece como el tradicional símbolo del sexo-cuerpo destrozado (v. los mitos de Euridice y Orfeo, Semele y dionisos,...) cuya visión como en la película francesa *La passerelle* de 1988 de Jean-Claude Sussfeld - también guionista de la cinta -, con Pierre Arditi, Odette Barrois, el actor cómico Didier Bénureau, Jean-Louis Cousseau, Mami Derrieux, Aurelle Doazan, Jany Holt, Germaine Lafaille, Pierre Lefrançois, Lucienne Legrand, Jean Le Luc, Jean-Marie Marion, Mathilda May (que volvemos a encontrar en *El Chacal*), Laurence Ragon y Guillaume Souchet, espanta, o mata (v. Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard).

Como de costumbre en las películas de este género, el malo aunque vencido no muere. Su presencia aquí revela un discurso moral sobre el amor ilícito, peligrosa falta de responsabilidad, y sus consecuencias imprevisibles.

Así como lo apunta el psicópata al final, el acto sexual y el accidente fueron consecutivos a la provocativa elección de la reina de belleza y a la toma de alcohol en la fiesta.

Al año siguiente, los héroes ya se dan cuenta del ridículo de la elección de la reina de belleza el día de la fiesta patria. El espejo quebrado en dos encontrado por primera vez por las heroínas en la casa de la hermana del yerno del hombre que atropellaron simboliza el cambio que sufren los héroes al pasar a la edad adulta, cambio que resulta claramente incomprensible y chocante para la madre de una de las heroínas. En el momento de arrojar el cadáver al mar, los héroes, insistiendo en el carácter psicoanalítico del acto, identifican explícitamente el desconocido al hombre con un garfio en lugar de mano del cuento.

Vencido finalmente por el joven pescador (personaje tradicional de los cuentos para niños, porque tipo por excelencia del que sufrió una iniciación, v. nuestro artículo sobre *El Complot*) gracias al sistema de poleas del barco, el psicópata aparece como la imagen fantasmagórica del padre. Pues, el padre de la reina de belleza no se ocupa de ella. El de la otra heroína ya murió, lo que explica su afición por el joven pobre quien no conoció a su padre y sólo sabe que era pescador, al igual que el psicópata que les está acosando. Al ser llevada en un carro en forma de concha el día del desfile, la reina de belleza aparece como una Venus, y por ende el pescador psicópata como un Saturno.

A la orilla del mar, la ciudad donde se ubica la acción aparece como el lugar indefinido y materno primordial en el que el ego de los héroes se puede desarrollar y expender hasta asumir sus propias elecciones, es decir lo ocurrido, aunque lo que hacen no sea siempre lo correcto (sino lo más apropiado a sus necesidades propias).

El carro es un símbolo fálico que se opone al del garfio en una relación de superación. Es el héroe dueño del carro que quitará la corona de las manos de la víctima al mismo tiempo que arroja el hombre al mar. El psicópata en sus diversos ataques reconstituye simbólicamente la sucesión de los eventos de la noche fatal. Al atacar al dueño del carro, cuestiona el poder de éste, la belleza de la reina al cortarle el pelo, y el silencio de la otra heroína al ponerla ante el cuerpo muerto de su enamorado secreto, quien por protegerla a ella no había dicho lo que sabía a la policía.

Finalmente, la hermana mayor de la reina de belleza, que también morirá por culpa de ella, representa el buen ejemplo puesto en peligro por causa de la inconsciencia de su hermana menor; como personaje moral, ella es el contrario de la mala hermana envidiosa de los cuentos de hadas, con la que sin embargo, en primera lectura, pareciera confundirse.

Por la proximidad de los títulos, confirma nuestra interpretación de *Sé lo que hicieron el verano pasado*, en sentido generacional (típico de las películas de horror, como volveremos a ver, por ejemplo en nuestros artículos sobre *Un hombre lobo americano en París*, *Halloween H20* y *Perturbados*), la oposición entre la tía - arquetipo de la Ley - y la sobrina - imagen del individuo en oposición a la fuerza coercitiva e irreductible de la Ley - (que por otra parte no es sin recordarnos a *Casa de muñecas* y *Hedda Gabler* Henrik

Ibsen) de *Suddenly Last Summer* de 1959 de Joseph L. Mankiewicz, con Montgomery Clift, Albert Dekker, Katharine Hepburn, Mercedes McCambridge, Gary Raymond y Elizabeth Taylor, cinta que, basada en la pieza de teatro de Tennessee Williams (donde se encuentran las recurrentes preocupaciones homosexuales trágicas de la obra de Williams), aclara tanto al final de *Drowning by Numbers* de 1991 de Peter Greenaway, como a sus antecedentes, en particular *L'Avventura* de 1966 de Michelangelo Antonioni e "*Sleuth*" de 1972, última cinta de Mankiewicz (v. nuestros artículos sobre *Mejor... Imposible* y *EdTV*).

L.A. CONFIDENTIAL

En la corrupta ciudad de Los Angeles de la década de los 30, un joven detective integro trata de desentrañar el caso de la extraña muerte de un policía.

A) LA VOZ Y EL GENERO: CONSTRUCCION DE VALORES

Inspirado en una novela de James Ellroy, el filme de Curtis Hanson, con Kim Basinger (que recibió un Academy Award por su actuación), Russell Crowe, Danny DeVito, Guy Pearce y Kevin Spacey, se nos presenta desde el inicio como una narración típica del género policíaco, es decir intradiegetica homodiegetica con perspectiva panorámica en focalización de grado cero, sólo que el narrador (el "histor" de Scholes y Kellogs) aquí no es el héroe, sino un periodista.

De hecho, como en literatura, en la arte cinematográfica - en particular policíaca -, de manera básica, hay dos tipos de enfoques: homodiegetico, en el que el punto de vista es objetivo, enseñando al espectador los hechos mientras ocurren, sin interpretación, y heterodiegetico, en el que subjetivamente todos los puntos de vista de los distintos protagonistas son presentados, como ocurre en particular en las adaptaciones de Agatha Christie, las películas de Quentin Tarantino o *Usual Suspects*.

En *El Mañana nunca muere*, el magnate de los multimedios figura encima de los gobiernos que manipula, Edipo que pretende matar al Padre y reniega de Dios y del Estado como principios superiores. Bond, al herir en la pierna al alemán, acentúa una vez más el carácter edipiano del magnate, quien da el beso de Judas a Occidente (simbólicamente representado por su esposa llamada París), y mantiene al Tercer Mundo sumido en la desinformación. Causa malentendidos entre los pueblos con el único propósito de obtener 100 años de exclusividad en China, cuestión que alude a la concesión occidental en Hong Kong. El hecho de proveer una guerra e instalar un dictador conlleva la negación del papel político real de Occidente en la guerra fría, así como también en las luchas de independencia del Tercer Mundo, ante lo cual aparece James Bond desencadenando a su compañera china de las ligaduras que la atan.

Aunque ubicado en el mundo del espectáculo, *L.A. Confidential* ofrece una visión más realista de la profesión, aquí, como en *El Cuarto Poder*, el periodista, encarnado por DeVito, manipula al público para servir a los intereses políticos y financieros, intereses que no son los suyos. El protagonista se opone al héroe tomado entre la violencia y la corrupción de los suyos.

Desde las primeras imágenes, la película hace referencia a *China Town* y a la famosa serie televisada sobre las aventuras de un detective privado en L.A. de estos años.

El héroe nos recuerda al sheriff encarnado por Gary Cooper en *High Noon* de 1952 de Fred Zinnemann, también con Grace Kelly; joven político, fragil y educado, aparece como una verdadera alegoría de la Justicia, vacilante e imperfecta, pero obstinada en descubrir la verdad. La serie *Perry Mason*, fechada en los mismos años que la novela de Ellroy y cuya temática tuvo continuidad en las series *Columbo* y *Matlock*, expresa, igual que *Twelve angry men* de 1957 de Sidney Lumet, película con Henry Fonda, basada en la pieza de teatro de Reginald Rose, una fascinación por la Corte de Justicia como lugar de descubrimiento de la Verdad, que ni la policía puede descubrir.

El ascenso del héroe en la policía gracias a su integridad y astucia, que originará la oportuna muerte de su antiguo jefe corrupto y la despedida del rudo policía enamorado de una prostituta, representa el cambio. Tanto la evolución paralela de los dos jóvenes policías como la referencia al inicio al arresto de Capone dan cuenta de este proceso de innovación en la sociedad norteamericana.

Como en la serie televisada *Los Intocables* de 1959-1963, con Robert Stack, o la novela *El Alienista*, la primera mitad del siglo XX aparece aquí como el momento de adquisición y refuerzo de la Ley, que fue reemplazando poco a poco a la justicia individual (lo que queda claro en el "Preambulo" de Earle Stanley Gardner a *El caso de las manos heladas*, Barcelona, Molino, 1981, pp. 5-7). Tratando del destino trágico de gangsters antisociales, los filmes policíacos "negros" de los años 50 advierten la misma dialéctica.

Como en *Columbo*, el hecho de que la trama se desarrolla en Los Angeles del espectáculo y trata de como un policía real llega a identificarse con los maniqueos detectives de la televisión, a la vez que opone el

mundo y sus trucos a la Justicia infalible, propone una reflexión sobre la justicia que, ojo divino como la prensa en *El Mañana nunca muere*, al desenmarañar los mecanismos del crimen, es capaz, como a través de un juego de espejos (y gracias a las técnicas y materiales cinematográficos en *Columbo*), de reconstruir los acontecimientos de manera verosímil. No es casual entonces que hoy en día exista un especial interés por los crímenes reales en las series televisadas.

B) HOODLUM VERSUS DONNIE BRASCO

L.A. Confidential define, al igual que *Twelve angry men*, la Ley como protección de los débiles y de las minorías. La xenofobia ante los latinos y afroamericanos es la trama de fondo de la película.

Hoodlum de Bill Duke, con Laurence Fishburne (*Apocalypse Now*, *Event Horizon*), Andy Garcia y Tim Roth, que muestra el recorrido de un negro desde la cárcel hacia la iglesia en un proceso de reconciliación, tras haber enfrentado a los italianos e irlandeses del hampa de los años 30, nos habla también de un advenimiento, de una mayor justicia y equidad en los E.U. del siglo XX.

El final de *Hoodlum*, alternando escenas de asesinatos y en la iglesia, donde el héroe en forma de redención promete abandonar su carrera criminal, se inspira del final del *Padrino I*, obra también ubicada en el momento de la prohibición (*El Padrino I y II*), y por ende tratando de la construcción nacional, como podemos apreciar en *El Padrino II* con la historia del joven Vito Corleone llegando a los E.U. (v. *Jane Austen's Mafia* en nuestro artículo sobre *Los Misrerables*), y como revelan las alusiones iconográficas de la persecución nocturna en carros de *El Padrino I* a las películas de "gángsters" de los años 50 y, más precisamente todavía, a la serie *Los Intocables*, y en *El Padrino II* al ámbito de los años 70. La cuestión familiar y religiosa es al centro de la trilogía de Francis Ford Coppola (en la que ya se encuentra significativamente Garcia como protagonista del tercer episodio), pero mientras en *El Padrino I* Michael Corleone, vengador de su familia, a semejanza del héroe de *Hoodlum* por su clan, logra redimirse después de sus "crímenes de honor", *El Padrino III* nos relata la imposibilidad en la que está Michael de entrar de nuevo en la fe, después de haberse entregado a la mafia durante toda su vida y haber matado a su propio hermano (*El Padrino II*). La muerte de Michael Corleone en la tercera película de la serie, como su anterior hospitalización y el atentado en contra suya, devolviéndonos a los idénticos episodios del *Padrino I* referente a Vito, esta correspondencia adquiriendo toda su medida en *El Padrino II* que pone en paralelo las vidas del padre y el hijo.

Mientras la última escena de *Hoodlum* nos muestra el retorno del héroe a la comunidad cristiana, una vez liberado su pueblo en una lucha justa y recta, *Donnie Brasco* de Mike Newell, con Johnny Depp, Anne Heche, Bruno Kirby, Michael Madsen y Al Pacino, finaliza sobre la oposición entre los merecidos honores recibidos por el héroe y su disgusto frente a valores, simbolizados por la bandera nacional, que ya no puede compartir.

Basada en el libro *Donnie Brasco - My undercover life in the mafia* por el agente del F.B.I. Joseph D. Pistone, *Donnie Brasco* retoma un tema similar al de la exitosa *Billy Bathgate* de 1991 de Robert Benton, con Loren Dean, Steven Hill, Dustin Hoffman, Nicole Kidman, Bruce Willis y Danny Zorn, película a su vez inspirada de la famosa novela de E. L. Doctorows, ubicada en la New York de 1935.

En oposición a *Hoodlum* y *L.A. Confidential*, *Donnie Brasco* es una katábasis, aspera reflexión sobre los valores contradictorios de la sociedad. El héroe, al hacerse amigo de un mafioso fracasado, llegará poco a poco a identificarse con él, hasta maltratar a su esposa, al igual que un vulgar pandillero.

Mientras el mafioso se dirige irreversiblemente hacia el deshonor y la muerte, el héroe, por haber realizado su misión a la perfección, obtendrá ascenso y recompensa. Pero al darse cuenta que sus jefes le manipularon, su conciencia vacilará. Sus dudas, producidas por un horizonte cerrado, lo asemejan a los héroes negros de las novelas de Chester Himes y de *El demonio vestido de azul* de 1995 de Carl Franklin, con Jennifer Beals, Maury Chaykin, Don Cheadle, Brendan Kelly, Tom Sizemore y Denzel Washington, y *Hoodlum*.

Mientras *El demonio vestido de azul*, *L.A. Confidential* y *Hoodlum* nos describen la construcción de una sociedad más equitativa, gracias a la justicia y rectitud de "hombres de buena voluntad", *Donnie Brasco*, confrontando deberes y conciencia, ahonda en una problemática semejante a la de Dostoievski o Foucault: la

dialéctica entre culpa y castigo, readaptación y endoctrinamiento, justicia y ejercicio del poder, derechos individuales y necesidad social.

MI POBRE ANGELITO 3

Un niño enfermo combate a cuatro peligrosos gangsters que tratan de entrar en su casa.

A) MI CASA: AMERICA

Mi Pobre ángelito 3 de Raja Gosnell, con Alex D. Linz, Rya Kihlstedt y Olek Krupa, es la tercera película de la serie creada por Chris Columbus, que dirigió las dos primeras cintas. Es también la primera vez en *Mi pobre ángelito 3* que Linz interpreta el papel titular, anteriormente protagonizado por Macauley Culkin.

Expresión de la supremacía del héroe-niño sobre la figura indirectamente paternal del adulto, la oposición entre el protagonista y una pareja - y por extensión un grupo - de malvados incompetentes (la competencia terrorista de los ladrones de *Home Alone 3* siendo la contraparte del motivo original en la primera película de la serie: *Home Alone* de 1990 de Chris Columbus, escrita y producida por el famoso John Hughes - también productor de *El Quinto Elemento* -, y con la actuación de John Heard, Kristin Minter, Catherine O'Hara, Culkin - que se dio a conocer con esta cinta -, Joe Pesci - también héroe de *Erase una vez en América*, *JFK*, *Casino* y la serie *Arma Mortal* - y Daniel Stern), oposición que se encuentra de manera recursiva, como por ejemplo en *Pequeños Soldados* (v. nuestro artículo sobre *The Truman Show*) o el telefilm *The Other Me* del 2000 de Manny Coto, con Robert Buck, Jared Durand, Sarah Gadon, Andrea Garnett, Joe Grifasi, Lori Hallier, Tylor Hynes, Brenden Jefferson, Andrew Lawrence, Scott McCord, Paul A. MacFarlane, Colm Magner, Joseph Motiki, Alison Pill y Mark L. Taylor, viene de *101 Dalmatas* de 1961 de Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wolfgang Reitherman, con las voces originales de Cate Bauer, Lisa Davis, Betty Lou Gerson, J. Pat O'Malley, Rod Taylor y Ben Wright, dibujo animado en el que, de lo mismo, la incompetencia de los acólitos de Cruella De Vil se contraponen a la competencia del criado en *Los Aristogatos* de 1970 de Reitherman, con las voces originales de Hermione Baddeley, el francés Maurice Chevalier, Scatman Crothers, Eva Gabor, Phil Harris, Sterling Holloway, Roddy Maude-Roxby e Paul Winchell, estas historias de perros y gatos de los estudios Disney revelando, al igual que los dibujos animados de la Warner Bros en los que alternativamente son héroes caninos y felinos, el que tradicionalmente Hollywood suele, como ya hemos expuesto (v. por ej. nuestro artículo sobre *Enemigo íntimo*), realizar grupos de películas contemporáneas para tratar un mismo problema desde los puntos de vista más contradictorios, de manera a contentar todo el público.

Pues, esta vez *Mi pobre ángelito 3* enfrenta al astuto héroe contra cuatro gangsters del hampa internacional que tratan de recuperar un microprocesador militar ultraperfeccionado para vender a dictadores de países no occidentales, quienes lo utilizarían para su propósito de dominar al mundo libre. Pero en el momento de salir del país, a los malvados se les extravía el valioso equipaje, por lo que su salida del país se demora, ya que se ven obligados a desviarse a Chicago en busca de una casa no identificada, ubicada en un barrio residencial donde vive el joven héroe.

No es casual la reflexión del jefe de los gangsters, al referirse al lugar como un típico suburbio de los E.U., y tampoco la jactancia del héroe al afirmar que no teme a los malvados y que nadie entrará en su casa (referente al rol de proveedores de armas para las fuerzas militares no occidentales de los gangsters en la película).

Tradicionalmente, la casa adquiere un valor simbólico muy particular en el pensamiento primitivo e infantil, en cuanto espacio mítico de lo propio, vientre materno (v. nuestro artículo sobre *The Rage*).

Motivo que encontramos a menudo en los anuncios, y en el que por parte se especializaron Arnold Schwarzenegger y Hulk Hogan, como contraparte paródica hacia sí mismo de sus roles de superhéroes invulnerables, la superación de los adultos por los niños no sólo representa la entrada en la vida social para los adolescentes de una clase de edad (v. por ej. *Mulan*), sino que también potencializa una ideología libertaria relacionada con la apología del individuo en el sistema de pensamiento proveniente del idealismo racional de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX (v. nuestro estudio sobre la Naturaleza en las publicidades francesas de los años 1990-1996).

El estar solo en casa (o sea, poder dominar el espacio familiar, a la vez estando protegido de las agresiones exteriores potenciales, y pudiendo sin embargo aprovechar de la libertad de hacer lo que uno quiere - retomando lo que dice Freud de los sueños, la aparición de aquellas agresiones exteriores de manera recurrente en los filmes, siempre superadas por el joven héroe, no contradice lo que decimos, sino que es la expresión de la prohibición que impone el consciente a la realización del deseo -) por abandono de los padres (ida de vacaciones, descuido o desaparición fantasiosa) es un sueño a menudo puesto en escena en las películas de adolescentes, citamos: *Tex* de 1982 de Tim Hunter, con Emilio Estevez, Matt Dillon, Bill McKinney, Jim Metzler y Meg Tilly, *Risky Business* de 1983, con Curtis Armstrong, Rebecca DeMornay, Richard Masur, Joe Pantoliano, Bronson Pinchot (*El policía de Beverly Hills*), Nicolas Pryor y Raphael Sbarge, película escrita y dirigida por Paul Brickman, y que dio a conocer a Tom Cruise, o en Francia: *Papa est parti, maman aussi* de 1989 de Christine Lipinska, con Sophie Aubry (teniendo aquí magníficamente el rol titular por su primera interpretación de actriz), Jean Bollery, Stéphane Bouy, Marianne Epin, Jérôme Kirchner, Ghislaine Lipinsky, Benoît Magimel, Maïté Maillé, Nicolas Neuhuys, Marie Rivière, Mehdy Sebty, Anaïs Subra, Frédéric Thanh N'Guyen, Roland Tolmatchoff y Brigitte Winstel, cinta inspirada en la novela de Rémo Forlani, también guionista del filme. Acentuando el carácter fantasioso de la situación, como en *The Little Girl Who Lives Down the Lane* de 1976 de Nicolas Gessner, con Dorothy Davis, Jacques Famery, Jodie Foster, Clesson Goodhue, Scott Jacoby, Mary Morter, Hubert Noël, Martin Sheen, Alexis Smith, Julie Wildman y el compositor y cantante Mort Shuman (traductor de Jacques Brel al inglés), película inspirada en la novela de Laird Koenig, en *Home Alone*, es un niño que se encuentra solo en casa.

B) NIGHTMARE ON ELM STREET: ACERCA DEL PENSAMIENTO UTOPICO

No ha sido suficientemente notado que Tomás Moro, creador de la palabra "*Utopia*" y uno de los primeros y principales representantes de la literatura utópica del siglo XVI, al describir una isla como lugar ideal de su reflexión moral al estilo de la época sobre el sistema vigente, hacía no solamente referencia a América sino también a Inglaterra, su madre-patria.

Parece que el género de horror desarrolló en la segunda mitad del siglo XX en los E.U. una serie de historias en las cuales adolescentes encerrados en una casa en medio de un bosque, o más generalmente de un lago, se enfrentan a monstruos del más allá. Creemos que es también una escritora inglesa, Agatha Christie, quien originó el tema con *Diez negritos*. La contraparte de este tema, que resurge de alguna manera en *Mi pobre ángelito*, es el pueblo americano tradicional viviendo en autarquía en H.P. Lovecraft, *Un hombre llegó*, o el segundo filme de Clint Eastwood (después de la exitosa *Play Misty For Me* de 1971, con Eastwood, Jack Ging, Irene Herve, John Larch, Jessica Walter y Donna Mills - conocida actriz de televisión, en particular de la serie *Melrose Place* de 1992-1999 -) como director: *High Plains Drifter* de 1973, con Verna Bloom, Billy Curtis, Eastwood, Ging, Marianna Hill y Michtell Ryan, el cuento "*Un groupe d'enfer*" de Stephen King en *Rêves et Cauchemars*, París, J'Ai Lu, pp. 445-507, un episodio de la serie *Remington Steele*, y otro de *Star Trek* en el que niños viven en un planeta abandonado de los adultos.

Las dos formas, que encontramos en los temas recurrentes de la serie televisada *Los Vengadores* (v. nuestro artículo sobre *Spice World*), sea por medio de la representación de la capital patriótica adormecida y en manos de enemigos extranjeros, o del encerramiento de los héroes en un lugar enemigo sutilmente escondido dentro del país mismo, ilustran, como el sumo (v. nuestro artículo sobre *Mortal Kombat II - La Aniquilación*), la eterna batalla de la patria considerada como isla bienaventurada, y las fuerzas demoniacas del exterior que la asedian. Nos damos cuenta que tanto la situación geográfica de Inglaterra como su historia reciente, ora contra las tropas de Napoléon, ora contra los nazis, son las que han particularmente favorecido la emergencia de esta simbología primero en la obra de Christie, y después a los continentales y económicamente fuertes E.U., salvadores de la vieja Europa.

Debiendo mucho al modelo griego ideológicamente valorado por la tradición, el motivo de la ciudad como imagen psicoanalítica de la nación, es decir, como centro de la sociedad y expresión simbólica de la misma, encontrándose ya en la serie televisada británica de los años 1970 *The Prisoner* (v. nuestro artículo

sobre esta serie televisada en los nº 16, 17 y 18 de la revista francesa *Le Rôdeur*), es realmente recurrente en las series japonesas sobre monstruos venidos del espacio y las producciones simbólicas de los E.U., de *Batman a Buffy la Cazadora de Vampiros* y *Power Rangers*, esta última serie precisamente inspirada, como se sabe, de los modelos japoneses.

El hecho de que tanto Superman con Metropolis como Batman con Gotham City tengan sus aventuras en el espacio reducido de una ciudad, micrócosmo volviéndose así paradigma del mundo, a la vez muestra que son héroes arquetipales de la contemporaneidad (definida por la vida ciudadana por oposición a la vida rural, como lo expresaron muy bien los futuristas y lo teorizó el sociólogo Pearsons), y confirma el simbolismo nacional estadounidense de la ciudad en cuanto lugar cerrado, protegido del mundo exterior. Por ello también se mezclan en las novelas policíacas de Caleb Carr y en *Godzilla o El coleccionista de huesos* (v. nuestros artículos sobre *Godzilla* y *Stigmata*) la visión histórica e historizada de New York con consideraciones políticas acerca de la construcción de la ciudadanía. Igual podemos decir respecto de la descripción del Londres de finales del siglo XIX en las novelas, también policíacas, de Anne Perry (v. por ej. *Bethlehem Road - L'égorgeur de Westminster Bridge*, 1990, trad. París, 10/18, 2001, pp. 177 y 235-236). El mismo nombre de Metropolis de la ciudad de Superman recuerda el de la emblemática ciudad de la cinta de Fritz Lang. El origen etimológico de la palabra es revelador: viene del griego "meter": "madre" y "polis": "ciudad". El diccionario (Larousse, París, 1988) la define como: "Estado considerado respecto de los territorios exteriores que dependen de él. Capital política o económica de una región, de un Estado". Metropolis aparece así como centro y símbolo del mundo y el universo (por el carácter extraterrestre de Superman y de sus enfrentamientos). A notar que la oposición lingüística, y por ende ideológica, entre Metropolis y Smallville (literalmente "Pequeño pueblo"), donde viven los padres humanos de Clark Kent, sirve para acentuar todavía más el simbolismo céntrico de Metropolis.

De hecho, según Moreau de Jonnés (*Los Tiempos Mitológicos*, Barcelona, Edicomunicación, 1998, pp. 117-118), la clásica denominación "mundo" en el pensamiento antiguo, y por extensión visiblemente también moderno, ya que corresponde a idénticas ideologías nacionalistas, expresa, tanto ritual como lingüística y mitológicamente, "la extensión del país" y "los límites de la ciudad".

Citeramos la identificación regular en las películas norteamericanas sobre el siglo XIX entre el surgimiento nacional y la construcción de las casas, y por extensión, de los pueblos del país, proceso paralelo claramente puesto en escena en *Little House on the Prairie*, serie televisada inspirada en las novelas autobiográficas *Little House in the Big Woods* de 1932 (originalmente titulado *Pioneer Girl*, y más tarde *When Grandma was a Little Girl*) y *These Happy Golden Years* de 1943 de Laura Elizabeth Ingalls-Wilder. Este principio ideológico encuentra una interesante contraparte en *La Maison Assassinée* de 1988, escrita y dirigida por Georges Lautner, y con la actuación de Christian Barbier, Annick Belaubre, Agnès Blanchot, Michelle Bonnet, Jean-Claude Bourbault, Anne Brochet, Patrick Bruel, Gérard Caillot, Jean Clève, Yann Collette, Claude Evrard, Laurent Gendron, Ingrid Held, Roger Jendly, Alice Lautner, Maria Meriko, Jean-Luc Porraz, Jean-André Rouyer, Martine Sarcey, Pierre Sentier y Vincent Vittoz, cinta inspirada de la exitosa novela de 1984 de Pierre Magnan (ganadora ésta del Premio RTL Grand Public), en donde se entrecruzan la destrucción por el Sébastien Monge de la casa testigo del asesinato de todo su familia, y el recuerdo del fin de la Primera Guerra Mundial, época en que se ubica la acción, y momento crucial, abundantemente evocado también en las tiras cómicas francesas por Tardi, tanto de miseria por el regreso de las "gueules cassées" - encarnados en el personaje secundario amigo de Monge y que es el parangón físico, como el mismo lo declara, de la situación mental tanto del héroe como del país -, como de reforzamiento del sentimiento nacional, ya que después de la derrota de 1870, la victoria de 1918 devolvió a Francia sus regiones anexadas y su honor perdido, favoreciendo en contraparte para Alemania, como anteriormente para Francia, la germinación del deseo de venganza, en el caso de la Alemania de 1918 por la cruel sumisión económica que significó el fracaso militar, lo que recuerda el francés de origen judía Jean-Jacques Goldman en su canción de perdón: "Né en 17 à Leidenstadt" del disco de 1990 en colaboración vocal: *Fredericks Goldman Jones*.

El tema del lugar aislado en cuanto imagen de lo propio es una metamorfosis americanista de las medievales Islas bienaventuradas europeas, que el santo "*miles cristianus*" tiene que cristianizar en nombre de Dios, así como de los posteriores y modernos castillos del horror expresión de la barbarie, alejados que son de la civilización y la ciudad, en *The Mysteries of Udolpho* de Anne Radcliffe, *Dracula* de Bram Stoker, las versiones cinematográficas de *Frankenstein* de Mary Shelley, o en las películas contemporáneas: *The Haunting* de 1999, con Liam Neeson (que vuelve a encontrar aquí a Steven Spielberg, que es productor de la cinta, después del éxito de *La lista de Schindler*), Marian Seldes, Lili Taylor, Owen C. Wilson y Catherine Zeta-Jones, película de Jan De Bont (famoso director de *Speed*) en la que se asocian la figura del Taj-Mahal con la mujer muerta en cuanto epígona de las heroínas insomniacas del filme, y por ende imagen misma del *Anima* en el medio nocturno indeterminado de los sueños que es el suyo en la teoría jungiana, *House on Haunted Hill* de 1999 de William Malone, con Taye Diggs, Peter Gallagher, Famke Janssen, Chris Kattan, Ali Larter y Geoffrey Rush, y *Hookers In a Haunted House* de 1999 de Lou Vockell (también guionista del filme), con Leslie Culton, Tiffany Jones, Michael Jordan, Xavier Raines, Bill Randolph, Vockell, Jenny Wallace y Jeff Weldy.

The Haunting de De Bont es el "remake" de un clásico del género: el epónimo *The Haunting* de 1963 de Robert Wise, con Claire Bloom, Valentine Dyll, Julie Harris, Richard Johnson, Lois Maxwell y Russ Tamblyn, cuyo personaje principal, invadido por su propia voz interior que le hace percibir el mundo exterior a través de un velo, se inspira de *Psycho* de 1960 de Hitchcock (que por otra parte prefigura a *Marnie* de 1964), lo que es particularmente evidente en el momento de su huida en carro de la casa materna (arquetipo freudiano, v. nuestro artículo sobre *The Rage*, acentuado por las figuras de los ángeles niños adornando las piezas interiores del castillito - epígonos de los niños muertos del dueño de la mansión - y los leones, clásicos psicópompos, guardando la entrada de la morada vecina, vistos de primero por la heroína y que ella viene a considerar como siendo suyos). A notar también que Wise fue el director de la famosa *West Side Story* de 1961, con Richard Beymer, George Chakiris, Rosita Moreno, Simon Oakland, Tamblyn y Natalie Wood, cinta ganadora de diez Academy Awards, que dentro de nuestra problemática se define significativamente como una reinterpretación de *Romeo y Julieta* en el ámbito de las cuestiones raciales en New York.

Como en *Diez negritos*, el lugar aislado en el que se ubica el combate entre las fuerzas del Bien y del Mal es, por definición, un lugar fuera de la ley de los hombres, isla o casa perdida en el bosque oscuro, o aún planeta abrigando fuerzas desconocidas como en la mayoría de los episodios de *Star Trek*. De ahí que podemos entender el simbolismo de la ciudad y la casa en el espíritu insular inglés, estadounidense o japonés, como expresión de lo propio, y más todavía, en los E.U., como territorio a conquistar, a semejanza de lo que ocurre en los westerns (v. *The Alamo* y nuestros artículos sobre *La máscara del Zorro* y *Spawn*), territorio donde se tiene que imponer la ley humana y nacional, cuestión resaltada por las historias de los bandidos del siglo XIX en los E.U. de las que se rememora Clint Eastwood en *Los Imperdonables*, y de que las numerosas adaptaciones cinematográficas de la vida de Jesse James, Wild Bill Hickok, Billy the Kid o Wyatt Earp son arquetipales, como también la de *The Life and Times of Judge Roy Bean* de 1972 de John Huston, con Ava Gardner, Howard Morton, Anthony Perkins, Victoria Principal (que se dará más tarde a conocer por su papel en la serie televisada, creadora del género de la telenovelas estadounidenses, *Dallas* de 1978-1991, con Jim Davis, Patrick Duffy - anteriormente protagonista de *The Man From Atlantis* -, Barbara Bel Geddes, Linda Gray, Larry Hagman, Steve Kanaly, Ken Kercheval, Tina Louise, George Petrie, Donna Reed y Charlene Tilton), y Paul Newman (ya intérprete de Butch Cassidy in *Butch Cassidy and Sundance Kid* de 1969 de George Roy Hill, con Robert Redford, Henry Jones, Strother Martin y Katharine Ross, película ésta que representa el primer encuentro cinematográfico entre Hill, Newman y Redford, antes de *The Hill* de 1973, con Charles Durning, Eileen Brennan, Robert Shaw y Ray Walston, en la que la falsa muerte final de los héroes es una referencia a su histórico óbito trágico en *Butch Cassidy and Sundance Kid*).

El tema de los "*Small Town Saviors*", es decir, a la vez del pequeño pueblo como epígono de la nación, y del combate entre el Bien y el Mal dentro de este lugar históricamente simbólico, es tan central en los westerns, pensamos a la paradigmática *High Noon*, que es una categoría en la base internet estadounidense de datos cinematográficos del servidor Yahoo Shopping Video.

En *It* (1986) de Stephen King, los héroes, a semejanza de lo que ocurre en su otra novela *Apocalipsis* (*The Stand*, 1978, 1990), se reúnen en su ciudad de nacimiento, algunos volviendo desde fuera de los E.U., para pelearse contra el payaso Pennywise (a su vez llegado hace millones de años "*de afuera*", como todos los monstruos invasores del territorio nacional en Lovecraft, una de las fuentes de inspiración fundamentales del género de horror en los E.U., explícitamente reivindicada por King), figura de lo indefinido primordial (varias veces asociado a la figura castradora de los padres), difraz paterno, pues, como el impermeable del padrastro de *Sé lo que hicieron el verano pasado*, la máscara del hermano de *Halloween*, y hasta la cara del demonio en el famoso intento de imagen subliminal, ¿referencia al padre-coco "*Captain Howdy*"? (v. nuestro artículo sobre *Spawn*), en *El Exorcista*. El payaso, mediante su maquillaje, siendo, históricamente, la forma moderna de los monstruos del circo tradicional. Así, como en los westerns, la historia familiar y colectiva se identifica (Billy the Kid, Wyatt Earp), y es causa del enfrentamiento psicomáquico hacia el que tiende toda la obra.

En cuanto a la identificación de los E.U. con los niños, es explícita en el episodio del entierro del Teddy Bear al inicio de *La parte siniestra*, novela de Stephen King.

La niñez es una forma de monstruosidad (v. el tríptico: *The Omen* de 1976 de Richard Donner, con Leo McKern, Gregory Peck, Lee Remick, Harvey Stevens, David Warner y Billie Whitelaw, película que obtuvo el Academy Award por la música compuesta y dirigida por Jerry Goldsmith - también nominado por la mejor canción -, *Damien - Omen II* de 1978 de Don Taylor, con Lew Ayres, Robert Foxworth, Lee Grant, William Holden, Jonathan Scott-Taylor, Silvia Sidney, y *The Final Conflict - Omen III* de 1981 de Graham Baker, con Mason Adams, Rossano Brazzi, Don Gordon, Lisa Harrow y Sam Neill), ubicándose, sino físicamente al menos temporalmente, a un extremo de la vida humana, como lo demuestra la evolución de la iconografía moderna, desde la representación de los niños como seres adultos en tamaño reducido (en el arte bizantino por ejemplo, imagen del niño como adulto incompleto expresada, frente a un pequeño travieso, por Christopher Lloyd - famoso protagonista de la trilogía *Back to the Future* de 1985, 1989 y 1990 de Robert Zemeckis, con Michael J. Fox, Crispin Glover, Elizabeth Shue, Mary Steenburgen, Lea Thompson y Thomas F. Wilson - en *My Favorite Martian* de 1999 de Donald Petrie, con Jeff Daniels, Ray Walston, Michael Lerner y Wallace Shawn, dos notables actores de roles secundarios, Daryl Hannah y Elizabeth Hurley, las dos bellas en una oposición tradicional entre la buena rubia y la malvada morena), hasta su personificación como ser fisiológica y ontológicamente específico, evolución que favorecerá las teorías educativas de Rousseau (*Emile ou De l'éducation*, 1762), prefiguradas en el arte del mismo siglo XVIII por *L'Enfant au Toton* (1738) de Chardin.

La serie cinematográfica *Nightmare on Elm Street* alcanzó fama internacional al contar las trágicas aventuras de adolescentes, persiguídos durante sus sueños por el fantasma de Freddy, metamorfosis del tradicional coco. La acción de la serie se ubica generalmente en un pueblo del que no se puede huir. Si la niñez y el porvenir son símbolos clásicos del mesianismo, propio del discurso nacionalista, el sueño como cualidad ontológica determinante parece implicar una visión de sí mismo desde el otro.

Freddy se asemeja al padre incestuoso de *Twin Peaks* (serie televisada y filme respectivamente de 1990 y 1992 de David Lynch), pueblo también descrito como típico de los E.U., y además pueblo-frontera. La línea infranqueable entre el sueño y la realidad materializada en algunas películas de *Nightmare on Elm Street* se vuelve en *Twin Peaks* símbolo de una dualidad-gemelidad entre lo interior y lo exterior, lo privado y lo público. De hecho, la filosofía matutina de A.A. Roig y de los filósofos de la liberación revela también el deseo de construir una "*utopía para nosotros*".

País de la aurora y del porvenir en Darío, América es también país halagüeno, del ensueño que buscan Ulises y Jason. Mezcla de complejo de enajenamiento y de propuesta de un (posible) futuro en potencia, la

visión latinoamericana del continente aparece, además de nacionalista, como propiamente utópica (proyección en un tiempo y un *topos* alejados - el país incógnito de Darío -).

La visión que los E.U. ofrecen de sí mismo es al contrario la de un modelo ya establecido. De ahí la recurrencia tanto en *Mi Pobre ángelito 3* como en *Nightmare on Elm Street* del miedo típicamente insular a la invasión del país, rodeado de aguas, por m padas de demonios (v. también la concepción del país como pueblecito aislado, ya sea en los westerns, o en *Village of the Damned*, película de 1960 de Wolf Rilla, inspirada del libro de John Wyndham titulado *The Midwich of the Cuckoos*, y de la que John Carpenter dará una nueva versión en 1995).

No obstante es interesante apuntar el origen céltico-cristiano de esta temática. Pues toda la narrativa medieval europea, desde San Brendan al ciclo del Rey Arturo, nos habla de islas lejanas poseídas por el demonio y que el sacerdote o el guerrero liberan para entregarselas a Cristo. A su vez el origen de esta temática nos sugiere el trasfondo utópico de estas islas misteriosas y maravillosas reservadas al valiente fiel.

En una dialéctica de la violación-superación, películas como *Mi Pobre ángelito 3*, *Nightmare on Elm Street* o *Twin Peaks* dan cuenta a la vez de la idea de América como modelo para el mundo entero (en eso es sintomática la reutilización del discurso hegeliano por Francis Fukuyama en los E.U. contemporáneos) y de su consecuente temor a los extranjeros.

Es pues la situación económica de cada una de las dos Américas la que incide en el manejo de la tesis utópica, ora como potencial desconocido, ora como "*sueño americano*".

PROPUESTA INDECENTE

En el filme de 1993 de Adrian Lyne, con Woody Harrelson (que se dio a conocer con su papel en *Natural Born Killers*), Demi Moore, Robert Redford y Sherri Saum, un multimillonario le propone a una joven mujer casada un millón de dólares por una noche de amor.

A) *EL CANTAR*

La joven tentada es pobre pero feliz. El multimillonario enamorado hace su propuesta a la pareja al finalizar la fiesta que ha ofrecido en su honor. La decisión de aceptar es tomada por el matrimonio esa misma noche, en la casa del magnate alrededor de una mesa de billar, símbolo del *Fatum*.

Consumado el pacto diabólico, la situación se vuelve insoportable para el esposo quien está siempre colérico y celoso, mientras la esposa poco a poco es seducida por el atrayente magnate y la vida lujosa que le brinda, hasta quedarse a vivir con él, a semejanza de la prostituta en *Pretty Woman* de 1990 de Garry Marshall, con Jason Alexander (actor que más tarde prestará su voz a Catbert en el exitoso dibujo animado *Dilbert* de 1999-2000, y se dará a conocer con la serie televisada *Seinfeld* de 1990-1998, con Ian Arbercrombie, Richard Fancy, Estelle Harris, Richard Herd, Wayne Knight, Len Lesser, Julia Louis-Dreyfus - que empezó su carrera en *Hannah and Her Sisters* de 1986 de Woody Allen, con Allen, Michael Caine, Mia Farrow, Barbara Hershey, Max Von Sydow y Dianne Wiest -, Barney Martin, Phil Morris - que retomó el papel de su padre Greg Morris en la serie *Misión: Imposible* -, John O'Hurley, Michael Richards, Liz Sheridan, Jerry Stiller, Heidi Swedberg, Patrick Warburton, Danny Woodburn y el cómico Jerry Seinfeld, héroe de la serie que lleva su nombre), Ralph Bellamy (famoso por sus papeles en *Rosemary's Baby* así como en las series televisadas *Christine Cromwell* al lado de Jaclyn Smith, y anteriormente *Dallas*, en la que actúa un magnate del petróleo, personaje que inspiró el que encarnará en *Trading Places*), Hector Elizondo, Richard Gere, Alex Hyde-White, Laura San Giacomo y Julia Roberts (que se dio a conocer con esta película, que dio nueva vida a la epónima canción "*Pretty Woman*" de Roy Orbison).

Es al encontrarse nuevamente con su esposo, quien causas a su amor frustrado se comporta de manera indeseable hasta ser echado por los guardaespaldas del magnate, que finalmente la heroína de *Propuesta Indecente* descubre que el amor por su marido es más fuerte que "*todos los haberes de (la) casa*" del multimillonario.

El filme se inspira en la interpretación moderna del *Cantar de los Cantares*, considerado como himno al amor humano y al matrimonio. Aquí es el magnate el que tiene "*cabeza (de) oro*" (5-11ss.). Y la pobre joven morena la que se identifica plenamente con la "*Sulamita*" de la *Biblia*. La fuerza del amor superior a todos los bienes de la tierra (8-5) nos introduce a la evocación de esta "*felicidad desbordante*" (Casalis) del canto nupcial.

B) *HITCHCOCK Y WENDERS: LA "UNIO MISTICA"*

Sin embargo, en el filme es el esposo quien, a semejanza de la Sulamita bíblica, sufre mil afrentas para llegar a reconquistar a su amada.

Actualmente el *Cantar de los Cantares* no es considerado como una obra alegórica. Pero si por un lado los ritos del matrimonio divino de Istar y Tammuz, cuyas figuras equivalentes en Egipto son Isis y Osiris, se aproximan al *Cantar de los Cantares*, y por otro lado los cantos nupciales egipcios influyen esta obra, aceptando la identificación de Jung entre el héroe solar y el Yo que busca afirmarse a sí mismo, podemos entender porque en *Propuesta indecente* como en Hitchcock o el Dante y los representantes del Dolce stil nuovo como Lorenzo de Medicis es el hombre quien debe sufrir el camino de penitencia que recorre la Sulamita en busca de su amado en el *Cantar* (3,1-4; 5-7; 7,11-12).

En los mitos clásicos, la mujer es la que busca a su esposo-hijo, revelándonos según Jung como "*Madre terrible*", progenitora-castradora a la que el héroe tiene que superar. El héroe entonces, que en su proceso de renovación a veces -llega a una feminización de sus atributos como en el caso de los sacerdotes de Apolo de los que nos habla Frazer o de los místicos medievales (Eckhart, Suso, San Juan de la Cruz,...), nos coloca ante la problemática del autoengendramiento. De ahí que fácilmente se puede encontrar la

contraparte lógica de eso en el éxtasis de las santas, pasión amorosa de la amada hacia su amante-Dios, Psiquis alumbrada por el fuego del amor supremo.

De hecho lo que se llama la Grande Mística se desarrolló en la baja edad media, momento en el que se predicaba entre los representantes de las distintas órdenes religiosas el sufrimiento y la pasión a semejanza e imitación de Cristo. Por ello entendemos la recurrencia del tema de la "*Unio mística*" entre los cineastas de ámbitos protestantes (v. más generalmente Elemire Zolla, *Androginia*, Madrid, Debate, 1994, pp. 24-31), tanto en *Propuesta indecente* como en la obra de Hitchcock o la última película de Godard con Alain Delon en el papel principal.

Cabe citar *Las alas del deseo* de Wim Wenders (posiblemente inspirado entre otros en *El Príncipe feliz*, v. en particular al respecto Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray...*, México, Porrúa, 1993, p. 139), donde como en *Cicatrices* de Patricia Belli (*Artefacto*, nº 14, agosto-noviembre de 1997), basándose en el proceso alquímico de unión de los contrarios descrito en *La fontaine des amoureux* ("*Si fixum solvas faciasque volatile fixum,/ Et volucrum figas, faciet te vivere tutum*"), Wenders nos cuenta como un ángel desilusionado de su condición y descubriendo las preocupaciones y la vida de los ciudadanos al volar de techo en techo decide cortarse las alas y entrar en el mundo del espectáculo, a semejanza del Mignon de Goethe o de la Serafina de Balzac (quienes posiblemente hayan también influenciado a Hitchcock en sus primeras películas, si coincidimos con la interpretación de Chabrol y Rohmer) casándose en este caso con una funambulista.

Desde sus primeras películas hasta el final de su carrera (y más allá de las repeticiones temáticas o de motivos en una carrera tan importante como la de Hitchcock, v. por ejemplo las dos versiones de *The Man who knew too much*, o la correspondencia entre películas como *The Man who knew too much* y *The 39 steps*, *Notorious* y *North by Northwest*, *Strangers on a train* y *Dial M for Murder*, o *Suspicion* de 1941, con Nigel Bruce, Joan Fontaine, Cary Grant - uno de los actores predilectos del cineasta, con James Stewart -, Cedric Hardwicke, Isabelle Jeans y Dame Mary Whitty, y *Marnie* de 1964, con Diane Baker, Sean Connery, Bruce Dern, Martin Gagen, Louise Latham y Tippi Hedren, que ya tenía el rol titular en *The Birds* de 1963, con Veronica Cartwright, Charles McGraw, Suzanne Pleshette, Jessica Tandy e Rod Taylor), Hitchcock reprodujo consciente o inconscientemente el esquema de la "*Unio mística*": un hombre acusado injustamente tiene que huir de la policía para lograr demostrar su inocencia. Al huir se encuentra casualmente con una mujer que primero no lo cree, y queriendo escapar de él (o aprovechándose de él como en *North by Northwest* que es la más famosa película de Hitchcock de este tipo) lo traiciona. Pero al fin, percatándose de su error, la mujer ya enamorada ayuda al héroe y juntos logran descubrir a los verdaderos malvados ante los ojos del mundo.

Si en *Propuesta indecente* el tema sirve esencialmente al igual que la interpretación moderna del *Cantar de los Cantares* como apología del casamiento religioso y monogámico (lo que confirma el tema de la construcción de la casa-templo conyugal, también de origen bíblico), en Hitchcock nos revela una profunda y compleja preocupación ontológica de parte del cineasta, muy bien estudiada aunque no desde esta perspectiva por Chabrol y Rohmer.

El simbolismo religioso del encuentro entre un hombre y una mujer, en este caso una monja violada, se evidencia más claramente todavía en *Bad Lieutenant* de 1993 de Abel Ferrara, con Frankie Acciario, Peggy Formley, Harvey y Stella Keitel, Brian McElroy y Leonard Thomas.

Más generalmente, el conjunto de las obras tratando de la búsqueda de una mujer desaparecida, tanto en las películas de Humphrey Bogart como en *Against All Odds* de 1984 de Taylor Hackford, con Jeff Bridges, Jane Greer, Alex Karras, Rachel Ward y James Woods, "remake" de *Out of the Past* de 1947 del director francés Jacques Tourneur, con Steve Brodie, Kirk Douglas, Rhonda Fleming, Greer (que tiene aquí el rol femenino titular), Robert Mitchum y Richard Webb, en *Under Suspicion* de 1991 de Simon Moore, con Kenneth Cranham, Alphonsia Emmanuel, Liam Neeson y Laura San Giacomo, o en *The Big Lebowski* de 1998 de Ethan y Joel Coen, con Bridges, Steve Buscemi, Sam Elliott (como narrador), John Goodman (que se dio a conocer con su papel en la serie televisada *Roseanne*, también protagonista de las películas *Man of*

the House, Los Picapiedras, Always, Fallen, The Emperor's New Groove, What Planet Are You From?, Monster, Inc.), David Huddleston, Julianne Moore y John Turturro, son una expresión más, histórica y simbólicamente, del tema de la "Unio Mistica".

Así también, famosa reinterpretación por Brian de Palma de la novela de 1910 del francés Gaston Leroux (varias veces llevada a la pantalla grande), en *Phantom of the Paradise* la dialéctica entre Swan, el productor-cisne (equivalente de los cisnes blancos, intocables representaciones de lo ajeno en Darío), Phoenix, la mujer-Anima, y Winslow Leach, cuyo apellido recuerda fonéticamente: "the leash": "la correa" y "the leech": "la sanguijuela", el héroe desdichado, robado y mutilado, pone de relieve a la vez la problemática social del éxito típica de la contemporaneidad, representada mediante su máxima y tradicional expresión: la de la vida de un artista (v. Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la Familia*, siglo XIX), y el tema gemélico (v. Barbe, *Mysthes (autour du Dieu du Pet)*, Bès Editions, Francia, 2001) y psicoanalítico jungiano de la superación y reapropiación del Anima maléfico (aquí indirectamente, mediante la figura tutelar de Swan) por el Animus (Leach). El título *Fantasma del Paraíso* nos devuelve a la simbología del lugar teatral (the Paradise), imagen misma de este proceso de trascendencia en forma de katábasis iniciática, que se encuentra comúnmente entre los héroes de clásicos (Perseo, Ulises) y modernos (Dante, Milton, Carlos Martínez Rivas, *La Escalera de Jacob, Angel Heart*).

Remitiéndonos a las tesis de Georges Devereux en *Femme et Mythe, G.I. Jane* de 1997 de Ridley Scott, con Anne Bancroft, Jason Beghe, John Michael Higgins, Vigo Mortensen y Daniel Von Bargaen (en el que el episodio del afeitado de su propia cabeza por la heroína se inspira directamente en el inicio de *Full Metal Jacket* de 1987 de Stanley Kubrick, con Adam Baldwin, Bruce Boa, Tim Colceri, Vincent D'Onofrio, R. Lee Erney (después de una aparición no creditada en *Apocalypse Now*), Dorian Harewood, Arliss y Kevyn Major Howard, Kieron Jecchinis, Vivian Kubrick, Matthew Modine, Ed O'Ross, Jon Stafford, Kirk Taylor, John Terry e Ian Tyler, inspirada en la novela *The Short Timers* de Gustav Hasford) representa, en la carrera de Demi Moore, la contraparte militante y anti-erótica de *Propuesta Indecente* de objetización de la mujer. A tal punto que *G.I. Jane*, más todavía que la heroína de *Alien* (y aun cuando Scott es un militante de la causa feminista con *Alien, Thelma & Louise, G.I. Jane* y *Hannibal*, segundo episodio de las aventuras de la heroína de Thomas Harris, v. nuestro artículo sobre *Oxygen*), se puede considerar como la versión femenina del también militar *Gladiator* del 2000, con Russell Crowe, Richard Harris, Djimon Hounsou, Derek Jacobi, Connie Nielsen y Joaquin Phoenix, renovador del género del peplum. *G.I. Jane* tiene antecedente en la cuestión feminista, y aquí homosexual, en *Serving on Silence* de 1994 de Jeff Bleckner, con Susan Barnes, Glenn Close, Judy Davis, Wendy Makkena, Vic Polizos y Jan Rubes, basada en la novela autobiográfica de Margarethe Cammermeyer, un episodio de *Quantum Leap* poniendo también contemporáneamente a *Serving on Silence* el problema de la homosexualidad masculina en la armada de los E.U. Podemos notar de manera anecdótica que la relación entre *Serving on Silence* con Close y *G.I. Jane* con Moore tiene eco en la que se percibe entre *Disclosure* de 1994 con Moore y *Fatal Attraction* de 1987 con Close (película que entretiene a su vez estrechas relaciones con *Dangerous Liaisons* de 1988, todavía con Close, así como con la fundadora *Play Misty for Me* de 1971 de Clint Eastwood - el tema moral del o de la amante peligroso/a físicamente para la pareja, como lo es moralmente para su sobrevivencia, siendo uno de los temas predilectos de las películas estadounidenses como lo vemos en otros artículos de la presente sección sobre cinema -). Idénticamente, la heroína de cabeza rasurada de *G.I. Jane* tiene antecedentes en *Alien Resurrection* de 1997, con Gary Dourdan, Ron Perlman, Wynona Ryder, Sigourney Weaver y Michael Wincott, primera película estadounidense del director francés Jean-Pierre Jeunet.

La recurrencia de la cuestión de la elección de una mujer por varios hombres, devolviéndonos a la vez a la mitología la más antigua (los Asvins hindús) y al amor cortés, revela el simbolismo de rosa mística de la mujer en la películas como las francesas *Trois garçons, une fille* de 1948 de Maurice Labro, con Bernard La Jarrige, Jean Marchat, Gaby Morlay e François Patrice, *Jules et Jim* de 1961 de François Truffaut, con Jeanne Moreau, Henri Serre y Oscar Werner, *La Fête des Pères* de 1990 de Joy Fleury, con Georges Ancarno, Didier Bénureau, Murielle Etifier, el animador de radio Jean-Louis Foulquier, Jean Gastaud,

Pierre Grillet, Gunilla Karlzen, Thierry Lhermitte, Rémi Martin, Juliette Ménager, Catherine Mongodin, Micheline Presle y el cantante Alain Souchon, *Tontaine et Tonton*, los telefilms alemanes *Busenfreunde* de 1997 de Thomas Berger, con Jan Josef Liefers, Hans Werner Meyer, Jennifer Nitsch, Ulrich Noethen y Stefan Reck y *Busenfreunde 2 - Alles wird gut!*, también de 1997, de Berger, con Felix Eitner, Christiane Hörbiger, Juliane Köhler, Liefers, Noethen, Reck y Aglaia Szyszkowitz, o las cintas estadounidenses *Boys and Girls* y *The First to Go* de 1997 de John L. Jacobs (también guionista de la película), con Kurt Deutsch, Melanie du Puy, Lisanne Falk, Zach Galligan, David Gianopoulos, Mark Harmon (que se dio a conocer con su papel en la serie televisada *Flamingo Road* de 1980-1982, con John Beck, Morgan Fairchild, Cristina Raines y David Selby), Jerry Hollar, Laurel Holloman, Jennifer Jostin, David S. Kaufman, Maria Marlowe, Jeff Monahan, Corin Nemec (conocido por su rol titular en la serie televisada *Parker Lewis Can't Lose* de 1990-1993, con Abraham Benrubi, Maia Brewton, Anne Bloom, Melanie Chartoff, Gerrit Graham, Jennifer Guthrie, Billy Jayne, Paul Johansson, Taj Johnson, John Pinette, Harold Pruett, Troy W. Slaten, Timothy Stack y Mary Ellen Trainor), Steve Parlavecchio, A.T. Smith, Robert Turano, Rene Weisser y Michael Woolson.

Dicho de otra forma, la recurrencia de la figura de una mujer vacilando entre dos hombres, como en *Jules et Jim*, (y haciendo abstracción del origen referencial del tema respecto de la exitosa película de Truffaut), que al nivel psicológico no es sino la inversión sustitutiva del deseo sexual masculino inhibido de encontrarse en la cama con dos mujeres, revela en cierta manera la permanencia estructural de la tríada mitológica clásica (novia con gemelos, madre con padre e hijo, dios andrógino según la época del año, a veces dominante, a veces sumiso en su relación sexual con la mujer, v. nuestro trabajo *Mythes (autour du dieu du pet)*, publicado en la misma editorial), tríada probablemente relacionada con la problemática edipiana de la sucesión, trasladada en el ámbito mitológico al curso del Sol (v. nuestras interpretaciones de *Una pareja explosiva*, *The Big Hit* y *Exceso de Equipaje* en nuestro artículo sobre *Una pareja explosiva*).

EL CUARTO PODER

Unos niños que llegan a visitar el museo son tomados como rehenes por un antiguo guardian recién despedido, por falta de presupuesto. Un periodista que se encuentra casualmente ahí aprovecha la situación para retomar su fama.

A) EL LUGAR

La historia de *El cuarto poder* de Costa-Gavras, con Alan Alda, Mia Kirshner, Ted Levine y Robert Prosky, en el que se enfrentan Dustin Hoffmann y John Travolta, se inspira en *The Big Carnival* de 1951 de Billy Wilder, con Robert Arthur, Richard Benedict, Frank Cady, Kirk Douglas, Porter Hall, Frank Jaquet, Jan Sterling y Ray Teal, filme que a su vez retoma invirtiéndolo un tema heroico en un lugar simbólico de la contemporaneidad, notablemente de la literatura francesa del siglo XIX, como por ejemplo en *Sans Famille* de Hector Malot o *Germinal* de Emilio Zola.

Numerosas películas contemporáneas tratan el secuestro, sean ficticias, o sean inspiradas en historias verdaderas. Más antiguamente, se ubican en lugares estratégicos de la ciudad: el tribunal, la alcaldía, o edificios pertenecientes a poderosas empresas privadas (*Die Hard*), y más recientemente en aviones y barcos de lujo (*Máxima Velocidad 2*).

En *Mad City (El cuarto poder)*, la acción se da en un museo que nunca nadie visita y donde, según dice el antiguo guardian, hasta los niños se aburren. Dirigido por la hija del fundador, el museo aparece (a semejanza de lo que ocurre en la vanguardia europea artística y literaria de inicios del siglo XX, o en la obra poética de los nicaragüenses Carlos Martínez Rivas y Horacio Peña) como un lugar fantasma, donde se exponen dinosaurios de distintas épocas, sin ninguna preocupación cronológica. La noticia del día no es el corte del presupuesto del museo, sino la toma de rehenes.

Las reacciones de los niños frente a las cámaras de televisión son paradigmáticas de las del público frente a las noticias: versátiles y primarias. El jefe indio de cera, un maniquí, es destruido por la polnía que trata de matar al terrorista. Con su mano que baja poco a poco, representa a la vez el olvido en el que cae el museo y el mismo museo que, símbolo de la sociedad, pone en cautiverio a los individuos.

En este contexto el jefe indio, cuya familia fue masacrada, aparece como la figura totémica del guardian que, al darse cuenta que no volverá a ver a la suya, decide suicidarse, dinamitando al museo.

Costa-Gavras, el director, había estudiado las relaciones entre periodismo y poder en la película *L'Aveu*, en la cual el periodista aparece como un denunciante de la dictadura, lo que no sucede en *El cuarto poder*. No obstante, en las dos películas la historia larsonal de los protagonistas nos revela la dualidad entre sus aspiraciones y la realidad. En *L'Aveu*, el héroe, queriendo obedecer al Partido, termina por acusarse a sí mismo, siendo inocente. En *Mad City*, el periodista, inspirado en el héroe de *Network* de 1976 de Sidney Lumet, y carácter paralelo al del contemporáneo productor que encarna también Hoffmann en *Escándalo en la Casa Blanca*, frente a Robert De Niro, se encuentra en la encrucijada de su altruismo innato y el deseo de tener un impacto noticioso. El guardian se vuelve asesino, en su desesperado intento para recuperar su empleo.

Tomado entre su esposa y su madre, el taciturno guardian de *Mad City* aparece como un tipo paralelo al del bandido parlanchín y con reivindicaciones igualitarias encarnado por Al Pacino en *Dog Day Afternoon* de 1974, también de Lumet, con James Broderick y Charles Durning (segundo encuentro entre Lumet y Al Pacino, después de *Serpico* en 1973).

B) AMISTAD Y EL CULTO A LOS ANCESTROS

Si en *Mad City*, la destrucción primero del jefe indio de cera, y después de todo el museo plantea una concepción ahistórica del devenir individual y del "eterno retorno", *Amistad* al igual que *L.A. Confidential* es el relato de la construcción de una conciencia y de valores nacionales.

Amistad, con Peter Firth, Djimoun Hounsou, Matthew McConaughey, Morgan Freeman y Anthony Hopkins (estos dos últimos apareciendo también en películas contemporáneas producidas por Steven Spielberg, respectivamente en *Deep Impact* y *La máscara del Zorro*), se inspira de *Black Mutiny: The*

Revolt on the schooner Amistad de William A. Owens, relato de una historia verdadera que tardíamente, en 1838, marcó la primera toma de conciencia anti-esclavagista importante en los E.U.

Es la tercera película de Spielberg que trata de los problemas raciales, después de *El color púrpuro* de 1985, con Margaret Avery, Danny Glover, Oprah Winfrey y Whoopie Goldberg (siendo esta película la que la dio a conocer), y *La lista de Schindler* de 1993, con Ralph Fiennes, Ben Kingsley y Liam Neeson.

Spielberg fue además productor en 1998 de un documental, todavía sobre la cuestión judía durante la Segunda Guerra Mundial, *The Last Days* de 1998 de James Moll, con Bill Basch, Renée Firestone, Tom Lantos, Alice Lok Cahana y Irene Zisblatt, cinta que obtuvo un Oscar. Y, con Tom Hanks en el 2001, de la serie televisada *Band of Brothers*, cuya temática recuerda *Saving Private Ryan* (lo que confirma el afiche), y en la que aparecen Phillip Barrantini, George Calil, Rick Gomez, Scott Grimes, Frank John Hughes, Damian Lewis, Ron Livingstone, Peter McCabe, Ross McCall, David Schwimmer (conocido por su papel en *Friends*), Richard Speight Jr. y Donnie Wahlberg.

Conforme a los héroes de las diversas tiras cómicas norteamericanas de la época de la Segunda Guerra Mundial que inspiraron a los caracteres de *Indiana Jones*, notaremos también que en la serie de películas de los años 1980 de Spielberg, el protagonista, encarnado por Harrison Ford, ya tenía que combatir a los nazis, sobre fondo de búsqueda espiritual del Arca de la Alianza judía.

El título *Amistad* es, en sí mismo, simbólico. Cinco, el héroe negro de la película es siempre acompañado del sol, como Cristo en la *Biblia*: Lo que no sólo refiere al hecho que los mutines de la *Amistad* se guiaron por el sol en su intento de volver al Africa, sino también al carácter divino (mitriaco=dador de amistad), que por otra parte se puede apreciar en un retrato de la época, concedido al héroe negro. Su bajada al Limbo de la carena del barco y después de la cárcel hacia la libertad se vuelve entonces modelo para los demás. El joven abogado en su defensa del héroe nos muestra como el problema ontológico se sustenta en lo axiológico. La primacía que da el abolicionista católico a la causa revela por antinomía la humanización del héroe negro, en cuanto imitación de Cristo, poniéndolo valioso en, por y para sí mismo.

En las primeras imágenes de *Yamakasi* de 2001 de Ariel Zetoun, con Williams Belle, Malik Diouf, Yann Hnautra, Charles Perrière y Laurent Piemontesi, película producida por Luc Besson, y que retoma motivos de *Taxi 1* de 1997 de Gérard Pirés y 2 del 2000 de Gérard Krawczyk, las dos cintas con Marion Cotillard, Frédéric Dieffenthal, Bernard Farcy, la actriz sueca Emma Sjöberg, Sébastien Thiery e Samy Naceri (ya conocido por su papel en *Rai* de 1995 de Thomas Gilou, con Faisal Attia, Mustapha Benstiti, la actriz de películas pornográficas Tabatha Cash, Farouk, Manu Layotte, Micky El Mazroui e Tara Romer), de las que Besson fue también el productor (motivos como el comisario gruñon - encarnado por Farcy en *Taxi* -, el vocablo japonés que, utilizado por el mismo comisario, da el tono a la acción del filme, ritmada por la música rap - del exitoso grupo de rap marsellés I AM en *Taxi 1* -, la oposición entre los policías y los jóvenes de los arrabales pobres, la visión benévola de éstos, y su amistad particular por un joven policía atípico), se asocian la referencia a la figura crística del héroe negro frente al sol naciente de *Amistad* y la visión de los ángeles mirando al sol en *Un ángel enamorado*, de manera a acentuar el simbolismo social en pro de la auto-afirmación de las minorías lastimadas por Occidente, como en *El Quinto Elemento* (v. nuestro artículo sobre esta película). Guionista de la serie *Taxi*, Besson retoma también en ésta la problemática integracionista de *El Quinto Elemento*, al hacer del magrebino rebelde un héroe nacional que al final del primer episodio recibe la Legión de Honor y al final del segundo participe, precisamente con su taxi, al desfile nacional del 14 de julio.

Es también símbolo crístico el clavo lleno de su propia sangre con el que en las primeras imágenes de *Amistad* el héroe negro desenllava el candado que les ataba él y sus compañeros, llevándolos a la luz y asumiendo así el papel de Jesús en el Limbo, quebrantando las puertas del Infierno y matando a sus guardianes. Se invierte aquí la imagen tradicional del santo blanco pisoteando el diablo negro vencido, siendo en *Amistad* el héroe negro quien roba su espada al español para matarlo. Se invierte también el tiempo del relato bíblico, la liberación del Limbo siendo en la película el acto que revela al héroe negro

como modelo. Su historia se vuelve "*ejemplum*". De ahí se desprende el discurso intercultural de la película, en el cual existe una innata empatía entre el Nuevo Mundo (lugar para Rousseau de donde todavía en el siglo XVIII se podía apreciar la primordial armonía entre todos los seres), y el héroe negro, "*buen salvaje*" e imitación de Daniel (v. la doble referencia al león y a la piedra), mientras el Viejo Mundo es, como en *Titanic*, la expresión misma de la perversión y decadencia de la civilización europea.

A la reina católica, niña tonta y caprichosa, corresponde la figura del miedoso y senil presidente de los E.U. Van Buren, de origen holandés. A él se opone el viejo John Adams (Hopkins), anglosajón que se interesa por la historia de los esclavos negros. Aunque se ubica dentro de la oposición catolicismo hispánico/protestantismo anglosajón, la película muestra a los católicos norteamericanos como principales combatientes de la esclavitud. La destrucción fantasmagórica al final del filme de lo que reconocemos por Almina, la famosa fortaleza portuguesa de la costa africana, por orden del oficial inglés confirma esta dicotomía.

Ya los dos sistemas: sureño y norteño se oponen en las distintas versiones de las aventuras del Zorro (v. nuestro artículo sobre *La máscara del Zorro*), pero ante todo la España esclavagista representada aquí por su rey felón y ávido que, arquetipo del malvado supremo popularizado en particular por el cine estadounidense, quiere conquistar al mundo, y la Inglaterra libertaria representada por la reina en la clásica *The Sea Hawk* de 1940, con Donald Crisp, Henry Daniell, Errol Flynn (actor predilecto del cineasta), Brenda Marshall, Claude Rains y Flora Robson, película basada en la novela de Raphael Sabatini, realizada por Michael Curtiz (conocido director de *Casablanca* de 1942, con Ingrid Bergman, Humphrey Bogart, Paul Henreid, Rains, Conrad Veidt y Dooley Wilson) y en la que encontramos al inicio a la imagen simbólica de la bandera hispánica hechada abajo por los cañoneros piratas ingleses, lo que remite claramente a una dialéctica patriótica similar a la de *Blackboard Jungle*, *Sudden Death* o *Avión Presidencial* (v. nuestro artículo sobre esta última). De hecho, la diatriba pacificadora (en el sentido militar del título *El Pacificador*, v. nuestro artículo sobre esta cinta) de la reina inglesa al final de *The Sea Hawk* nos hace pensar al discurso del presidente de los E.U. en el momento de su viaje en Rusia con el que empieza *Avión Presidencial*.

Prefigurando la figura del negro utilizada para criticar a las minorías - pensamos en particular a los personajes de Chris Rock en *Arma Mortal 4* y Chris Tucker en *Rush Hour* -, tanto en *The Sea Hawk* como en *The Adventures of Robin Hood* de 1938 de Curtiz y William Keighley, con Olivia De Havilland (que se encuentra al lado de Flynn en ocho películas), Flynn, Alexander Gauge, Richard Greene, Bernadette O'Farrell y Basil Rathbone (famoso intérprete al cine de Sherlock Holmes, protagonista en la película que marcó el primer encuentro entre Curtiz, Flynn y De Havilland: *Captain Blood* de 1935, con Ross Alexander, Lionel Atwill y Guy Kibbee, y actor en *The Mark of Zorro* de 1940 de Rouben Mamoulian, al lado de J. Edward Bromberg, Linda Darnell, Eugene Pallette, Tyrone Power y Gale Sondergaard, segunda versión fílmica de la obra de Johnston McCulley, después de *The mark of Zorro* de 1920 de Fred Niblo, con Noah Beery, Marguerite De La Motte, Douglas Fairbanks, Claire McDowell, Robert McKim y Charles Mailes - Fairbanks que encarnó también a *Robin Hood* en el filme de 1922 de Allan Dwan, con Wallace Beery, Enid Bennett y Alan Hale -), la mujer amada, súbdita de la nacionalidad enemiga, es la que, tomando el partido del héroe del que termina haciéndose la portavoz, llega finalmente a estigmatizar ante los suyos a los crímenes cometidos por su propia patria.

Enmarcada en una concepción pluriétnica, religiosa y cultural de los E.U., *Amistad* implícitamente nos orienta hacia un modelo específico de nación. Los abolicionistas católicos, un tanto fanáticos, dan la preferencia a la causa sobre los individuos. El diputado sureño que considera la esclavitud justa por ser histórica se opone a Adams, que encuentra sus modelos históricos en los proceres de la independencia, entre los cuales se destaca casualmente la figura de su padre, de apellido predestinado.

En eso, Adams se inspira en el héroe negro, quien llama a sus antepasados para ayudarle en el momento del juicio final. Este, al volver al África, encontrará a su pueblo destruido. Mientras que el Nuevo Mundo le devolvió su libertad, reconociéndolo como persona, el Viejo Mundo ya no le podrá ofrecer nada. Lo

comprueban el abogado norteamericano negro, antiguo esclavo que dedicó su vida a la causa del abolicionismo, y el marinero negro, otro antiguo esclavo quien, una vez liberado, eligió quedarse en los E.U.

Los esclavos negros de *Amistad*, al leer la *Biblia* y reconocer que el paraíso "*donde va la gente cuando muere*" en los E.U. "*no parece tan mal*", aceptan implícitamente el modelo cristiano, que ahí encuentran.

En eso también el filme, retomando el célebre canto "*Amazing Grace*" del pastor inglés John Newton, antiguo esclavagista arrepentido, marca su distancia con la realidad histórica, volviéndose pura apología patriótica. Pues, en los hechos, fue por obligación que, después del proceso, los negros debieron quedarse en los E.U., el tiempo de recoger el dinero necesario a su regreso al África, dándose en espectáculo y cantando en las iglesias, lo que provocó la desesperación y el suicidio de uno de ellos, llamado Fune. De lo mismo, España había abolido el esclavajismo veinte años antes del episodio de la Amistad. A la misma época, el eslavajismo era todavía legal en los E.U., sólo era ilegal el comercio de los esclavos. A prueba la configuración del tribunal de la Corte Suprema ante el que se presentaron Cinque y los suyos, únicamente conformado por jueces sureños, propietarios de esclavos. En cuanto a Adams, aceptó ocuparse del caso porque los diarios decidieron publicar la carta que le había escrito uno de los amotinados de la Amistad: un joven negro de diez años.

MEJOR... IMPOSIBLE

Un afamado escritor, de temperamento obsesivo-compulsivo además de misántropo y cínico, relacionándose con un homosexual y una mesera de la que se enamora logra abrirse al mundo.

A) EL CARACTER PRINCIPAL Y SUS MODELOS

Mejor... Imposible (As Good As It Gets) de James L. Brooks, con Cuba Gooding Jr., Helen Hunt (conocida por su papel en la serie televisada *Mad About You* de 1994-1997, con Leila Kenzle, Maui, John Pankow, Anne Ramsay y Paul Reiser), Greg Kinnear y Jack Nicholson, recibió dos Oscars y tres Golden Globes por la realización y la actuación de Hunt y Nicholson (que prosigue aquí su interpretación de personajes psicóticos).

A notar que en *What Planet Are You From?* del 2000 de Mike Nichols (director y co-productor de la película), con Annette Bening (*The Siege, American Beauty*), Linda Fiorentino (*Jade, M.I.B.*), John Goodman, Ben Kingsley e Garry Shandling (también guionista y co-productor de la cinta), Kinnear incarnará a un machista homofobo y arribista, contratipo del carácter que encarna en *Mejor... Imposible*.

El tema de la revelación ética que sufre un héroe que, como en *Mejor... Imposible*, se ha olvidado de los demás es recurrente en las películas norteamericanas, como en *Jerry Maguire* de 1996 de Cameron Crowe, con Tom Cruise, Gooding Jr., Bonnie Hunt, Jonathan Lipnicki e Renee Zellweger, *Liar Liar* de 1997 de Tom Shadyac, con Jason Bernard, Jim Carrey, Amanda Donohoe, Swoosie Kurtz, Maura Tierney (*Instinct, Oxygen*) e Jennifer Tilly, *What Women Want* del 2000 de Nancy Meyers (que dirigió también *Juego de Gemelas*), con Mel Gibson, Judy Greer, Lauren Holly, Helen Hunt, Bette Midler y Marisa Tomei, o *Disney's The Kid*, todavía del 2000, de Jon Turteltaub, con Spencer Breslin, Chi McBride, Emily Mortimer, Jean Smart, Lily Tomlin y Bruce Willis. En esta última Willis vuelve a encontrar en una escena a Matthew Perry disfrazado, actor que comparte con él el afiche de *The Whole Nine Yards* del mismo año. De lo mismo, se encuentra frente un niño que le revela su verdadero ser, como en *El Sexto Sentido* de 1999, escrita y dirigida por M. Night Shyamalan, con la actuación de Mischa Barton, Toni Collette, Haley Joel Osment (*Forrest Gump, A.I.: Artificial Intelligence*), Donnie Wahlberg y Olivia Williams, salvo que aquí este niño no es sino él mismo. El joven con su bicicleta, símbolo creado por Steven Spielberg en *E.T.* y que desde entonces representa la felicidad de vivir a la manera de los E.U., aparece como el arquetipo de la juventud norteamericana.

Encontramos en *Stir of Echoes* de 1999 de David Koepp, con Kevin Bacon, Ileana Douglas, Kevin Dunn, Kathryn Erbe y Liza Weil, basada en la novela de Richard Matheson, evocaciones de *The Shining* en la figura del policía negro, *The Fly* de 1986 de David Cronenberg, con Les Carlson, George Chuvalo, Geena Davis, John Getz y Jeff Goldblum (que, después de la serie televisada *Tenspeed and Brown Shoe*, llegó a la fama con esta película y *The Fly II* de 1989 de Chris Walas, con Harley Cross, Getz, Lee Richardson, Eric Stoltz, Frank C. Turner y Daphne Zuniga, serie retomada de la exitosa trilogía inglesa: *The Fly* de 1958 de Kurt Neumann, con Kathleen Freeman, Betty Lou Gerson, David Hedison, Herbert Marshall, Patricia Owens y Vince Price, *Return of the Fly* de 1959 de Edward Bernds, con Danielle De Metz, David Frankham, Brett Halsey, Price, Dan Seymour y John Sutton, y *Curse of the Fly* de 1965 de Don Sharp, con Mia Anderson, George Baker, Arnold Bell, Charles Carson, Brian Donlevy, Michael Graham, Carole Gray, Rachel Kempson, Burt Kwouk, Mary Manson, Yvette Rees, Stan Simmons, Warren Stanhope y Jeremy Wilkins), en el episodio del baño en el que el héroe cree perder su diente, *La Escalera de Jacob* en el motivo del fantasma con la cabeza moviéndose locamente, una de las versiones de *La Momia* cuando el niño mira la película en la televisión, y, ante todo, la contemporánea *El Sexto Sentido*, por el tema de las visiones del niño y su padre (que nos remiten también, anteriormente, a *The Shining* y *El Exorcista*) o el motivo del aliento que se congela en presencia de un fantasma, recurrente en las películas como *The Frighteners* de 1996 de Peter Jackson, con Trini Alvarado, John Astin, Jeffrey Combs, Peter Dobson, Michael J. Fox y Dee Wallace Stone, o *What Lies Beneath* del 2000 de Robert Zemeckis, con Harrison

Ford, Joe Morton, Michelle Pfeiffer, James Remar, Diana Scarwid y Amber Valletta (Fox siendo, por otra parte, uno de los actores predilectos de Zemeckis).

El tema de los muertos pidiéndole ayuda a los vivos es un tema recurrente, de *Ghost* de 1990 de Jerry Zucker, con Rick Aviles, Whoopi Goldberg, Demi Moore, Vincent Schiavelli e Patrick Swayze, que obtuvo dos Academy Awards y se inspiró en *Always* de 1989 de Spielberg, con Keith David, Richard Dreyfuss, John Goodman, Audrey Hepburn, Holly Hunter y Brad Johnson, a *Stir of Echoes*, *What Lies Beneath*, *El Sexto Sentido*, o el telefilm *Buried Secrets* de 1996 de Michael Toshiyuki Uno, con Dennis Akayama, John Boylan, Shelley Cook, Melinda Culea, Erika Flores, Nicky Guadagni, Lori Hallier, Elizabeth Horton, Tim Matheson, Arlene Meadows, Channon Roe, Kelly Rutherford y Tiffani Amber-Thiessen (que se dio a conocer con su papel en la serie televisada *Beverly Hills 90210*).

El Sexto Sentido, primera película de Night Shyamalan con Willis, antes de *Unbreakable* del 2000, con James Handy, Samuel L. Jackson, Spencer Treat Clark, Robin Wright (que volvemos a encontrar en *Forrest Gump* y *Message in a Bottle*) y Charlayne Woodard, es la segunda película en la que Willis comparte el papel titular con un niño, después de *Mercury Rising* de 1998 de Harold Becker, con Alec Baldwin, Kim Dickens, Miko Hugues, McBride y Robert Stanton, y antes de *Disney's The Kid*. El impresionante final entre los trenes de *El Chacal* de 1997 se encuentra retomado dos veces al inicio de *Mercury Rising*. La figura del autista, aludida en *El Sexto Sentido*, mediante, precisamente, la referencia implícita a *Mercury Rising*, nos remite en esta última, en especial por el final, a *Rain Man* de 1988 de Barry Levinson, con Tom Cruise, Valeria Golino, Dustin Hoffman, Jerry Molden John M. Murdock y Michael D. Roberts. Más generalmente, el tema informático en *Mercury Rising* se inspira de la fundadora película a su vez con ecos de *El Informe Pelicano: The Net* de 1995 de Irwin Winkler (también director de *At First Sight*), con Diane Baker, Sandra Bullock, L. Scott Caldwell, Wendy Gazelle, Robert Gossett, Juan García, Ken Howard, Gene Kirkwood, Kristina Krofft, Ray McKinnon, Dennis Miller, Jeremy Northam, Tony Perez, Daniel Schorr, Margo Winkler y en un rol secundario David Winkler (director de *Finding Graceland* y, en colaboración, de la serie *The Net* de 1998, con Joseph Bottom, Tim Curry, Brooke Langton, Eric Szmanda y Kelli Taylor, inspirada de la cinta con Bullock). En cuanto a la asociación entre un niño y un adulto, es retomada en *Mercury Rising* de *The Client* de 1994 Joel Schumacher, con Ossie Davis, Anthony Edwards, Tommy Lee Jones, Anthony LaPaglia, Mary-Louise Parker y Susan Sarandon, basada en la novela de John Grisham, así como de *Léon (The Professional)* de 1994 de Besson y de *The Real McCoy* de 1993, con Kim Basinger, Zach English, David Hart, Val Kilmer, Gailard Sartain y Terence Stamp, realizada por Russell Mulcahy (famoso director de *Highlander*), que nos propone aquí una versión femenina de *The Thomas Crown Affair*. Como en *Disney's The Child* o *El Sexto Sentido*, en *Mercury Rising* el niño, aquí a través de la referencia a *Rain Man*, es el que lleva al héroe a interrogarse sobre su propio ser. En *Mercury Rising*, mientras el malvado, como en *Conspiración* y las películas afines (v. nuestro artículo sobre *Enemigo Intimo*), es un miembro gubernamental con aspiraciones personales, el niño autista se vuelve expresión de lo nacional, en particular cuando completa un rompecabezas representando al mapa de los E.U.

De alguna manera, se puede decir también que el protagonista de *Citizen Kane* de 1941 de Orson Welles, con Dorothy Comingore, Joseph Cotten, Agnes Moorehead (también conocida por su papel en la serie televisada *Bewitched*), Everett Sloane, Ruth Warrick y Welles, volviendo al final de su larga vida a encontrar la palabra "*Rosebud*", doblemente definitoria, que le abre de nuevo las puertas de su inocente infancia, expresa la misma relación entre las distintas fuerzas que dormitan en cada uno.

El carácter del héroe de *Mejor... Imposible* tiene así numerosos antecedentes en la literatura y el arte. Entre los más famosos, citaremos al Misántropo de Molière y a Ebenezer Scrooge de Dickens. Con el primero, el héroe de la película tiene en común el desprecio que siente hacia la humanidad, salvo por una mujer, la que no le hace caso. Con el segundo, nuestro héroe tiene en común el cambio de personalidad, que en su caso proviene de su contacto con los pobres y marginales, al igual que el héroe de Dickens, cuyo cambio se debe también al recuerdo de la mujer amada, evocada por el fantasma de las navidades pasadas. Scrooge es importante en la mitología literaria anglosajona, reaparece como Tío Rico McPato o Tío Gilito

(en inglés: Uncle Scrooge) en Walt Disney, que a su vez retoma el papel del personaje de Dickens en la versión animada del cuento por los estudios Disney.

La figura emblemática de Scrooge como arquetipo de la dialéctica entre los dos modelos burgueses de la contemporaneidad: el del éxito social y financiero, y el, judeocristiano, de la plenitud familiar, es recurrente en las películas norteamericanas, como podemos por ejemplo apreciar tanto en *The Family Man* como en *Groundhog Day* de 1993 de Harold Ramis, con Chris Elliott, Andie MacDowell y Bill Murray (Ramis y Murray habiéndose encontrado en cuanto actores en *Ghostbusters* de 1984 de Ivan Reitman, con Dan Ayckroyd, Rick Moranis, Annie Potts y Sigourney Weaver). Notaremos en este sentido que significativamente la acción de estas dos películas se desarrolla en la época de Navidad.

De ahí tal vez que el discurso sobre las minorías se evidencia en *Mejor... Imposible*. La mujer pobre que tiene un niño enfermo (como el empleado de Scrooge en Dickens) y el pintor homosexual representan a esas minorías rechazadas por la sociedad. Es esta mujer, que tiene que asumir el peso abrumador y aplastante de un niño enfermo, que logrará enamorar al viejo héroe misántropo y misógino, que se representa las mujeres como hombres privados de responsabilidad. Es significativo que el primer paso que da el escritor hacia los demás - y respecto a esas dos personas: la mesera y el pintor en particular - es gracias al perro del homosexual, del que se ocupa mientras el otro está hospitalizado, el animal identificándose simbólicamente con el héroe al adquirir todas las manías de éste (notaremos en este sentido también la jerarquía implícita establecida en la película entre las artes liberales, que viene sostener el discurso racista evocado, a través la relación de poder, y después paternalista, que se instaura desde el inicio entre el escritor misántropo y el pintor homosexual). A semejanza de lo que ocurre en *Mejor... Imposible*, el héroe homófobo de *Flawless* de 1999 de Joel Schumacher (también guionista y productor de la película), con Chris Bauer, Rory Cochrane, Wanda De Jesus, Robert De Niro, Philip Seymour Hoffman, Barry Miller y Daphner Rubin-Vega, se abre a la diferencia gracias a un homosexual.

El discurso clasista de *Mejor... Imposible* se evidencia en esta relación implícita entre minorías y animalidad, el héroe volviéndose "amigable" en su encuentro con "buenos salvajes". Aquí como en Dickens, la figura del niño, símbolo de la inocencia, está asociada a la pobreza, la bondad y la franqueza en un discurso paternalista, mientras que la burguesía, personificada por el escritor, es asociada a la soledad, la depresión y la manía. El perro y el niño son como dos tipos complementarios, relacionados respectivamente con cada uno de los protagonistas vinculados al héroe. Al homosexual, categoría inferior del ser, le corresponden el perro y el negro, antiguo delincuente, novio suyo, a la madre soltera, "Virgen con el niño", le corresponde el niño y la madre suya (símbolo integradora de la familia como modelo, como en *Nada que Perder*), indicando el proceso de socialización que experimente el héroe.

De semejante forma, en *L.A. Confidential* el héroe constructor de una nueva sociedad se encuentra rodeado por el salvajismo y la pobreza, representados por los extranjeros: mexicanos, negros e italianos, en especial el enigmático Rollo Tommasi, asesino de su padre (equivalente moderno del Dr Moriarti, enemigo diabólico de Sherlock Holmes en Doyle). En *Hoodlum* ocurre lo contrario: son los negros que están rodeados por irlandeses e italianos.

El tema de *Mejor... Imposible* es común en la literatura a partir del siglo XIX y en el cine. Dickens, Mark Twain y Frank Capra son importantes difusores de la creencia que los valores éticos reales de la sociedad son más desarrollados en los medios pobres, idea cuyas primeras manifestaciones se encuentran en Rousseau y *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. El pobre se define entonces dentro del marco de este discurso como alguien que es excepcional pero no lo sabe, al igual que la mesera de *Mejor... Imposible*. Como lo dice al final el héroe, reconociendo en ella una persona que habla siempre de hacer lo correcto y mejorarse. Este mito de una sociedad libre e igualitaria, como en Twain (*Huckleberry Finn*, *El Príncipe y el Mendigo*), opone entonces la realización personal al éxito y al dinero, como en *Nada que Perder*, *Mejor... Imposible* o *En busca del destino*. Se encuentra aquí la permanencia laica del discurso cristiano que identifica pobreza social y riqueza interior, lo que permite mantener moralmente la desigualdad.

El nombre Vivian de la heroína de *Pretty Woman*, que recuerda a la hada de mismo nombre, revela su poder sobre el egoísta empresario. En *Pretty Woman*, donde explícitamente se compara la historia de Vivian con la de Cenicienta, como en *Mejor... Imposible*, *The Full Monty*, mediante la figura del ejecutivo desempleado o la comedia musical francesa *Roméo et Juliette* del 2000-2001, y muy a menudo en el discurso dominante, la indefectible amistad entre los pobres se opone a la vida solitaria y desdichada de los ricos. De alguna manera también, en *Trading Places* de 1983 de John Landis, con Don Ameche, Dan Ayckroyd, Ralph Bellamy (que aparece también en *Pretty Woman*), Jamie Lee Curtis y Denholm Elliot, una de las películas que dieron a conocer a Eddie Murphy (y su primer encuentro con Landis, antes de *Coming to America* y *El policía de Beverly Hills 3* de 1994), inspirada en Dickens, cinta que, por otra parte, retoma un pretexto similar al de *My Fair Lady* de 1964 de George Cukor, con Jeremy Brett, Theodore Bikel, Rex Harrison, Audrey Hepburn, Stanley Holloway y Wilfrid Hyde-White, comedia musical ganadora del Academy Award, basada en la famosa pieza de teatro *Pygmalion* de 1913 de George Bernard Shaw, la rivalidad de los ricos para el poder como su avaricia y total desinterés hacia los demás responde a la ayuda mutua de los desdichados (que lleva el antiguo ejecutivo interpretado por Ayckroyd a asociarse con su reemplazante encarnado éste por Murphy).

B) IN AND OUT: THE FULL MONTY

Ocurre algo semejante en *The Full Monty* de Peter Cattaneo, con Mark Addy, Paul Barber, Paul Butterworth, Robert Carlyle (que se encuentra también en el anterior *Trainspotting*, v. nuestro artículo sobre *Fight Club*), Deirdre Costello, David Hill, Steve Huison, Muriel Hunt, Bruce Jones, Diane Lane, Andrew Livingstone, David Lonsdale, Lesley Sharp, Hugo Speer, Tom Wilkinson y Emily Woof.

Las primeras imágenes son el equivalente humorístico (y trágica al inicio de *La camarera del Titanic*, que presta su iconografía de *Germinal* de Claude Berry) de la fe ingenua de los años 1960 en el progreso industrial, como por ejemplo al inicio de *The Apartment*, precisamente de 1960, de Billy Wilder, en base a un guión de Wilder e I.A.L. Diamond (guionista de 13 películas de Wilder), y con la actuación de Edie Adams, Hope Holiday, Jack Lemmon (en el segundo de los siete filmes que rodó con Wilder y Diamond), Joyce Jameson, Jack Kruschen, David Lewis, Shirley MacLaine, Fred MacMurray, Joan Shawlee, Naomi Stevens y Ray Walston, película cuyo fin se asemeja al de *The Full Monty*, privilegiando la voluntad individual sobre las necesidades del empleo y las leyes del mercado (la recurrencia del motivo de la dimisión en los filmes contemporáneos es una manera de validar el sistema económico, haciendo creer en la posibilidad inagotable de encontrar trabajo). Fe ingenua que da cuenta de la visión que en el momento de la postguerra se impuso de un desarrollo económico exponencial, conforme los modelos iconográficos propagandísticos de la época, ya notables en la descripción de Los Angeles al inicio de *He Walked by Night* de 1948 de Anthony Mann y Alfred L. Werker, con Richard Basehart, Whit Bissell, Scott Brady, James Cardwell, Scott Roberts y Jack Webb. Volvemos a encontrar idéntica distanciamiento irónica que en *The Full Monty* entre las promesas industriales de las décadas pasadas y la realidad de hoy en las imágenes del inicio de *Limbo* de 1999 de John Wayles, con Mary Elizabeth Mastrantonio, Kris Kristoffersen y David Strathairn, película que, en su tema: la doble relación del héroe tosco por una parte con la heroína que es su novia, y por otra con la hija de ésta, combina dos tipos de historias, que podemos encontrar respectivamente en el telefilm *Navigating the Heart* del 2000 de David Burton Morris, con Jaclyn Smith (célebre heroína de *Charlie's Angels* y *Christine Cromwell*, v. nuestro artículo sobre *Los Vengadores*) y Tim Matheson, que cuenta las aventuras de una periodista de la ciudad frente a un pescador de salmón algo misántropo, obra muy similar a *Message in a Bottle* de 1999 de Luis Mandoki (v. nuestro artículo sobre *La vida es bella*), y en las películas del género de *Juego de Gemelas*.

De lo mismo, la visión distanciada en *The Full Monty* entre las promesas económicas de los años 60, simbolizadas por la expansión arquitectónica de la ciudad, y la realidad de finales de siglo expresa la misma crítica a la modernidad que el inicio de *Mélodie en sous-sol* de 1963 de Henri Verneuil, crítica social que Verneuil continuará en 1976 con *Le corps de mon ennemi*, y que encontramos también en la película británica del 2000 *Billy Elliot* de Stephen Daldry, con Jamie Bell, Jamie Draven, Jean Heywood, Gary

Lewis, Julie Walters y Stuart Wells (cuyo éxito favoreció por otra parte la aparición poco después de otra película británica con tema educacional: *The Only One's Jimmy Grimble* de John Hay, con Robert Carlyle, Gina McKee, también conocida por su actuación en *Notting Hill*, Lewis McKenzie y Ray Winstone, cinta cuya ubicación en el mundo del fútbol a su vez nos recuerda la estadounidense *Remember the Titans* del 2000 de Boaz Yakin, con Donald Faison, Wood Harris, Ryan Hurst, Will Patton, Ethan Suplee y Denzel Washington).

Soylent Green de 1973 de Richard Fleischer, con Chuck Connors, Joseph Cotten, Paul Kelly, Lincoln Kilpatrick, Brock Peters, Edward G. Robinson y Leigh Taylor-Young, basada en la novela de Harry Harrison, desarrolla una temática ecologista, en la que Charlton Heston tiene un papel similar al que encarna en *The Omega Man* de 1971 de Boris Sagal, con Rosalind Cash, Kilpatrick, Paul Koslo, Eric Laneuville y Anthony Zerbe, y la trilogía *El planeta de los simios*, basada a su vez en la novela del francés Pierre Boulle: *Planet of the Apes* de 1968 de Franklin J. Schaffner, James Daly, Maurice Evans, Robert Gunner, Linda Harrison, Kim Hunter, Roddy McDowall, Woodrow Parfrey, Lou Wagner y James Whitmore, *Beneath the Planet of the Apes* de 1970 de Ted Post, con Victor Buono, Jeff Corey, Evans, James Franciscus, Thomas Gomez, James Gregory, Harrison, Hunter y Paul Richards, y *Escape From the Planet of the Apes* de 1971 de Don Taylor, en la que no aparece Heston, y con Eric Braeden, Bradford Dillman, Hunter, McDowall, Sal Mineo, Ricardo Montalban (que se dará más tarde a conocer en la década con la serie televisada *Fantasy Island*), Natalie Trundy e William Windom, serie de la que Tim Burton dará un "remake" en 2001, con Erick Avari, Helena Bonham-Carter (igualmente protagonista de *Fight Club*), Michael Clarke Duncan (*Armageddon*, *The Whole Nine Yards*, *La Milla verde*), Luke Eberl, Paul Giamatti, Harrison, Kris Kristofferson (que encontramos también en *Blade*), Lisa Marie, Evan Dexter Parke, Tim Roth, Cary-Hiroyuki Tagawa, Mark Wahlberg, David y Estella Warren.

El genérico de *The Full Monty* adquiere su pleno sentido si lo comparamos con el (que retomarán también los de *Mad Max*) de *Soylent Green* de 1973 de Richard Fleischer, con Chuck Connors, Joseph Cotten, Charlton Heston, Paul Kelly, Brock Peters, Edward G. Robinson y Leigh Taylor-Young, basada en la novela de Harry Harrison. Pues, *Soylent Green* presenta en su genérico la evolución del sistema humano en el siglo XX, de una civilización esencialmente rural a una sociedad ante todo industrial, infocándose en la pérdida de espacio y libertad y en el problema de sobrepoblación que ello creó. Crítico ante el mito industrial de la década anterior, *Soylent Green* con su genérico prefigura claramente a *The Full Monty*. La referencia en la iconografía del interior de la iglesia a *Les pestiférés de Jaffa* (1804) del conocido pintor francés el barón Jean-Antoine Gros y los pre-rafaelitas (en el momento en que el sacerdote negro se sienta al pie del altar), como a cuentos eróticos del género de ciencia ficción (v. *La Grande Anthologie de la Science-Fiction*, t. *Histoires de sexe-fiction*, París, Le Livre de Poche, 1983-1985) en el episodio de la muerte del viejo amigo del héroe (personaje que recuerda a Walter Brennan en las películas de John Wayne, y prefigura al mentor de *Blade*, v. nuestro artículo sobre esta película), episodio de la clínica mortuoria en el que interviene en un papel secundario Dick Van Patten (conocido por su papel de padre en la serie televisada *Eight is Enough*), acentúan el carácter social y ético de la demostración en *Soylent Green*.

A notar, dentro del proceso de crítica a nuestra sociedad industrial y capitalista, mediante sus alimentos biológicamente transformados, que el momento en el que el héroe de *Soylent Green* se enfrenta con la realidad del modo de producción de la comida verde encuentra equivalentes en dos célebres películas francesas cómicas: *Les Aventures de Rabbi Jacob* de 1973 de Gérard Oury, con Georges Adet, Janet Brandt, Dalio, Suzy Delair (grande actriz francesa del cinema de los años 40-50), Louis de Funès (actor predilecto del cineasta), André Falcon, Jacques François (famoso actor de roles secundarios), Xavier Gélin, Claude Giraud, Henri Guybet, Miou-Miou, Renzo Montagnani, Claude Piéplu, Popeck, Denise Provence, y *L'Aile ou la Cuisse* de 1976 de Claude Zidi, con Yves Afonso, Gérard Boucaron, Philippe Bouvard (en su propio rol), Raymond Bussières, Vittorio Caprioli, Georges Chamarat, Coluche, Marcel Dalio, De Funès, Claude Gensac (actriz que trabajó mucho con De Funès), Julien Guiomar, Fernand Guiot, Antoine Marin, Jean Martin, Ann Zacharias. En la primera, hay un momento en que el rico industrial encarnado por De Funès se

llena de chicle verde, directamente salido de las cubas de escondidas usinas de refinación, mientras en la segunda se nos presentan precisamente usinas de refinación de alimentos hechos con petróleo, informe substancia de la que esta vez se llena el hijo (Coluche) del crítico culinario interpretado por De Funès.

De lo mismo, la iconografía del episodio en que el policía héroe de *Soylent Green* cubierto con casco tiene que poner fin a una revuelta prefigura a *The Running Man*.

La evocación de los problemas sociales contemporáneos, vistos a través de un grupo de personajes, y la única salvación posible por medio del arte son en *The Full Monty* elementos retomados de la película, igualmente británica, *Brassed Off* de 1997 de Mark Herman, con Jim Carter, Tara Fitzgerald, Ewan McGregor, Philip Jackson, Pete Postlethwaite y Stephen Tompkinson. V. además, en una perspectiva más individualista, *Little Voice* de 1998 del mismo cineasta, con Brenda Blethyn, Jim Broadbent, Michael Caine, McGregor y Jane Horrocks, y la todavía británica *Billy Elliot*, en las que se plantean más claramente todavía (en particular en la segunda, cuya pretensión proletaria es resaltada por la ubicación de la acción en el momento de la huelga de los mineros en 1984, y por las letras de las canciones de la banda original, en especial la emblemática "*London Calling*" de 1979 de The Clash), la dicotomía entre la realidad weberiana y taylorista de la sociedad contemporánea y las aspiraciones de la clase burguesa a la ascensión social individual, gracias notablemente al talento artístico.

El arte como única verdad ontológica y ética es un tema propio de la modernidad y la contemporaneidad, opuesto a la falsedad del dinero. Citamos el telefilm *Meet Prince Charming*, o *Un Crimen perfecto* de 1998 de Andrew Davis, con Sarita Choudhury, Michael Douglas, Viggo Mortensen, Gwyneth Paltrow y el actor inglés David Suchet (que se dio a conocer encarnando a Hercule Poirot por la televisión británica), "remake" ubicado en varios lugares del típico "huis-clos" hitchcockiano: *Dial M for Murder* de 1954 (de la que Hitchcock era también productor), con Robert Cummings, Anthony Dawson, Grace Kelly, Ray Milland y John Williams; y, al final de *La Milla Verde* (v. nuestro artículo sobre este filme), el gigante (dios o ángel) negro John Coffey, de nombre simbólico respecto de su estatus de representante de una minoría en el Sur de los E.U. de inicios de los años 1930, se encuentra aureolado por la luz de la difusión de la película que está viendo. Idénticamente las películas del grupo de *La última mariposa*, *La vida es bella* o *Effroyables Jardins* (v. nuestros artículos sobre "*La última mariposa*" y "*La vida es bella*") evoca este rol del arte visto por los cineastas, respecto de la salvación más allá de la muerte y las circunstancias históricas gracias al arte como fuerza liberadora del pueblo oprimido. Reveladores "en miroir" de la "realidad" (o *historia*) narrada, lo son, aun en sentido perverso, el arte cinematográfico en *8MM* y *Gosford Park*, y la televisión en *Mad City*, *The Truman Show*, *El Tele Gurú* o *EdTV* (estas tres últimas inspiradas en *The Prisoner*). De hecho, la "mise en miroir" del arte por sí mismo, típica de la contemporaneidad e iterativa en ésta, debe tal vez imputarse a la ideología del artista como epígono de lo social (v. nuestro artículo sobre "*Los Malditos*" en *El Nuevo Diario*, 11/12/1998, p. 10), lo que por otra parte confirma el naturalismo del siglo XIX. La particular atención al arte, en cuanto también interés de los artistas por conceptualizar implícita o explícitamente a su trabajo, que se viene dando notablemente en las obras de Stéphane Mallarmé et Paul Cézanne, se encuentra a finales del siglo XX en:

- La obra de Trevanian, con su héroe historiador del arte John Hemlock (literalmente: "*Juan Cicuta*", nombre evocando, a semejanza del 007 para James Bond, aunque sin colusión connotativa, a la vez su misantropía, su peligrosidad y su destino trágico), que aparece en dos novelas de 1972: *The Eiger Sanction* y *The Loo Sanction* (de la que el motivo inicial del empalamiento macabro inspiró probablemente el comienzo de *The Texas Chainsaw Massacre* de 1974, así como el de la novela *Bethlehem Road* de 1990 de la conocida autora inglesa de relatos policíacos ubicados en la época victoriana Anne Perry), héroe de Trevanian encarnado por Clint Eastwood (*The Eiger Sanction* de 1975 de y con Eastwood, así como con Heidi Bruhl, Jack Cassidy, Thayer David, George Kennedy e Vonetta McGee);

- La novelística de Ian Pears;

- Los dibujos animados (contemporáneos del sobre *Cartouche*), inspirados de figuras emblemáticas de la literatura popular, respectivamente de inicios del siglo XX y la segunda mitad del siglo XIX: *Fracasse* (*Le*

Capitaine Fracas de 1960 de Pierre Gaspard-Huit, con Gérard Barray, Louis De Funès, Geneviève Grad, Jean Marais, Philippe Noiret y Jean Rochefort (estos dos últimos en el primero de sus diez encuentros cinematográficos), película inspirada de 1863 de Théophile Gautier, marcando el primer encuentro cinematográfico entre Marais y De Funès antes de la trilogía de los *Fantômas* de Hunebelle; además, *Le Capitaine Fracas* es una de las películas en las que Marais actúa al lado de un actor cómico, como *Le Bossu* de 1959 de Hunebelle, con Bourvil - *La Tour prend garde* siendo una variación de 1957, siempre con Marais, sobre el tema del libro de Paul Féval, con el duque de Saint-Sever en lugar del duque de Never -, y *Le Capitan* de 1960, todavía de Hunebelle, con Bourvil, Pierre Bruno, Lise Delamare, Pieral, Marais encarnando idénticamente a actores de teatro en *La Tour prend garde* y *Le Capitan*), y *Belphégor* (donde el ambiente parisino, lugar de manifestaciones demoníacas, recuerda a la tira cómica francesa *Les Aventures d'Adèle Blan-Sec* de Tardi, e la oposición entre por una parte Belphégor y por otra una pareja de periodistas y un comisario buenazo se basa en la trilogía de películas *Fantômas* de 1964, *Fantômas se déchaîne* de 1965 y *Fantômas contre Scotland Yard* de 1966 de Hunebelle, con De Funès, Jacques Dynam, Mylène Demongeot y Marais - Hunebelle, De Funès y Marais habiéndose encontrado varias veces anteriormente, como ya dijimos, y Marais teniendo doblemente en la serie *Fantômas* el papel del periodista y del malvado, como lo hará Mike Myers por Austin Powers y el Dr Evil a partir de la segunda mitad de los 90 -);

- Y hasta las numerosas intervenciones del héroe de *Quantum Leap* para revelarles su verdadero talento a famosos artistas históricos de la segunda mitad del siglo XX o a otros imaginarios creados por los guionistas de la serie.

Notaremos, en el mismo sentido, que la "real TV" produce programas en los que idénticamente desconocidos llegan a un tipo muy particular de fama: el éxito televisual, volviéndose artista por el simple hecho de participar en un juego, como fue el caso, en el 2001 en Francia, con los programas *Loft Story* de M6 (equivalente del *Big Brother* de los demás países) y los consecutivos *Star Academy* de TF1 y *Popstars*, también de M6.

La confusión entre realidad y teatro, y el discurso sobre este último, se consume en numerosas obras: citamos por ejemplo *Drowning by Numbers* de 1991 de Peter Greenaway (también guionista de la película), con Jason Edwards, Bernard Hill, Joan Plowright, Joely Richardson y Juliet Stevenson (cuyo fin inspiró el episodio de la trampa nocturna en *Vatel* del 2000 de Roland Joffé - también productor del filme -, con Julian Glover, Julian Sands, Tim Roth, los actores franceses Gérard Depardieu, Marine Delterme y Arielle Dombasle, y música de Ennio Morricone), *In the Mouth of Madness* de 1995 de John Carpenter, la serie televisada francesa *NéoPolars*, *El Tele Gurú*, *EdTV* y las producciones afines, así como un episodio de *Columbo* o el telefilm canadiense *For Hire* de 1997 de Jean Pellerin, con Steve Adams, Carl Alacchi, Ralph Allison, Bronwen Booth, John Dunn-Hill, Susan Glover, Neil Kroetsch, Jack Langedijk, Marie-Josée Longchamps, Rob Lowe, Joe Mantegna, Robert Ozores, Charles Powell, Howard Rosenstein y Jean-Louis Roux.

Aun cuando lleva a la muerte, como en la segunda película (después de *Intimité* de 1993, con Christine Brücher, François Chattot, Christian Izard y Nathalie Krebs) del francés Dominik Moll: *Harry, un ami qui vous veut du bien* (2000), con Sophie Guillemin, Laurent Lucas, Sergi Lopez y Mathilde Seigner, que ganó 4 Césars en el Festival Internacional del Filme de Cannes, el arte aparece como revelación del ser (v. también en este sentido la video de 2001 de la canción "Since I left you" de The Avalanche, en la que, después del grisú, un minero muerto se encuentra en un escuela de danza con bellas mujeres). De lo mismo, en el primer número del programa *Grolandsat* (prolongación del *20H20*) del 5 de septiembre de 2001 de Canal Plus, y a semejanza de lo que ocurre en las películas de Tod Browning, el circo, símbolo del mundo de la infancia, se vuelve lugar de la desaparición redentora (a prueba el que los personajes del circo son los mismos autores y presentadores del programa) de un insoportable administrativo (oponiéndose significativamente a lo nacional, en cuando verificador del respecto de las normas europeas en las empresas francesas), que es literalmente tirado a la basura.

La vida de Vincent Van Gogh, novelada por el escritor y filósofo francés Antonin Arthaud, es el arquetipo contemporáneo del arte como muerte de sí y revelación trascendental del ser interior (v. en este sentido también la aclamada película francesa *Esther Kahn* del 2000 de Arnaud Desplechin - también guionista de la cinta -, con Frances Barber, Ian Bartholomew, Philadelphia Deda, Fabrice Desplechin, Emmanuelle Devos, Ian Holm, Abkar Kurtha, Anton Lesser, Kika Markham, Sef Naaktgeboren, Summer Phoenix, Berna Raif, Paul Regan, Claudia Solti e Laszlo Szabó). Igual podemos decir de la identificación que hace Georges Bataille entre ascetismo y trabajo intelectual, o anteriormente de la interpretación de la obra de Théodore Géricault por Jules Michelet en el siglo XIX, así como de la ideología de la escritura y el espectáculo en *Moulin Rouge* de 2001 de Baz Luhrmann (v. nuestros artículos sobre *Por Siempre* y *Shakespeare in Love*).

En el episodio "*Learning From The Masters*" de la serie *Profiler* de 1996-2000, con Robert Davi (famoso actor despecializado en los roles secundarios), Peter Frechette, Erica Gimpel, Erin Gray, Julian McMahon, Roma Maffia (*Disclosure*, *Nick the Time*), Ally Walker (*Universal Soldier*) y Michael Whaley, si el arte se vuelve mortal, no es tanto porque se opone a la vida, sino en la medida en que el psicópata es un artista fracasado, físicamente incapacitado.

En el mismo sentido de auto-apología del arte, los héroes de las producciones filmicas son a menudo periodistas o gente de televisión y cinema, como en *El Complot*, *Mad City*, *El Tele Gurú*, *EdTV*, así como publicitarios, por ejemplo en la serie *Bewitched*, el filme *Renaissance Man* de 1994 de Penny Marshall, con Ed Begley Jr., Stacey Dash, Danny DeVito, Gregory Hines, James Remar y Cliff Robertson, o el telefilm *White Mile* de 1994 de Robert Butler, con Alan Alda, Bruce Altman, Alice Barden, Tim Choate, Kevin Cooney, Fionnula Flanagan, Peter Gallagher, Jack Gilpin, Ken Jenkins, Robert Loggia, Don McManus, Dakin Matthews, Robert Picardo y Max Wright. Citaremos también la recurrencia de las figuras de héroes relacionados con el teatro, del clásico Fracasse a *La camarera del Titanic* o *El regreso de Casanova* (v. nuestros artículos sobre estas películas).

El deporte también es otra forma de trascendencia, que se encuentra tanto en *The Full Monty* como en el motivo de la danza en *Billy Elliot*, *The Dancer* y *Save the Last Dance* (v. nuestro artículo sobre *Blackboard Jungle*). Numerosas películas anteriores lo confirman, como *Saturday Night Fever* y *Fame* de 1980 de Alan Parker, con Eddy Barth, Irene Cara, Lee Curreri, Laura Dean y Billy Hufsey, película que dio nacimiento a la serie *Fame* de 1982-1987, con Debbie Allen, Albert Hague, Carlo Imperato, Ann Nelson y Gene Anthony Ray (Parker siendo, por otra parte, también el director de la película musical de animación *Pink Floyd: The Wall* de 1982). En este caso, el arte como el deporte favorece la cohesión del grupo, como también en la serie de cintas *Sister Act* con Whoopy Goldberg. En *Girlfight* del 2000 de Karyn Kusama, con Elisa Bocanegra, Paul Calderon, Santiago Douglas, Michelle Rodriguez y Jamie Tirelli, película inspirada de *Rocky*, el boxeo conlleva valores feministas e integradores a semejanza de la danza en *Fame*, *The Dancer* (inspirada de un episodio de *Quantum Leap* sobre una bailarina ciega) y *Save The Last Dance*.

Idéntica historia que en *Little Voice* acerca de una madre soltera, que impide a pesar suyo a su hija expresarse, ésta no logrando superarse sino por el canto, que le rememora a su padre difunto, pero con la idea que el medio del espectáculo y la farándula es macabro (en sentido literal aquí) se encuentra en la película australiana *Amy* de 1999 de Nadia Tass, con Kerry Armstrong, Nick Barker, Alana de Roma, Rachel Griffiths, Ben Mendelsohn, Torquil Neilson, Jeremy Trigatti e William Zappa, que hace varias alusiones a la ambivalencia del sentimiento de los continentales hacia el Reino Británico, antiguo colonizador, precisamente como en *Billy Elliot*, *The Full Monty* o *Save the Last Dance* de 2001 de Thomas Carter (v. nuestro artículo sobre *Blackboard Jungle*) se resaltan las problemáticas sociales (inglesas en el caso de *Billy Elliot* y *The Full Monty*) de la época.

Después de *Amy*, al año siguiente, en el 2000, Tass reutiliza a Eisenberg en el papel de la niña autista de *The Miracle Worker*, con Damir Andrei, Lukas Black, Alison Elliot, Kate Greenhouse y David Strathairn, versión originalmente realizada por el programa "*The Wonderful World of Disney*". *The Miracle Worker* de Tass es la tercera adaptación de la historia verdadera de Helen Keller llevado por primera vez a la pantalla

grande por Arthur Penn, con Anne Bancroft, Patty Duke, Victor Jory, Andrew Prine, Beah Richards e Inga Swenson. El primer "remake" de la exitosa película de Penn fue la de Paul Aaron en 1979, con Patty Duke, Diana Muldaur, Charles Siebert y Melissa Gilbert, conocida actriz de televisión, y heroína de niña de la serie *Little House on the Prairie* de 1974-1984, con Melissa Sue Anderson, Jason Bateman, Linwood Boomer, Richard Bull, Dean Butler, Missy Francis, Karen Grassle, Lindsay y Sidney Greenbush, Matthew Laborteaux, Michael Landon (director de los episodios piloto y final de la serie), Karl Swenson, y Brenda y Wendi Turnbaugh, basada en el conocido libro de recuerdos epónimo de Laura Elizabeth Ingalls-Wilder.

Keller, niña autista salvada por Annie Sullivan, sirve entonces de modelo implícito a *Amy*, mientras ésta, liberada por el canto tiene correspondientes en la literatura contemporánea con las figuras de las ciegas heroínas de *Marianela* (1878) del costumbrista español Benito Pérez Galdós y *La Sinfonía Pastoral* (1919) del francés André Gide, que con toda evidencia se inspira del libro de Pérez Galdós. Citaremos también a las películas *At First Sight* (que invierte los caracteres) y *Magnificent Obsession* de 1935 de John M. Stahl, con Alice Ardell, Henry Armetta, Sidney Bracey, Charles Butterworth, Cora Sue Collins, Irene Dunne, Gilbert Emery, Betty Furnes, Sara Haden, Arthur Hoyt, Beryl Mercer, Ralph Morgan, Robert Taylor, Arthur Treacher y Theodor von Eltz, basada en una novela de Lloyd C. Douglas, y cuyo inicio nos recuerda por otra parte a la película de los Marx Brothers: *A Day at the Races* de 1937 de Sam Wood, con Margaret Dumont, Douglas Dumbrille, Allan Jones, Maureen O'Sullivan y Sig Rumann, película que sigue al más grande éxito de los cómicos: *A Night at the Opera* de 1935, igualmente de Wood, con Kitty Carlisle, Dumont, Jones, Walter Woolf King y Rumann, escrita por los famosos guionistas George Kaufman y Morrie Ryskind, y producida por el no menos conocido Irving Thalberg, y que es anterior a los filmes: *At the Circus* de 1939 de Edward Buzzell, con Eva Arden, Dumont y Nat Pendleton, *Go West* de 1940 de Buzzell, con Robert Barrat, John Carroll, Woolf King y Diana Lewis, o *A Night in Casablanca* de 1946 de Archie Mayo, con Charles Drake, Lois Collier, Rumann, Dan Seymour y Lisette Vereá. Y en el género policíaco a las consecutivas *Jennifer 8* de 1992 de Bruce Robinson, con Kathy Baker, Graham Beckel, Kevin Conway, Andy Garcia, Lance Henriksen y Uma Thurman, *Blink* de 1994 de Michael Apted, con Peter Friedman, Aidan Quinn, James Remar y Madeleine Stowe, o *Sketch Artist II, Hands That Spee* de 1995 de Jack Sholder, con Michael Beach, Courteney Cox (*Friends*, *Scream*), Jeff Fahey (*The Lawnmower Man*), Leilani Ferrer, Brion James, Michael Nicolosi, Jonathan Silverman y James Tolkan, segundo y hasta la fecha último telefilm de la serie empezada con *Sketch Artist* de 1994 de Phedon Papamichael, con Belle Avery, Drew Barrymore (*E.T.*, *Wayne's World 2*, *The Wedding Singer*, *Por Siempre*, *Never Been Kissed*, *Charlie's Angels*), Mark Boone Jr., Karen Chase, Robert Dubac, Fahey, Colin Gilbert, Stacy Haiduk, Tchéký Karyo, Charlotte Lewis, Franck McRae, Papamichael, James Tolkan, Ric y Sean Young. *Jennifer 8*, *Blink* y *Sketch Artist II* siendo cintas basadas en la gran tradición de la historia de una ciega perseguida por asesinos (v. nuestro artículo sobre *The Rage*). Variación sobre este tema es la heroína muda del filme *Mute Witness* de 1994, con Oleg Jankowski, Sergei Karlenkov, Evan Richards, Fay Ripley, Marina Sudina e Igor Wolkow, película escrita y dirigida por Anthony Waller.

En las dos novelas: *Marianela* y *La Sinfonía Pastoral*, como en *Amy* el mentor es un hombre, y no una mujer, como en *The Miracle Worker*.

Los héroes de *The Full Monty*, todos desempleados, van revelarse a sí mismo y a los demás como gente excepcional a través de un acto único y emblemático que implica la superación de sus inhibiciones, la negación de los falsos valores como el pudor y la corrección, que no tienen el menor sentido para los hambrientos (al contrario el acto único liberador por el héroe de *The Apartment* evidencia el descubrimiento que hace del amor y de los valores morales, considerados aquí como en el enfrentamiento del padre y sus hijos en el banco en *Mary Poppins* de 1964 de los estudios Disney, realizada por Robert Stevenson, con Julie Andrews - también protagonista de *Torn Curtain*, y apareciendo físicamente aquí por primera vez en una película -, Hermione Baddeley, Jane Darwell - en su último filme -, Cyril Delevanti, Karen Dotrice, Matthew Garber, Glynis Johns, Elsa Lanchester, Arthur Malet, Lester Matthews, Reginald

Owen, Reta Shaw, David Tomlinson, Arthur Treacher, Dick Van Dyke y Ed Wynn, como contrarios a la falsa ética de los directores de la empresa).

Y así los héroes de *The Full Monty* se desnudan totalmente, en un acto que sugiere el regreso al estado natural. De hecho, en un grupo multi-étnico que abriga a gente de distintas generaciones y estratos sociales, y hasta homosexuales, el ejecutivo, cuello azul aburguesado (que por su ambición y apego a objetos irrisorios y de mal gusto, reveladores de su prejuiciado egotismo e incomunicabilidad, tal como se le reprochará su esposa, revela lo ridículo de la clase media y sus necesidades forjadas), aparece como figura opuesta al héroe principal a quien su ex-esposa, que vive con otro ejecutivo, le impide ver a su hijo, por no darle para su manutención.

El hecho de que el niño sigue viendo a su padre por encima de la prohibición de la madre constituye una aguda referencia a los derechos de los padres divorciados, colocándonos de nuevo ante la identificación entre pobreza, inocencia, niñez y valores verdaderos, por ser innatos. El deporte aparece como catalizador de esos valores de amistad y de ayuda mutua. Sin embargo los héroes, siempre "muy machos", de *The Full Monty* se nos presentan como contrapartes del profesor homosexual de *In & Out* de Frank Oz, con Joan Cusack, Matt Dillon, Shawn Hatosy, Kevin Kline (conocido por su papel en *A Fish called Wanda*), Debbie Reynolds, y Tom Selleck (célebre héroe de la serie *Magnum, P.I.* de 1980-1988, con John Hillerman, Larry Manetti, Roger E. Mosley y Orson Welles) que comparte aquí el papel titular al lado de Kline.

Significativamente, en *In & Out* Selleck permite a Kline conocerse mejor revelando sus debilidades, como lo hace Rupert Everett para Julia Roberts en *La boda de mi mejor amigo*.

Como lo indica el título, *In & Out* dedica toda la primera parte al asunto de si el héroe es homosexual o no, expresando los límites de lo lícito mediante la referencia permanente a los dos conceptos del estar "dentro" o "fuera" de la norma. Así por un lado, el personaje de Selleck trabaja por el canal de televisión "Inside Network", y por otro Kline hace su "coming out" en el momento de su boda.

El porte distinguido y culto del héroe encarnado por Kline le hacen aparecer como el yerno ideal. De ahí que, al revelarnos su homosexualidad en la iglesia en el momento de su boda, el héroe, pervirtiendo el desarrollo habitual de las películas del género (v. nuestro artículo sobre *La boda de mi mejor amigo*), nos descubre lo relativo de los valores aceptados.

El final, en referencia al del *Club de los Poetas Muertos (Dead Poets Society)* de 1989 de Peter Weir, con Josh Charles, Gale Hansen, Ethan Hawke, Dylan Kussman, Robert Sean Leonard, Norman Lloyd, Allelon Ruggiero, James Watterston, Robin Williams, y una música de Maurice Jarre, película que recibió cuatro Academy Awards, no ofrece un final feliz, sino más bien la invitación al espectador a entender, respetar y asumir el derecho a la diferencia.

C) EN BUSCA DEL DESTINO

En busca del destino de Gus Van Sant, con Casey Affleck, Minnie Driver, Stellan Skarsgard, Robin Williams, Ben Affleck y Matt Damon (estos dos últimos siendo también guionistas del filme), confirma la atribución de los valores sociales verdaderos a la clase pobre.

En el 2000, Van Sant retomará esta misma problemática social, combinada con el tema de una iniciación literaria similar a la que encontramos en *El círculo de los poetas muertos*, en *Finding Forrester*, con F. Murray Abraham, Rob Brown, Zan Copeland Jr., Sean Connery (productor de la película), Tom Mullica, Anna Paquin, donde se oponen los caracteres interpretados por Brown y Connery, como lo hacían los de Damon y Williams en *En busca del destino*. Desarrollando la cuestión educacional, *Finding Forrester*, al igual que *En busca del destino*, nos presenta, aquí con matiz de relaciones interraciales, a un joven héroe sobredotado pero pobre que, aunque atraído por la hija de una familia rica, no quiere o logra realmente quitar su medio, y a un mentor que, oponiéndose a un rival socialmente integrado, desconfía de los premios y el reconocimiento de los medios cultos.

Hasta los títulos *En busca del destino (Good Will Hunting)* y *Finding Forrester* marcan la estrecha relación de las dos películas como puesta en escena de jóvenes buscándose a sí mismo y a su propio camino y destino en la vida.

El héroe de *En busca del destino*, chico de la calle y huérfano, es paradójicamente más culto e inteligente que los estudiantes de la universidad, hijos todos de familias ricas. Héroe romántico a la Stendhal, prefiere el amor de una chica a la "réussite sociale".

El y el psicólogo "fracasado", que también abandonó su carrera por amor a su esposa enferma, se oponen al profesor de matemática, ganador de la "Medalla Fields". Mientras ellos dos pueden compartir amistades profundas con los de su medio donde prima la fraternidad de los que crecieron en barrio difícil (el deporte apareciendo ahí también como catalizador de las relaciones humanas), el profesor está en una perpetua competencia con los demás, pues, en su medio cada uno vela por sí mismo.

Detrás de la propuesta de película anti-hollywoodiana del europeo Van San, notamos la persistencia de una tradición, inconsciente, de teoría socio-política del siglo XIX. Como lo revela la narrativa de Balzac - y en lo que concierne al proletariado la de Emilio Zola -, el siglo XIX, al industrializarse, llevó numerosas y nuevas aspiraciones a las clases sociales, en especial a la clase burguesa que, viendo todos sus horizontes cerrados por la aristocracia y tomando ejemplo del modelo inglés de Cromwell, era al origen de la Revolución francesa. Pero la rareza del éxito en las carreras universitarias, militares o literarias, originó un profundo disgusto, lo que, en reacción, favoreció cierta fascinación -evidente entre las corrientes artísticas del fin del siglo por la derrota, el fracaso, la desesperanza, y hasta por el suicidio.

De nuevo tenemos al encuentro entre un psicoanalista marcado por la vida y un joven desdichado de destinos paralelos en *The Unsaid* de 2001 de Tom McLoughlin, con Sam Bottoms, Trevor Blumas, Linda Cardellini, Chelsea Field, Brendan Fletcher, Andy Garcia - también productor de la cinta -, Vincent Kartheiser, Teri Polo y August Schellenberg. El título y la correspondencia temática de la película con *En busca del destino* y *Finding Forrester* nos devuelven a la figura del doble interno llamado por Freud "*Das Unheimliche*". Así, como *The Next Karate Kid* de 1994 de Christopher Caine, con Michael Cavalieri, Chris Conrad, Michael Ironside (*Total Recall, V*), Hillary Swank, Constance Towers y Noriyuki Morita siempre en el papel del mentor - versión femenina de las películas *The Karate Kid* que dio lugar a una serie televisada -, nuestro héroe sueña de los trenes en cuanto son símbolos de libertad (en el sentido kerouaciano de estar "*On the Road*"). Sin embargo, aparecen también aquí como símbolos de muerte (el partir, pero en sentido negativo). Es así que, salvando finalmente al joven huérfano de su deseo de hundir en la luz del tren nocturno que va hacia él, el psicoanalista logrará redimirse por la muerte de su hijo, al que no pudo impedir suicidarse en su carro.

JORGE DE LA SELVA

La cinta cuenta las aventuras del héroe en la selva y en la ciudad.

A) DEL LIBRO DE LA SELVA A TARZAN

El personaje de Tarzan, creado en 1914 por Edgar Rice Burroughs en su novela *Tarzan of the Apes*, y popularizado por Johnny Weissmuller en los años 30, está inspirado en las numerosas leyendas de niños perdidos en la selva y educados en ese medio. *L'enfant sauvage* de Truffaut aborda también esa temática. Indudablemente los hombres criados en estado salvaje constituyeron para los antiguos un interesante fenómeno de salvajismo que permitía fijar la frontera del orden social y legislativo de la ciudad, limitado respectivamente por el mundo de la naturaleza y por el mundo de los dioses. Los bárbaros, y en particular los pigmeos, concebidos como formas genuinas de humanidad, eran identificados con niños o titanes primordiales, y por ello estaban privados de la educación formal, la cual según ellos estaba reservada a la edad madura de la humanidad, representada por la ciudad y la civilización.

Rómulo y Remo, antes de fundar Roma, fueron criados por una loba. Muchos dioses y héroes, tal como Herakles el civilizador, fueron educados por centauros y dioses del bosque. El mismo Pan, acompañante de dionisos, representa la Naturaleza, el Gran Todo, que se encuentra en proceso de civilización bajo la tutela del dios de las libaciones y de la (agri)cultura.

Tarzan, el hombre salvaje, en su encuentro con la civilización, como *Potnia Théron*, representa al Adán primordial. Su genealogía sugiere que su condición de hombre blanco le hace dueño tanto de la naturaleza como de la ciudad. De alguna manera se puede decir que King Kong es su contraparte, animal salvaje y temible como el orangután de "*Los Crimenes de la rue Morgue*".

Símbolo del momento educativo de la liberación de los padres, la muerte de éstos, recursiva en la literatura romántica popular (pensamos a los huérfanos de Dickens o Malot), es un motivo que es común también a Tarzán y a sus epígonos en las obras para niños: de Mowgli a Babar - elefante héroe de los libros de imágenes franceses de Jean y Laurent de Brunhoff -, el Rey Leo, *Bambi* de 1942 de David D. Hand, producida por Walt Disney, y con las voces originales de Hardie Albright, Peter Behn, Donnie Dunagan, Sam Edwards, Ann Gillis, Sterling Holloway, Cammie King, Bobby Stewart, John Sutherland y Paula Winslowe, historia basada en la célebre novela de Felix Salten, o el pequeño dinosaurio de la película de animación numérica epónima del 2000 de los estudios Disney, realizada por Eric Leighton y Ralph Zondag, y con las voces originales de Mark Adler, Sandina Bailo-Lape, Zachary Bostrom, Max Casella, Cathy Cavadini, Ossie Davis, Edie Lehmann-Boddicker, Julianna Margulies, Hayden Panettiere, Joan Plowright, Della Reese, Peter Siragusa, D.B. Sweeney, Samuel E. Wright y Alfre Woodard. De manera general, los estudios Disney popularizaron en sus telefilms la figura del joven animal salvaje que, una vez muerta su familia, tiene que abrirse al mundo y educarse por sí mismo.

El tema del héroe cuya familia está muerta o fue asesinada, que encontramos muy a menudo, citamos al *Justiciero de Nueva York* o el *Fugitivo*, así como a la hermana desaparecida de Fox Mulder, el protagonista de *The X Files*, prolongación o generalización de los padres difuntos, sirve a su vez la identificación entre el héroe y el espectador, favoreciendo la creencia de este último en una relación sentimental especial entre el y el personaje de ficción; también permite al protagonista definirse por oposición con los demás, volviéndose así símbolo maniqueo del Yo interior, de lo Uno contra lo Múltiple, como en las películas de Charles Bronson o Clint Eastwood. Perdida injustamente su familia, el héroe, como en los casos de Jean Valjean o del Conde de Monte-Cristo, se encuentra liberado de todas las ataduras sociales y emocionales, pudiendo transformarse en un justiciero sin emotividad, o/y un ser errante, arquetipo de la contemporaneidad en cuanto se representa a sí mismo y ante nosotros como asocial, es decir, fuera de las convenciones rigiendo a la vida de la comunidad.

Mowgli, el héroe de *El libro de la selva*, que ha sido educado por lobos en su huida hacia la ciudad, tras ser perseguido por un tigre (símbolo tradicional del Tiempo, en este caso del proceso cronológico, que volvemos a encontrar en la narrativa de Borges), se encuentra primero con un oso (símbolo del hombre-

salvaje), y después con unos monos que habitan en las ruinas de un templo hindú (lo que, desde la perspectiva hegeliana, sería una clara alusión a un estado todavía no histórico), secuencias que evocan las distintas etapas de la evolución de la humanidad. Su andar por la selva adquiere entonces un carácter iniciático. La secuencia de la muerte del tigre a manos del héroe, haciendo uso del fuego y tomando al animal por la cola, da lugar por un lado a semejarse al ritual de iniciación que sufren los adolescentes en las sociedades primitivas, obligados por los adultos a alejarse durante cierto tiempo del poblado, como ocurre en el mito de los hombres-lobos o en los cuentos de *Hansel y Gretel* y *Pulgarcito*. Dicho ritual implica la superación de sí mismo y el descubrimiento y asimilación del medio, lo que se resume en el dominio del fuego. Por otro lado, la iconografía de la *Potnia Théron* tomando por la cola al animal es reproducida en dicha secuencia, con la intención de mostrar el momento del proceso en que se adquiere el dominio sobre la naturaleza.

B) JORGE DE LA SELVA: DE JUNGLA A JUNGLA

A diferencia de *El libro de la selva*, que ofrece una continuidad en el proceso de evolución de un estado a otro, *Greystoke* y *De jungla a jungla* plantean una relación dicotómica. En alguna medida, la serie de *Tarzan* y el filme de Truffaut marcaron la pauta en la adaptación del mito del "buen salvaje" a la cinematografía.

El Tarzan de *Greystoke* rehuza vivir en su mundo aristocrático y decadente, prefiriendo retornar a la selva. En el fondo, *Greystoke* como *Titanic* encierran un problema clasista; en cambio, *De jungla a jungla* y el filme francés en el que se inspiró: *Un indien dans la ville* de 1994 de Hervé Palud, con Ludwig Brian, Thierry Lhermitte y Patrick Timsit (Lhermitte y Timsit volverán a encontrarse en el 2001 en *Le Prince du Pacifique* de Alain Corniaud, con Marie Trintignant), están orientados hacia la cuestión intercultural, como también *Le Jaguar* de 1996 de Francis Véber, con Roland Blanche, Patrick Bruel, Harrison Lowe, Jean Reno, Danny Trejo, Alexandra Vandernoot y Patricia Velasquez, otra película francesa (en la que Véber reencuentra a su pareja de héroes ficticios predilectos, originalmente creada por Gérard Depardieu y Pierre Richard), igualmente inspirada en el éxito y el tema de *Un indien dans la ville*, así como en el famoso viaje que en estos años había llevado a través del mundo a Raoni, soberbio jefe indígena de Amazonia, gracias al interés del cantante inglés Sting por la causa ecológica latinoamericana.

Notaremos que Vandernoot reaparece en dos películas de Véber: *Le dîner de cons* de 1998 (en base a la pieza de teatro del mismo Véber), filme con Francis Huster, Lhermitte, Daniel Prévost y Jacques Villeret, y *Le Placard* de 2001, con Michel Aumont, Daniel Auteuil, Depardieu, Michèle Laroque, Lhermitte y Jean Rochefort (segundo encuentro cinematográfico entre Rochefort y Laroque, después de la primera película de ésta como actriz: *Le mari de la coiffeuse* de 1989 de Patrice Leconte, con Roland Bertin, Maurice Chevit, Philippe Clévenot, Anna Galiena, Jacques Mathou, Rochefort siendo, por otra parte - al igual que, de alguna manera, Laroque -, uno de los actores predilectos de Leconte). En particular con el personaje de François Pignon, recurrente en su serie de películas con Depardieu y Richard (*Les Compères* de 1983, con Annie Duperey, *Les Fugitifs* de 1986, con Jean Carmet, y la con que todo empezó: *La Chèvre* de 1981, con Corinne Charby, actriz y cantante que a su vez se encontrará con Lhermitte en *Un été d'Enfer* de 1984 de Michael Shock, al lado también de Daniel Duval, Véronique Jannot y Nana Mouloudji), Véber es especialista en Francia de los enfrentamientos entre dos caracteres opuestos (y/o complementarios), al igual que los directores Georges Lautner (por *Ne nous fâchons pas*, con Mireille Darc, Jean Lefebvre y Lino Ventura, banda que se encontró de nuevo en *Les tontons flingueurs* de 1963 y *Les Barbouzes* de 1964, al lado de Bernard Blier), Gérard Oury, Leconte y Claude Zidi. Pignon aparece por primera vez en el guión de Véber por *L'Emmerdeur* de 1973 de Edouard Molinaro, con Arlette Balkis, el actor y cantante belga Jacques Brel, Caroline Cellier, Angela Cardile, Nino Castelnuovo, Pierre Collet, Xavier Depraz, François Dyrek, Jean Franval, Jacques Galland, Michele Gammino, Jean-Pierre Darras, Molinaro, Jean-Louis Tristan, André Valardy e Ventura, segundo encuentro cinematográfico entre Brel y Ventura, contemporáneo de *Far West*, también de 1973, de y con Brel, y después de *L'Aventure, c'est l'aventure* de 1972 de Claude Lelouch - también guionista de la película -, con Maddy Bamy, Sophie Boudet, Juan Luis Buñuel, Nicole Courcel,

Charles Denner, André Falcon, Charles Gérard, el cantante Johnny Hallyday, Prudence Harrington, Gordon Heath, Annie Ho, Aldo Maccione y el actor y director Yves Robert, Ventura volviendo a encontrar a Lelouch, todavía en 1973, en *La Bonne Année*, película escrita por Lelouch, y con la actuación de André Barello, Michel Bertay, Norman de la Chesnaye, Frédéric de Pasquale, Pierre Edeline, Françoise Fabian, Falcon, Gérard, Lilo, Claude Mann, la cantante Mireille Mathieu, Pierre Pontiche, Gérard Sire y Silvano Tranquilli. En *L'Emmerdeur*, Pignon, encarnado por Brel, se opone al plácido y patibulario Ventura, como más tarde en las cintas de Véber Richard se opondrá a Depardieu.

Probablemente *The Emerald Forest* de 1985 de John Boorman, con Powers Boothe, Meg Foster y Charles Boorman, sirvió de modelo a *Un indien dans la ville*, ya que esta película invierte la problemática de la Boorman, donde es un padre que busca a su hijo en la selva, para descubrir finalmente que se volvió parte de ella, de manera similar a lo que ocurre en *The Searchers* de 1956 de John Ford, con Jeffrey Hunter, Vera Miles (actriz predilecta de Hitchcock, después de Grace Kelly), John Wayne y Natalie Wood.

En *De jungla a jungla* y *Un indien dans la ville*, un ejecutivo, al intentar divorciarse de su esposa, médica sin fronteras, de quien está separado desde hace varios años, descubre al llegar a la Amazona que ella tiene un hijo suyo, que está siendo educado como un niño de la tribu donde trabaja su esposa. Su hijo adolescente tiene como prueba robar el fuego de la estatua de la Libertad. Nuevo Prometeo, el joven se encamina hacia New York con su padre, donde sus costumbres salvajes chocan con las de la gente de la ciudad. El recurso tradicional de las películas humorísticas en las que se maltrata a los animales sirve para afirmar la humanidad del héroe y su proceso de diferenciación. Su doble naturaleza: social y natural provoca que la hija del socio de su padre se enamore de él y le hace figurar ante ella como un "hombre total", al igual que los héroes antiguos hijos de los amores entre un dios y una mortal. Es así que de regreso al pueblo con su hijo, al llevar objetos-símbolos del mundo industrial como el fax y el encendedor, el ejecutivo aparece como un dios civilizador, que al desposar a su esposa-Tierra-Madre produce un cambio ontológico cualitativo, semejante al que sufre Soledad en *Por los caminos van los campesinos*, o la heroína de *Un impulsivo y loco amor* (el menosprecio hacia el extranjero-bárbaro ya era uno de los temas implícitos en *Le père Noël est une ordure*, película del primer periodo del autor de *Un indien dans la ville*).

Ultimo eslabón de esta dialéctica, en la cinta de Sam Weisman, con Abraham Benrubi, Greg Cruttwell, Thomas Haden Church, Leslie Mann, Richard Roundtree (célebre intérprete de *Shaft*, también protagonista de *Antitrust*) y Brendan Frazer, el hijo de Jorge de la Selva y la periodista rubia y rica de la ciudad, que se enamoran al estilo de *Crocodile Dundee* (encarnado por el actor cómico australiano Paul Hogan), apareciendo al final de la película de Weisman como un nuevo "Rey Leo", a su vez *Potnia Théron*, confirma ese cambio cualitativo. La película se inspira en la famosa serie de dibujos animados televisados de 1967 de Jay Ward que parodia a Tarzan.

(Notaremos que, dos años después de *Jorge de la Selva*, cinta que, con la contemporánea *La Momia* de 1999 de Stephen Sommers, con John Hannah, Jonathan Hyde, Kevin J. O'Connor, Arnold Vosloo y Rachel Weisz, y *Mi novio atómico* - v. nuestro artículo sobre *EdTV* -, le llevó a la fama, Frazer encarnó de nuevo un personaje de dibujo animado televisado, creado esta vez por Ward en 1969: *Dudley Do-Right*, en la película de 1999 de Hugh Wilson, cuyo guión fue escrito en colaboración por Ward y Wilson, y en la que actuaron Jack Kehler, Alfred Molina, Robert Prosky, Brant Van Hoffman y Sarah Jessica Parker - *Hocus Pocus*, *Striking Distance*, *Sex & the City* -.)

Tema retomado y parodiado por los estudios Disney en su reciente versión de *Tarzan* en dibujo animado, en el momento en el que los monos invaden el vivaque de los científicos, en el filme de Weisman, el encuentro del héroe con la ciudad como el manejo de las técnicas modernas por el mono sabio y los criados negros hacen de Jorge, al igual que Goofy en la serie contemporánea de los dibujos animados de Ward sobre *Jorge de la selva*, *Forrest Gump* o los personajes encarnados por el actor francés Pierre Richard, una metáfora del hombre moderno, dueño por casualidad de su destino y universo: Jorge sigue siendo un héroe maniqueo, bueno y rey supremo de la selva, pero no por cualidades personales, sino por el simple hecho de ser hombre. Como en el caso del Santiago de Diderot, los actos desordenados de Goofy,

Gumb, Richard o Jorge niegan la existencia de planes divinos. Jorge no es un ser de procedencia divina. o superior, al contrario de Herakles, Superman, El Fantasma, Conan o Tarzan. Adquiere divinidad como el Pan de Hugo y Darío, Goofy, Gumb o Tommy (en el filme épónimo) al introducirse dentro del marco de la sociedad, superando sus inhibiciones e incapacidades para dominar su propio mundo. Como en *Las Picapiedras*, la similitud entre su habitat natural y la sociedad industrial contemporánea viene a destacar la permanencia ontológica del ser humano (v. también *Los Dinosaurios*, serie televisada consecutiva a la película inspirada en el dibujo animado de los años 1960 *Los Picapiedras*, protagonizada entre otros por John Goodman y que encuentra sus modelos por ejemplo en *Roseanne* de 1988-1997, con Sarah Chalke, Michael Fishman, Sara Gilbert, George Clooney, Goodman, Laurie Metcalf y Roseanne, o la tercera versión de *The Cosby Show* de 1984-1992, con Bill Cosby, exitoso actor de numerosas series televisadas, Erika Alexander, Tempsett Bledsoe, Lisa Bonet, Keshia Knight Pulliam, Sabrina LeBeauf, Phylicia Rashad y Malcolm Jamal Warner). De la misma manera, el personaje de Goofy, que es un perro, mejor amigo del hombre, simboliza la felicidad despreocupada del hogar (en otros géneros, pero con simbologías similares, v. *Mi novio atómico*, con el mismo actor que se dio a conocer con *Jorge de la Selva*, aquí en un papel similar de héroe simple perdido en el mundo contemporáneo, y *Tienes un E-Mail*, así como nuestros artículos sobre estas películas). Para convencerse de lo anterior, compararemos las representaciones educativas de Goofy con la evocación explicativa (mediante una "voz off") de la vida con los logros de la modernidad tecnológica en los E.U. de postguerra al inicio de *The Apartment*, o *The Seven Year Itch* de 1954 de Billy Wilder, con Marguerite Chapman, Tom Ewell, Evelyn Keyes, Marilyn Monroe (en su primera colaboración cinematográfica con el cineasta), Victor Moore, Robert Strauss y Sonny Tufts.

Esta fuerza innata del hombre moderno, dueño de su propio destino, en la mentalidad colectiva contemporánea encuentra una interesante comprobación en el montaje fotográfico ilustrativo del artículo "*Homme-machine - Le dialogue engagé*" (*EPOK - Le magazine de la FNAC*, París, N° 11, noviembre del 2000, p. 72), donde, para ilustrar el tema de los nuevos programas de reconocimiento vocal, se representa irónicamente a Tarzan gritando frente a una computadora *design*. Lo mismo puede decirse de la publicidad de 2001 por los aparatos electrodomésticos Whirlpool, presentada en la televisión francesa, y en la que los elementos obedecen a la mujer, a la vez personificación del hogar y arquetipo, como la Tierra Madre misma en los mitos clásicos (pensamos por ejemplo al pañal de la Tierra Madre de los mitos Dogons o al dios Vulcano), de la tecnicidad humana.

Tal subordinación de la Naturaleza al Hombre se presenta también bajo la forma de una identidad totemística entre Naturaleza y Humanidad (lo que resalta la problemática de nuestro trabajo sobre la Naturaleza en las publicidades francesas de los años 1990-1996), en otra publicidad francesa de los años 1999-2001 por los supermercados Auchan, en la que se identifica una mujer, figura por excelencia, y por razones evidentes, del consumidor como en la publicidad por Whirlpool, con una lechuga, símbolo de lo femenino, a semejanza de lo que ocurre en las obras de Georgia O'Keeffe o Patricia Belli por ejemplo, así también que de la calidad totalmente natural, benéfica para el cuerpo, de los productos vendidos en estos supermercados. (El carácter natural de la modelo es ideológicamente acentuado por el hecho de que ella tiene el tipo asiático, referencia directa a la naturalidad de un ser al margen de las normas occidentales, consideradas como características de la civilización, v. las obras de Franz Fanon, Leopoldo Zea y Arturo Andrés Roig, y nuestro artículo sobre *Un impulsivo y loco amor*.)

En Francia, la identidad totemística entre Naturaleza y Humanidad (y/o actividad humana, como en los slogans por Fly o los supermercados Leclerc) se evidencia igualmente en los genéricos de las publicidades de los canales TF1 y France Télévision (1996-2001), así como, anteriormente, en el famoso genérico con la manzana, de los años 1970-1980, del antiguo canal Antenne 2, en el que la llegada primaveral, es decir, más generalmente, el renacimiento de la naturaleza, correspondía a la posibilidad por el espectador - en cuanto consumidor potencial - de modificar su medio, abriéndose a su vez al mundo, al comprar las mercancías que se les presentaba en las publicidades. Así, aun que sometido por fuerza a la propaganda televisual, el espectador era implícitamente representado por los publicitarios en la posición, que en realidad no era la

suya, del dios (o de la diosa) civilizador(a) poderoso(a), modificador(a) y creador(a) de su propio mundo (tal como se representa tradicionalmente, v. por ejemplo Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, trad. Paris, Gallimard, 1980, 1992, pp. 127-155).

Idénticamente el genérico introductivo del grupo publicitario Circuit A que reemplazó en los años 1999-2001 a Médiavision (Jean Mineur), por lo menos en la región paripona, al asociar en su logo un tucán con hieróglifos, impone la imagen de la perennidad secular de la publicidad, que por definición es un arte efímera, pero perennidad viva, en relación directa con la naturaleza (representada por el tucán), pródiga para las necesidades primarias del hombre. La publicidad de 2001 por los Viajes AFAT resalta esta visión de los espacios de evasión para el hombre occidental como límites entre una naturalidad edénica y el mundo civilizado. Muestra así sucesivamente fotos de una fila de niños africanos, de unos turistas paseando entre filas de pingüinos, y una fila de españolas bañando.

Por la identificación que se opera en el espectador entre un ser humano y el robot Edward Scissorhands, héroe navideño, como el posterior Mister Jack, todavía de Tim Burton (v. nuestro artículo sobre *The Rage*), y contratipo del Hombre bicentenario de Asimov que logra finalmente alcanzar el reconocimiento social, Edward viene a plantearnos la cuestión del simbolismo del hombre-máquina. De hecho, directamente retomado de las mitologías del origen (v. el *Popol Vuh* o las leyendas greco-romanas de los Titanes, primeros hombres de hierro), el robot, en cuanto héroe-máquina, por su recurrencia en las obras de la época contemporánea, se opone implícitamente a los animales (como hemos visto en el caso de la relación dialéctica entre Paulie y el Hombre bicentenario). Mientras los animales, salvo en los libros y las películas en las que se trata de mascotas, aparecen en general como un peligro para el hombre (v. las numerosas obras de horror contando la invasión del mundo por insectos, animales marítimos o otros), el robot, por su parte, en su forma antropomórfica muestra una imagen del hombre primitivo, en su relación directa con el creador (humano en este caso): citamos los casos del monstruo de Frankenstein de Shelley, de la máquina asesina de Leroux, del Hombre bicentenario de Asimov o de Edward en Burton. Ahí donde la computadora aparece casi siempre como queriendo superar a su creador, el robot lo sirve y lo revera (un contra-ejemplo siendo los robots de la serie *Exterminador*, aunque en el segundo episodio el robot encarnado por Schwarzenegger se vuelve protector del joven humano). Esta relación con lo divino se expresa en el caso de Mister Jack como de Edward o del originario Grinch (v. nuestro artículo sobre *Santa Clausula*) por la ubicación de sus casas encima de colinas, la colina siendo, con la montaña, el lugar tradicional de la interacción mística entre los hombres en la tierra y los dioses en el cielo (el monte Olimpo es el arquetipo de ello). Sin duda es mediante esta relación entre los hombres primitivos y su carácter manufacturado, que se expresa la división entre lo natural y lo civilizado, para retomar las divisiones levi-straussianas y amplificar las consideraciones de Barthes sobre el rol singular de la mano creadora en las láminas de la *Enciclopedia* de Diderot y d'Alembert, el hombre poniéndose como único propietario del "*cosmos de Cultura*" (Panofsky), por su origen no natural sino que compuesto, contrariamente a los demás seres creados. Así el robot, si bien históricamente nos remite a la moda de los autómatas en el siglo XVIII, al nivel simbólico se identifica con nuestro doble (v. la interpretación de "*El Hombre de la arena*" de Hoffmann por Freud en su famoso artículo titulado "*Das Unheimliche*"). El robot, por su relación de dependencia respecto del hombre, nuevamente dotado de técnicas mecánicas, no sólo plantea el problema de la infidelidad del hombre ante Dios que quiere imitar (Shelley), sino que también, más sutilmente tal vez, nos devuelve como un espejo precisamente la medida de nuestra relación con nuestro propio creador divino, y nuestra posibilidad de liberación por medio de la ciencia. Es porque los personajes tales como Mowgli o Tarzan, que en sí dialectizan la relación del hombre civilizado con la naturaleza en sus intentos más o menos logrados por volver entre los hombres, cuando encuentran su parodia en Jorge de la Selva o Goofy, mascota de corbata de Disney, que, contrariamente a Mickey o Donald, guarda siempre de sus orígenes caninos una estúpidez irrecuperable - razón por la cual Disney lo eligió por ser el que les enseña a los niños (que pueden reconocerse en él) en sus dibujos animados educativos -, cuando, pues, Mowgli o Tarzan se encuentran parodiados por Jorge de la Selva o Goofy (éste en el sentido en que se vuelve la imagen misma del

ciudadano incapaz de utilizar los objetos modernos de la vida cotidiana), por un fenómeno de correspondencia inversa, ya no marcan el límite entre civilización y salvajismo (el hombre biológico que, conforme las teorías darwinianas, evoluciona de la selva a la ciudad, cuyos modelos son Mowgli o Tarzan, como ya hemos visto), sino que la posesión innata del mundo por el hombre genealógicamente manufacturado (el hombre mitológico que, conforme las religiones, formado por mano divina a partir de elementos dispersos, ocupa el centro de la creación dominándola por ley, cuyos modelos son, en el ámbito cómico, Goofy o Jorge de la Selva, estos personajes que, sin competencia particular, todo lo contrario, a pesar - o, mejor dicho, con - sus debilidades se encuentran *sui generis* en maestros del mundo circundante, mundo de la técnica en el caso de Goofy, que lo define por oposición al salvaje como poseedor por herencia genética del fuego demiúrgico de la ciencia moderna - v. en este sentido también la historicización de la evolución de las ciencias o el deporte desde la antigüedad hasta nuestros días en varios dibujos animados de la serie Goofy -).

SPICE WORLD

La película. nos cuenta las aventuras de las cinco cantantes del grupo Spice Girls.

A) EL GENERO

La película de Bob Spiers, con las Spice Girls, Alan Cumming, Richard E. Grant, Roger Moore, Claire Rushbrook y George Wendt, en tono psicodélico aparece como una serie de sketches relacionados entre sí por la trama montada en "*mise en miroir*" que trata sobre los intentos de un productor que quiere hacer un filme sobre el grupo.

Al productor "*bon enfant*" y su etéreo guionista, caracteres inspirados en recientes películas críticas acerca del mundo hollywoodiano, se opone el malvado director del periódico, carácter inspirado en las numerosas películas de los años 70, las que a través de un personaje, un magnate loco, generalmente de la publicidad, denunciaban el mercantilismo del mundo capitalista. Tanto *Phantom of the Paradise* como las películas francesas con Pierre Richard, Jean Yanne o Louis de Funès son representativas de este género. Incluyendo *El Mañana nunca muere*, recientemente abordada.

Pero *Spice World*, destinado a los aficionados del grupo, no da mayor énfasis en la crítica social en sí. Los caracteres del productor y del magnate de la prensa sirven más bien de contrapunto a las Spice Girls. Ellos representan el lado oscuro del mundo del espectáculo, mercantil y sin piedad, ellas el lado bueno.

Numerosos son los documentales sobre tal o cual grupo de rock. Siempre el bus es un elemento central, lugar de vida, pero también símbolo mismo del éxito del grupo en su perpetuo peregrinar, de concierto en concierto. El bus es el vínculo entre el grupo y el público, lo que es obvio en *Selena*. *Selena* y *Spice World* no son documentales, aunque el personaje del periodista y su contraparte el paparazzo sirven en *Spice World* por atestiguar la realidad de los caracteres respectivos de cada una de las heroínas.

Spice World se diferencia de las películas del género, porque no es ni un documental, ni una ópera rock (*Tommy*, *The Wall*). ni una biografía cinematográfica de las cantantes (v. *Bird*, *The Doors*, *Tina*, *Selena*, *La Bamba*, o las diversas versiones de la vida de Elvis Presley).

Spice World presenta a sus heroínas como personajes cómicos. La referencia explícita a *Space Jam* de 1996 de Joe Pytko, con Charles Barkley, Danny DeVito, Michael Jordan, Wayne Knight y Bill Murray, permite destacar la influencia de los dibujos animados tal como *Muppet Babies*, *Warner Babies*, *Tiny Toons* y *Animaniacs* en la actuación de las Spice Girls. El sueño que ellas tienen de como serían sus vidas si tuvieran niños es una obvia referencia a las series para adolescentes (*The Fresh Prince of Bel-Air*,...), y más precisamente a su parodia al inicio de *Natural Born Killers* de 1994 de Oliver Stone, con Robert Downey Jr., Woody Harrelson, Tommy Lee Jones, Juliette Lewis y Tom Sizemore.

Así, la historia de *Spice World* parece inspirarse en las cintas en las que, puras ficciones sin ningún sustrato biográfico, se cuenta cómo un cantante llega a la fama, pensamos a la reciente *Coyote Ugly* del 2000 de David McNally, con el maniquí Tyra Banks, Maria Bello, Adam Garcia, Isabella Miko, Bridget Moynahan y Piper Perabo (v. también *The Wedding Singer*), pero ante todo a películas donde cantantes conocidos interpretan su propio rol, como es el caso de Prince en *Purple Rain* de 1984 de Albert Magnoli - también guionista de la cinta -, con Morris Day, Jill Jones, Olga Karlatos, Apollonia Kotero y Clarence Williams III, o Britney Spears en *Crossroads* de 2002 de Tamra Davis, con Dan Aykroyd (*The Blues Brothers*, *Ghostbusters*), Taryn Manning, Anson Mount y Zoe Saldana, en los dos casos la música del filme siendo la del disco correspondiente del cantante. El título de la película de Davis recuerda el homónimo *Crossroads* de 1986 de Walter Hill, con Jami Gertz, Dennis Lipscomb, Ralph Macchio y Joe Seneca, sobre un joven músico de blues.

Pero fundamentalmente, el origen de *Spice World* se debe buscar en la polémica *Moonwalker* de 1988 de Michael Jackson, con las coreografías de Vincent Paterson, en la cual el cantante aparecía en diversos sketches sin relación narrativa entre ellos, cada uno pensado como un verdadero videoclip, a la manera de los shows musicales en los que la misma presencia del cantante como estrella del espectáculo es la que

establece el vínculo entre los sketches. Un fenómeno similar se encuentra en *The Muppet Show* y su principio de invitado especial.

B) LOS VENGADORES Y SPICE WORLD COMO PRODUCTOS TÍPICAMENTE INGLESES

Implícitamente, *Spice World*, al contarnos las aventuras de cinco cantantes que siempre fueron amigas, y por eso valoran la amistad más que el éxito y el dinero, nos quiere dar una imagen no sólo sexy y sin problemas, sino también moral del grupo, en contraposición con la imagen tradicional, antisocial e iconoclasta, de los cantantes de rock.

Se puede decir que, en alguna manera, en esta película las Spice Girls aparecen como una versión femenina de la imagen "bon enfant" de los Beatles. De hecho, se encuentra una misma motivación entre *Spice World* y el filme *Yellow Submarine* (1968) de George Dunning, en el que los Beatles van permitir al mundo conocer la paz y el amor universal.

El carácter mesiánico de las Spice Girls, en cuanto ejemplos para la juventud, es evidente en el episodio del hospital, donde se insiste en el interés de ellas por los demás, su sola presencia logrando salvarle la vida a un aficionado moribundo. La extravagancia de las Spice Girls en ese proceso de recuperación y asimilación del fenómeno rock por la sociedad nos ofrece un preciso ejemplo de intertextualidad.

Si el encuentro del inicio con el famoso cantante inglés Elton John viene a confirmar la fama de las Spice Girls, revelándonos su intimidad con las estrellas del rock, la presencia de Moore en el papel del "jefe" del grupo refiere directamente al espíritu británico de las Spice Girls.

El típico bus londinense que lleva siempre al grupo está enteramente pintado con los colores de la bandera británica. Moore tiene aquí el papel de Mamá en la última serie de *Los Vengadores*. Paradigma del gentleman inglés, Moore en *Spice World* tiene implícitamente en Victoria "The Posh" ("La Elegante") su pareja perfecta. De hecho, en un momento de la película, ella aparece en James Bond Girl. Además ella, por su lejano parecido con Diana Rigg, Mrs Peel en *Los Vengadores*, es el puente entre Moore y su papel en la película (notaremos que en su última película como James Bond, Moore ya había actuado con Patrick MacNee, héroe de *Los Vengadores*).

En la discusión del inicio entre las Spice Girls sobre la visión estereotipada que de ellas tiene el público, se concluye más que claramente que al fin y al cabo esta estereotipación revela el carácter profundo de cada una de ellas, porque "*quidquid est, illud est*". Tal afirmación obviamente válida y consolida la concepción que el público tiene de sus ídolos. Sin embargo, revela también una concepción de la caricatura o rasgo forzado como expresión idiosincrática.

Así, al tratar cada una de cambiar de estilo, disfrazándose de WonderWoman o Marilyn Monroe, las Spice Girls no solamente hacen referencia a una cultura común con el espectador acerca del eterno femenino; al admitir al final que ya no es posible asumir el papel de otros y al tomar nuevamente sus personalidades respectivas, justifican no solamente la concepción soñada que de ellas tiene el espectador, sino que también asumen su propio ser como una ontología trascendente. No es casual si es en este preciso momento de intercambio de los papeles que se hace la primera referencia musical y escénica a *Los Vengadores*.

Los Vengadores, serie realizada en cuatro épocas, las tres primeras de los años 1960, la última en los 70, pero siempre con el mismo héroe, John Steed, arquetipo del perfecto gentleman inglés, tiene como rasgo determinante la combinación de la antigua tradición británica, representada por Steed, y la modernidad, representada por sus sucesivas y encantadoras compañeras, entre las cuales se destaca la figura de la elegante vamp, Mrs Peel. Otro elemento característico de la serie es que en todas las épocas, los temas de los episodios tienen una extraordinaria recurrencia: enfrentamiento con cibernautos; heroína encerrada en una casa de espanto, una ciudad abandonada, o una Londres adormecida; héroe secuestrado por terroristas maníacos (militares o neo-nazis, payasos o artistas desempleados,...).

Tal recurrencia en una serie de espionaje (aun si las series televisadas, por el gran número de episodios que necesitan, tienden siempre a responder a un cierto modelo narrativo, propio de cada una, pero también a temáticas más generales, así por ejemplo podemos encontrar en cada serie policíca norteamericano, como

Charlie's Angels, *Magnum*, *P.I.*, *Quantum Leap*, al menos un episodio fantástico, y otro sobre poderes telekinéticos) parece tener como objetivo principal favorecer el encuentro de los héroes con personajes búrlescos, símbolos de las clases y oficios más antaños y relevantes de la sociedad inglesa tradicional, tal como nobles, militares, criados, antiguos colonos de la India, y hasta personajes que marcan la vida social (v. *La Fiesta - De las Saturnales a Woodstock*, Madrid, Alianza, 1994), como las chinas (paradigmáticas de la preocupación educacional como constructiva de la buena sociedad inglesa) y los empleados de funeraria (figura del empleado de funeraria que tiene también un papel importante en la serie televisada contemporánea *The Prisoner*). A menudo los héroes encuentran a esos personajes en severas escuelas a la moda del siglo XIX, donde enseñan a filas de jóvenes atentos los deberes y nobleza de su oficio.

Al ilustrar este sistema, la serie lo valida, respetando su estructura clasista real - es decir, poniéndolo como modelo simbólico del ser nacional inmutable (la ontología evocada en *Spice World*) y que debe necesariamente reproducir la juventud (modelo de ésta, por oposición al clásico Steed, v. nuestro artículo sobre *Los Vengadores - La película*, Mrs Peele en el episodio de la serie con el papagayo espía lleva a un momento una falda hecha con la bandera nacional, para simbolizar, según el fotógrafo, la agricultura, en una iconografía que nos recuerda los emblemas patrióticos modernos, v. nuestro trabajo sobre *La balsa de la Medusa* de Géricault en la presente editorial Bès, Francia, 2001) -. Lugares y personajes evocan (a veces dentro de una dialéctica entre anarquía y gobierno establecido, a la manera de De Quincey, Stevenson o Chesterton, como en el episodio "*A touch of Brimstone*", notaremos también en este sentido por ejemplo la referencia literaria al símbolo nacional que son el Hombre Invisible - presente al menos en dos episodios - de H.G. Wells - autor paradigmático de la ciencia ficción británica -, y los personajes de Lewis Carroll, en particular al gato del Sheshire, en el episodio "*The Hidden Tiger*") la perennidad del sistema inglés, inmutable en su segura secularidad, y que tienen sin cuidado tanto la modernidad como los soviéticos, estos últimos enemigos por excelencia de los héroes, en esta serie como en las demás de la época.

En *Spice World*, la escena del jardín del antiguo castillo, donde las Spice Girls instalaron su ultramoderna tienda, como la asociación por el guionista de Victoria The Posh con carros deportivos, son referencias obvias a la combinación entre tradición, elegancia, sensualidad y modernidad en *Los Vengadores*. El excéntrico militar profesor de ballet como Victoria haciendo ejercicios de combate en minifalda kaki son otras referencias a la Inglaterra eterna, en su tradición secular, de *Los Vengadores*.

Así en *Spice World* como en *Los Vengadores*, la caricatura sirve para alabar al espíritu inglés. En este sentido, contrariamente a lo que ocurre en las series televisadas contemporáneas *The Saint* y *The Prisoner*, en *Los Vengadores*, como también en *The Wild Wild West* (v. nuestro artículo sobre *La máscara del Zorro*), no hay ninguna referencia directa a la realidad social del momento, pensamos en particular a la moda psíquedélica e hippie; la cual, criticada en cuanto expresión de las protestaciones de la juventud en *Ironside*, y aunque presente en el decorado y los motivos y situaciones barrocas de *Los Vengadores* o *The Wild Wild West*, ceda el lugar en estas dos series a una descripción tradicional respectivamente en *Los Vengadores* de los distintos oficios y clases de la sociedad británica, y en *The Wild Wild West* de la Unión anglófona y protestante fundadora de los E.U. en el siglo XIX, particularmente aquí a través de la iterativa evocación y hasta aparición de la figura del presidente y de miembros del gobierno como los senadores (según una identificación directa entre el Estado y sus representantes, que volvemos a encontrar en *Avión Presidencial*).

Si las dictaduras parecen desconfiar de la caricatura, privilegiando el retrato únicamente maniqueo del héroe y del dirigente político, las democracias parecen haber siempre encontrado en la caricatura una manera no solamente de burlarse del enemigo (político o militar), sino también de hacer de sus propias instituciones un elemento simpático para el pueblo, aproximándose las. Lo podemos comprobar tanto en *Los Vengadores* y *Spice World* como en *Las aventuras del Señor Pickwick*, *Los secretos del coronel Bramble*, la figura del Uncle Sam, los dibujos periodísticos de Norman Rockwell, los grabados de Daumier, *Les Pieds Nickelés*, *Bécassine*, *Le sapeur Camembert*, o las obras de Gaston Leroux (v. *Les assassins fantômes*, París, Robert Laffont, 1993, pp. 131-134), y más que todo en la famosa serie *Don Camillo*, en la

que el cura y el alcalde, al pelearse cómicamente, vuelven a asentar su poder sobre el espectador, gracias al arte de la comedia.

Este uso de la caricatura como expresión coercitiva propagandística de identificación del y con el grupo confirma nuestros planteamientos acerca de la risa (v. nuestro artículo sobre *Shanghai Kid*, y nuestra conferencia “*Le rire: désacralisation ou manière de diffuser le sacré? L'exemple du pet dans les textes et légendes populaires*”, dada en el coloquio *Deux mille ans de rire - Permanence et Modernité*, Universidad Besançon, Francia, CORHUM/GRELIS, el 30 de junio del 2000).

MORTAL KOMBAT II - LA ANIQUILACION

La primera película de la serie, de 1995 de Paul Anderson, con Lyndon Ashby, Christophe Lambert, Robin Shou, Talisa Soto y Bridget Wilson, cuenta como los héroes en "Mortal Kombat" vencieron los de Outworld.

En *La Aniquilación* de John R. Leonetti, con Keith Cooke, Sandra Hess, James Remar, Shou, Soto y Lynn "Red" Williams, el Emperador de Outworld, violando las leyes secretas impuestas por los Dioses Viejos, y abriendo nuevamente la puerta entre los dos mundos, pretende destruir la tierra en seis días, tiempo que necesitó Dios para crearla.

A) LOS NIVELES DEL JUEGO

El filme, al presentar las aventuras de los héroes como una sucesión de pruebas, respeta los distintos niveles del juego electrónico en el que se inspira.

En *Mortal Kombat*, la oposición entre los combatientes de Outworld y los de la tierra, que tienen que expulsarlos, nos recuerda el principio del sumo, tradicionalmente interpretado como la oposición de fuerza simbólica entre el luchador japonés y los invasores potenciales, el espacio representado por el "*dohyo*" (cuadrado en el que se inscribe el círculo de combate), con forma de un antiguo templo divino, semejando el territorio nacional rodeado de agua. En este sentido, la denominación "*outworld*" es muy significativa en la película.

Sin embargo, el universo referenciado en *Mortal Kombat II* es obviamente occidental y norteamericano. La oposición entre los dos mundos es un tema recurrente en Lovecraft o King. Rayden, al afirmar desde el inicio de la película que no cederá al chantaje del Emperador de Outworld, nos recuerda el discurso antiterrorista del presidente de los E.U. en *Avión Presidencial*. Las escenas de destrucción evocan *El planeta de los simios* (inspirada del libro del francés Pierre Boulle) y *Escape from New York* de 1981, escrita, dirigida e interpretada por John Carpenter (también compositor de la música de la cinta), y con la actuación de Adrienne Barbeau, Ernest Borgnine (uno de los actores predilectos de Robert Aldrich, también conocido por su papel en en la serie televisada *Airwolf - Lobo del Aire* - de 1984-1986, con Alex Cord, Deborah Pratt, Jean Bruce Scott y Jan-Michael Vincent, que tuvo nueva versión en 1987, con Michelle Scarabelli, Anthony Sherwood, Barry Van Dyke y Geraint Wyn Davies), Kurt Russell (en su segundo encuentro cinematográfico sobre los cinco hasta la fecha con el cineasta, los cuales se concluyen con *Escape from L.A.* de 1996, con el actor de series televisadas Paul Bartel, Steve Buscemi, Bruce Campbell, Robert Carradine, George Corraface, Peter Fonda, Michelle Forbes, Valeria Golino, Pam Grier, Peter Jason, Stacy Keach, A.J. Langer, Breckin Meyer y Cliff Robertson, cinta ésta de 1996 también escrita, dirigida y de música compuesta por Carpenter, volvemos a encontrar Russell en *Soldier*, encarnando a un personaje visiblemente inspirado de Snake Plissken en Carpenter), Lee Van Cleef (conocido actor de "*westerns spaghetti*") y Donald Pleasence (que actuó también en dos otras películas de Carpenter: *Halloween* de 1978, con Jamie Lee Curtis y P.J. Soles, y *Prince of Darkness* de 1987, con Lisa Blount y Victor Wong). El negro moralista y hablador, cuyo carácter inspiró el negro "*predicator*" de *Deep Blue Sea* (v. el estudio de esta película en nuestro artículo sobre *Stigmata*), es el arquetipo del rapman. El episodio en el cementerio Hopi y las reflexiones ecológicas de los héroes al ver la tierra destruida nos hacen pensar en las películas de Steven Seagal.

Rayden, el dios bribón de la primera película, se cambia aquí en intercesor entre los Dioses Viejos y los humanos, recordándonos *Superman* y *Highlander 2 - The Quickening* de 1991, con Sean Connery, Michael Ironside (que volvemos a encontrar en *Total Recall* e *Invasión*), Christophe Lambert, John C. McGinley y Virginia Madsen, realizada por Russel Mulcahy (ya director de *Highlander* de 1986, con Clancy Brown, Connery, Roxanne Hart, Billy Hartman, Lambert y Patrick Stewart). La relación dialéctica entre Rayden, su padre y su hermano, el Emperador de Outworld, se inspira en *Star Wars* y en la mitología antigua. No obstante la presencia del centauro, que podría asemejar el sacrificio de Rayden al sacrificio de Quirón para Hércules, al aceptar morir para salvar a la raza humana, Rayden se define como un moderno Cristo, y su

hermano que planea destruir el mundo en 6 días como el Anticristo del *Apocalipsis*. La marca del linaje de Rayden y su hermano, que representa un dragón, más que al símbolo tradicionalmente atribuido a las sectas secretas chinas, evoca la Bestia y su cifra misteriosa.

La concepción que desarrolla Rayden de una fe no represiva, que sería toda amor, superación de sí, y ante todo orientada hacia lo humano, es de esencia propiamente protestante en sus raíces luterianas. En eso tal vez se puede entender el origen de la concepción frommiana de la libertad del individuo ante el poder, libertad que ponen en práctica tanto el negro al renegar de los Dioses Viejos, como Rayden cuando elige morir para no tener que obedecer a los órdenes injustos de su padre, y declara estar orgulloso de padecer como un hombre.

Ese carácter didáctico y casuístico del filme se evidencia en las tentaciones femeninas de uno de los héroes en el cementerio Hopi. La superación de la prueba aparece como acto de fe del creyente "*miles cristianus*" (v. N.B. Barbe, *La Tentation de Saint Antoine aux XVI-XVIIème siècles*, tesis de maestría, Universidad de París X-Nanterre, 1991, inédita), capaz de encontrar la inquebrantable fuerza del alma no fuera de sí, como lo cree el héroe negro (inscribiéndose así en una cierta dualidad con el negro de *Deep Blue Sea*), en el miedo y el castigo de su cuerpo, sino en la sencilla seguridad de su propia fe.

B) KULL EL CONQUISTADOR

Por la mezcla de tradiciones asiáticas y nórdicas, *Mortal Kombat* se asemeja a la Heroic Fantasy, género de *Kull el Conquistador* de John Nicolella, con Roy Brocksmith, Tia Carrere (conocida por su actuación en *Wayne's World 1 y 2*, y su rol titular en la serie televisada *Relic Hunter*, al lado de Christien Anhold), Harvey Fierstein, Thomas Ian Griffith (que volvemos a encontrar en *John Carpenter's Vampires*), Karina Lombard y Kevin Sorbo, filme inspirado como se ve en el combate del inicio en *Conan el bárbaro* de 1982 de John Milius, con Arnold Scharzenegger. El vestuario y la decoración en *Kull el Conquistador* se inspiran tanto en las tradiciones egipcia, sumeria y escandinava (sincretismo que se origina en el siglo XIX, y se encuentra por ejemplo en Lugones y *Wishmaster*).

Kull, nombrado sucesor por el antiguo rey al que acaba de herir mortalmente, evoca, por ejemplo, la leyenda de Sigurd y Fafnir. La lucha de Kull contra las fuerzas de la oscuridad nos recuerda los distintos mitos nórdicos de la batalla entre el día y la noche, heroizados como en la película por figuras de sexo opuesto.

Causa a una mujer se consuma el pecado de Kull, engañado y tomado por muerto, y es otra mujer quien salva finalmente la civilización. Al arrodillarse ante la imagen del dios y adoptando la clásica posición de la orante, ella recibe en su cuerpo el soplo divino, único capaz de contrarrestar las fuerzas oscuras del Mal. Se evidencia así en la película la reinterpretación cristianizada de la mitología antigua. La ubicación geográfica y temporal del advenimiento en el mundo bárbaro, con notable características indo-europeas y nórdicas de un nuevo culto y de un nuevo rey que se muere y vuelve a la vida y su esposa virgen que sufre también una transfiguración debe ser puesto en paralelo con la historia del cristianismo introducido en el Imperio romano invadido. A semejanza del proceso de reapropiación de una genealogía mítica, cuyo ejemplo el más famoso en el mundo antiguo es la *Eneida* de Virgilio, *Mortal Kombat* y *Kull el Conquistador* nos proponen entonces, al igual que *7 años en el Tibet*, una reutilización y asimilación de las creencias no occidentales en una perspectiva cristiana, lo que Jung (*Psicología y Alquimia*, Buenos Aires, Santiago Rueda, p. 158) interpreta en los sueños diciendo: "... bien puede afirmarse que el desarrollo regresivo vuelve a recorrer fielmente el camino histórico para llegar a los estadios precristianos. No se trata pues de un "caer atrás", sino, por así decirlo, de un sistemático descenso "ad inferos", de una "Nekyia psicológica"".

MEDIDAS DESESPERADAS

En el filme de Barbet Schroeder, con Brian Cox, Joseph Cross, Andy Garcia, Marcia Gay Harden, Michael Keaton y Eric King, un policía pide a un peligroso detenido, cuya sangre es la única compatible con la de su hijo, de aceptar un trasplante, para salvar la vida del niño. El criminal se aprovecha de la ocasión para escaparse y sembrar el terror.

A) EL AMOR MAS FUERTE QUE EL MAL

El tema de *Kiss the Death* de 1947 de Henry Hathaway es muy similar al de *Medidas Desesperadas*, como también al de *Cape Fear* de 1962 de J. Lee Thompson, con Martin Balsam, Polly Bergen, Lori Martin, Robert Mitchum, Gregory Peck y Telly Savalas (que se dio a conocer más tarde con su papel protagonista en la serie televisada *Kojak* de 1973-1978, con Vince Conti, Kevin Dobson, Dan Frazer, Mark Russell y George Savalas, cuyo éxito favoreció la emergencia de siete telefilms entre 1985 y 1990 y una nueva mini serie en 1989-1990, con Andre Braugher al lado de Telly Savalas), película clásica, basada en *The Executioners* de John D. MacDonald, y de la que Martin Scorsese dará un "remake" en 1991, con Robert De Niro, Jessica Lange, Juliette Lewis (conocida por su actuación en *Natural Born Killers*), Nick Nolte, así que Mitchum y Peck en roles secundarios. A notar que en *Cape Fear* el protagonista encarnado por Mitchum se encuentra finalmente en una situación similar a la de su personaje en *Fire Down Below* de 1957 de Robert Parrish, con Rita Hayworth, Jack Lemmon y Herbert Lom.

En *Medidas Desesperadas*, la oposición entre el policía interpretado por Garcia y el malvado que encarna Keaton nos recuerda la reciente *Contracarará* de John Woo, con Nicolas Cage y John Travolta.

Al apoderarse del local del hospital en su intento de huída, el detenido nos aparece como un demonio en la ciudadela, la que el soldado de Cristo, en este caso el policía, tiene que liberar .

El policía, por todas sus dudas y debilidades, al ser asociado con la infancia, resalta, en su personaje, el carácter de pureza indefensa del fiel que se enfrenta al poder del demonio. En ese sentido, es significativa la insistencia del malo a querer ver el policía como su "partner". Lo que motiva la persecución para el policía es, según dice el mismo, lograr la redención del detenido quien, en cambio, lo ataca en lo más sagrado: su hijo, cuya valencia pone de relieve la dicotomía entre el policía y el malo, recordándonos así a la hija del presidente de los E.U. en *Avión Presidencial*.

La oposición entre los dos caracteres principales de *Medidas Desesperadas*, esta vez alrededor de la salvación del niño del ladrón, se invierte en el telefilm australiano *Do Or Die* de 2001 de Rowan Woods, con Kate Ashfield, Tom Long, William McDowell, William McInnes, Patsy Palmer, Martin Sacks, Hugo Speer y Andrea Wellis, en el que el ladrón honrado trata salvarse de su obsesionado persiguidor, que nos recuerda por ejemplo a la figura de Javert en Hugo.

B) THE RAINMAKER: NO LO PUEDO HACER...SI LO HARE

Ese combate tradicional entre el Bien y el Mal (v. *El abogado del Diablo*) se encuentra también en *The Rainmaker* (*El poder de la Justicia*) de Francis Ford Coppola - director y guionista de la película -, con Matt Damon, Calire Danes, Danny DeVito, Mary Kay Place, Mickey Rourke, Dean Stockwell (conocido por su papel en la serie televisada *Quantum Leap*, al lado de Scott Bakula) y Jon Voight, cinta basada en la novela de 1995 de John Grisham. El título original evoca según la metáfora habitual al que hace llover dinero el abogado, pero comparándola implícitamente a la figura emblemática del chaman.

El papel de dios benefactor todopoderoso de Rourke evoca las películas de los años 1950. Mafioso "sur le retour", su personaje es para Coppola el modelo predilecto del marginado. Nos aparece entonces como paralelo al demonio, encarnado por Al Pacino en *El abogado del Diablo*.

Vimos en *L.A Confidential* que la Corte de Justicia es el lugar privilegiado para la construcción de la conciencia cívica en la novela y el cine policíacos norteamericanos contemporáneos. En *The Rainmaker*, el substrato maniqueo de esta construcción es evidente, y resalta el carácter mesianico tradicional de "miles cristianus" del abogado (o del policía en *L.A Confidential* o *Medidas Desesperadas*), parangón del buen ciudadano, como también en *A Few Good Men*, *Prejuicio* (igualmente inspirada de Grisham), o *Erin*

Brockovich del 2000 de Steven Soderbergh, película basada en un hecho real, con la misma Brockovich apareciendo de camarera en una escena, así como con Aaron Eckhart, Conchata Ferrell, Jamie Harrold, Marg Helgenberger, Julia Roberts y Albert Finney (actor en particular de *Murder at Orient Express* de 1974 de Sidney Lumet, con Lauren Bacall, Martin Balsam, Ingrid Bergman, Jacqueline Bisset, Colin Blakely, el francés Jean-Pierre Cassel, Sean Connery, John Gielgud, Wendy Hiller, Anthony Perkins, Vanessa Redgrave, Rachel Roberts, Richard Widmark y Michael York, y *Wolfen* de 1981 de Michael Wadleigh, con Gregory Hines, Edward James Olmos y Diane Venora), *Erin Brockovich* marcando el primer encuentro cinematográfico de Soderbergh por una parte con Julia Roberts, antes del "remake" de *Ocean's Eleven*, y por otra con Finney, antes de *Traffic*.

Al igual que los héroes de *Medidas Desesperadas* y *Erin Brockovich*, el joven abogado de *The Rainmaker* se relaciona con los pobres y los excluidos. Aquí es su falta de experiencia que en la batalla única que va a librar contra las fuerzas oscuras del sistema (pues, al final de la película decidirá abandonar la carrera de abogado) es el signo de la justicia de su combate, como lo es para el joven de extracción baja recién ascendido a la posición de caballero por sus virtudes morales y bélicas en *Kull el Conquistador* o en los romanceros medievales.

EXTASIS

Una pareja en dificultad busca la ayuda de un erotólogo en el filme de Lance Young, con Spalding Gray, Craig Sheffer, Casey Siemaszko, Terence Stamp, Leigh Taylor-Young, y Sheryl Lee (que reemplazó a Sherilyn Fenn, heroína de la serie original, en el filme *Twin Peaks: Fire Walk With Me* de 1992 de David Lynch, con el cantante Chris Isaak, Kyle MacLachlan, Harry Dean Stanton, Kiefer Sutherland y Ray Wise, y que vuelve aquí en un rol idénticamente sulfuroso).

A) LA EROTICA ASIA

El erotólogo, al negar el psicoanálisis y buscar en el cuerpo mismo (los “*chakras*”) las soluciones de las malfunciones sexuales, propone una visión simplista del pensamiento asiático, visión típica de la literatura y el arte eróticos por lo menos desde *Histoires d'O*.

El desarrollo de las relaciones políticas, económicas y artísticas con Asia en el siglo XIX favorecieron la moda de las “*chinoiseries*” (al final del siglo XVIII) y del japonismo (al final del siglo XIX). En el siglo XX, es con la Segunda Guerra Mundial y las guerras de Indochina y del Vietnam, así como por las luchas de independencia de Ghandi y el maoísmo, que en los años 1960 surgió de nuevo el interés para el mundo asiático. La literatura erótica occidental redescubría entonces el *Chin Pin Mei* y el *Kama Sutra*.

B) EL AMOR CORTES

Al hacer el amor con sus pacientes femeninas, y aceptar enseñar su arte amoroso al esposo despistado, el erotólogo evidencia el carácter eminentemente machista de su enseñanza, en la que es el hombre quien debe aprender a dominar sus pulsiones para lograr tener el poder sobre su pareja. En eso, el proceso de iniciación, típica de la literatura y el cine eróticos, es muy significativo en cuanto supone una jerarquía de los niveles del ser, en la que el hombre es el quien enseña, guía y libera a la mujer.

Igualmente en *En la Riqueza y en la Pobreza*, es el esposo quien muestra el interés de los valores tradicionales patriarcales y la división del trabajo por sexo a su esposa. En *Extasis*, las perturbaciones psicológicas de la esposa, quien fue violada de niña por su padre, confirman su carácter objetal.

El tema de la violación aparece de manera recurrente en las películas eróticas, revelándonos la permanencia de la pulsión de crueldad en la sexualidad del hombre adulto. Negando el psicoanálisis, y haciendo explícitamente de la mujer un objeto de adoración, *yonis* divino, pero primitivo y que se tiene que sublimar, la pretendida perspectiva espiritualista de la película se resuelve en una simplificación de las tesis de Jung (identificación de la libido con la noción de energía psíquica en general, negación del padre, sublimación de la madre, edipismo no aceptado), clásica expresión del amor cortés, en el que la mujer no es más que un juego para el hombre en su deseo de superarse, dominando a sus pulsiones, y por ende a las de su pareja, según estrictas leyes de iniciación y aproximación al misterio del sexo femenino, leyes fijadas por los mismos hombres.

EN LA RIQUEZA Y EN LA POBREZA

Una pareja de millonarios, acusados falsamente de fraude fiscal, se esconden en una *ordnung* amish, donde reaprenden a amarse en los valores simples de la vida del campo.

A) **EL ABOGADO DEL DIABLO: ¿"UN FAUSTO POSMODERNISTA"?**

El joven abogado, tentado hasta olvidarse de su esposa (v. también *El Bufete*), por el mundo de lujo y dinero que se le ofrece el diablo en *El abogado del Diablo* de Taylor Hackford, con Judith Ivey, Jeffrey Jones, Craig T. Nelson, Al Pacino, Keanu Reeves y Charlize Theron (que encontramos también en la contemporánea *Mighty Joe Young*), primer encuentro cinematográfico entre Reeves y Theron (antes de *Sweet November* del 2001 de Pat O'Connor, con Liam Aiken, Lauren Graham, Greg Germann, Jason Isaacs y Michael Rosenbaum), descubre finalmente que el diablo es su padre, y él su hijo, el padre potencial del Anticristo.

Al encarnar aquí al diablo Al Pacino, la referencia es evidente en nuestra película a *Angel Heart* de 1988 de Alan Parker, con Lisa Bonet (que se dio a conocer en la tercera versión de *The Cosby Show*), Robert De Niro, Mickey Rourke y Rick Washburn, filme basado en la novela *Falling Angel* de William Hjortberg, en el que De Niro tenía el papel del demonio. Es igualmente jugando del carácter mítico de los dos actores: Al Pacino y De Niro, y del parecido de los personajes que encarnaron en sus respectivas carreras, que han compartido los roles titulares en *Heat*, película que marca su segundo encuentro cinematográfico después de *The Godfather Part II*.

Sin embargo es aquí secundario el tema crístico del engendramiento demoníaco, que se encuentra por ejemplo en la serie de *Aliens* o en *Rosemary's Baby*, así que, a nivel cómico, en *Ghostbusters 2* de 1989 (por el mismo director, y con los mismos actores que en *Ghostbusters 1*, v. nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*). Como en *El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr Hyde*, *La Metamorfosis*, *La mosca*, *El Golem*, o más precisamente *La machine à assassiner* de Leroux, el héroe, al descubrir su naturaleza demoníaca, aparece como una "*máquina deseante*", arquetipo para la sociedad burguesa del siglo XIX, con sus sueños frustrados, sociedad desclasada de Marx. El héroe se vuelve antihéroe y se identifica con el demonio que hasta entonces combatía.

Así el héroe de *El abogado del Diablo* nos recuerda a Blade, hijo de vampiro, y a Luke Skywalker, que es el del maléfico Darth Vader en *Star Wars*.

El episodio "*El abogado del Diablo*" de la serie *Dark Realm* del 2000 hace triplemente referencia a *El Bufete*, *El abogado del Diablo* y, en el rostro de los vampiros, a *Buffy la Cazadora de Vampiros*. Como en *El Bufete*, un joven abogado es contratado por un bufete por sus cualidades de jurista, pero descubre rápidamente que el y su esposa son en peligro, pero aquí porque es un bufete de vampiros, a semejanza de lo que ocurre en el filme *El abogado del Diablo*. Como Al Pacino en el filme, el director del bufete revela al héroe su genealogía, el joven abogado siendo en realidad el nieto de Dracula. En este episodio de *Dark Realm* encontramos a: Michael Brandon, protagonista de la serie británica *Dempsey and Makepeace* de 1985-1986 con Tony Osoba, Ray Smith y Glynis Barber, actriz que aparece en otro episodio de *Dark Realm* (v. nuestro artículo sobre *Halloween H20*, a notar que Barber y Brandon participaron también al telefilm *Déjà Vu* de 1997, y anteriormente a la famosa serie televisada británica *Tales of the Unexpected* de 1979-1988 de Roald Dahl, basada en sus libros); Wolf Larson (que, después de haber encarnado a *Tarzan* en la serie de 1991-1994, comparte con Steven Williams el papel principal de la serie *L.A. Heat* de 1999, la cual se inspira visiblemente de *Miami Vice* en la asociación entre un policía negro y otro blanco, y en *Arma Mortal* en la oposición entre el negro reposado, de nombre Auguste, lo que revela su serio y autoridad, y el blanco más físico que intelectual); Jane March (heroína de los filmes *L'Amant*, y *Color of Night* de 1994 de Richard Rush, con Scott Bakula, Ruben Blades, Brad Dourif, Lance Henriksen, Kevin J. O'Connor, Lesley Ann Warren y Bruce Willis); y William Katt (actor principal en *Carrie* de 1976 de Brian De Palma, al lado de Sissy Spacek) que, con William R. Moses, que le sucedió en el papel de 1989 a 1993 (y fue también

protagonista de la serie *Falcon Crest* de 1981-1990), encarnó al detective Paul Drake, de 1985 a 1988, en la última serie *Perry Mason* con Raymond Burr y Barbara Hale.

B) EN LA RIQUEZA Y EN LA POBREZA: EL MODELO PATRIARCAL DEL MATRIMONIO

Como *El abogado del Diablo*, *En la Riqueza y en la Pobreza* de Brian Spicer, con Tim Allen, Kirstie Alley, Wayne Knight y Michael Lerner, juega con la terminología social. En la primera, los personajes se definen como angélicos o demoníacos, según emplean términos y expresiones relativas al Diablo ("*Hell*") o a Dios ("*God*").

Al inicio de *En la Riqueza y en la Pobreza*, el héroe también utiliza términos relacionados con el demonio y con los excrementos (estos últimos son en psicología los equivalentes simbólicos del oro). Así, el héroe, además de reproducir en un inicio el modelo clásico de los filmes sentimentales (v. nuestros artículos sobre *Nada que Perder* y *La boda de mi mejor amigo*), el del empresario malo, al protegerse detrás de un toro de bronce, nuevo becerro de oro, mientras lo persiguen los policías, se identifica con los judíos de la iconografía medieval, "*hijos de la puerca*", que se nutren de sus excrementos. Su esposa, mujer ociosa mantenida por su esposo ("*prostituta legalizada*", como diría Françoise Dolto), al pasar la noche en el campo, dormirá por descuido en los excrementos de vacas, versión femenina del becerro. A nivel simbólico, ella se cubre con la riqueza (el oro-excremento) de su esposo (como la heroína de *Loco por Mary* con el espermio de su enamorado), avaro de tipo clásico, aunque representante del modelo muy contemporáneo del ejecutivo, cuya figura arcaica una vez más es la del malo judío, al cual se opone la fe simple y conforme a la enseñanza bíblica de los amishs. Tal vez se puede decir que la oposición entre las nacionalidades (alemana e inglesa), apuntada en el filme, revela la oposición más profunda en la película entre los estatus sociales y la oposición religiosa entre buena y mala fe. Sin embargo en la película, la asociación del toro con el héroe y de las vacas con su esposa introduce una diferencia de género que se sustenta en la figura bovina como símbolo de América (v. *Don Segundo Sombra*, ciertas alusiones de Borges, las esculturas propagandísticas del estado del Texas, N.-B. Barbe, "*La Nature, c'est moi!*" - *Essai d'analyse du message publicitaire*", nota 21 de la última versión, publicada en *Essais d'iconologie filmique*, Bès Editions, Francia, 2001, y retomada en nuestro artículo sobre *Ravenous*, y los westerns tales como *The Sheepman - Stranger With a Gun* de 1958 de George Marshall, con Roscoe Ates, Willis B. Bouchee, Edgar Buchanan, Glenn Ford, Pedro Gonzalez-Gonzalez, Tom Greenway, Harry Harvey, Buzz Henry, Shirley MacLaine, Leslie Nielsen, Slim Pickens, Pernell Roberts, Mickey Shaughnessy e Harry Woods - película que marca uno de los varios encuentros entre Marshall y Ford, con también *Texas* de 1941, con Don Beddoe, George Bancroft, Buchanan, William Holden y Claire Trevor, *The Gazebo* de 1959, con Mabel Albertson, John McGiver, Doro Merande, Carl Reiner y Debbie Reynolds, y *It Started With a Kiss*, igualmente de 1959, con Buchanan, Fred Clark, Eva Gabor, Harry Morgan y Reynolds -). Así, introduciéndonos en la progresión lógica del relato, la referencia cómica en un primer tiempo a los bovinos se integra después a la referencia y puesta en escena más general de los valores tradicionales de la sociedad norteamericana que sin darse cuenta necesitan y añoran a los héroes.

El motivo de la vaca como símbolo de lo americano, o mejor dicho en este caso del sueño americano orientado hacia la conquista del Oeste, aquí en contraposición con el Río Bravo, que delimita la separación entre los E.U. y México (lo que a su vez nos remite a la dicotomía de *Un impulsivo y loco amor*), se encuentra en el telefilm *On the Borderline* del 2000 de Michael Oblowitz, con Aidan Campbell, R Lee Erney (*Apocalypse Now*, *Full Metal Jacket*, *Toy Story*, *The Frighteners*, *Big Guy and Rusty the Boy Robot*), Tony Frank, Martha Long, Eric Mabiuis, Elizabeth Pena, Bill Sage y Marley Shelton.

Los bovinos reaparecen como símbolo nacional recurrente (en forma de escultura, en el juego del rodeo y el episodio del veterinario) en *Serving Sara* del 2002 de Reginald Hudlin, con Amy Adams, Bruce Campbell, Terry Crews, Elizabeth Hurley, Vincent Pastore, Matthew Perry (*Friends*, *The Whole Nine Yards*), Jerry Stiller y Cedric the Entertainer.

La jueza de *En la Riqueza y en la Pobreza* que maldice al héroe porque quiere crear un parque de atracciones llamado "Tierra Santa" a la vez confirma el carácter diabólico del héroe e identificando la jueza

con la madrina de los cuentos revela el proceso de redención en la que la película va a llevar a nuestro héroe hacia su *mea culpa* final. El casamiento religioso, motivo clásico de las películas de amor (v. nuestro artículo sobre *La boda de mi mejor amigo*) se cambia aquí en el tema central. Al volverse a la vida de campo, como Harrison Ford en *Witness* de John Seale y Peter Weir, con Timothy Carhart, Alexander Godunov, Lukas Haas, Brent Jennings y Kelly McGillis, y con música de Maurice Jarre (notaremos que el final en el silo de *Le Casse* de 1971 del director francés de carrera internacional Henri Verneuil, con Marc Arian, Jean-Paul Belmondo - actor predilecto de Verneuil, y de la Nueva Ola francesa en general -, Nicole Calfan, Dyan Cannon, Myriam Colombi, José Luis de Villalonga, Robert Duranton, Robert Hossein - conocido actor y director francés -, Renato Salvatori - protagonista de *Z* -, Omar Sharif - *Lawrence of Arabia*, *El Doctor Zhivago*, *The 13th Warrior* - y Daniel Vézité, película basada en una novela de David Goodis - uno de los autores puesto en escena por la Nueva Ola, v. nuestro artículo sobre *Wishmaster* -, fue retomado tanto en *Witness* como en *1 chance sur 2* - cinta que evocaremos más detenidamente en nuestro artículo sobre *El regreso de Casanova* -), alusión al carácter de Ford en *Witness* que se dobla de otra, cómica-crítica a *Dirty Harry*, el héroe va a redescubrir los valores tradicionales, y hacerlos ver a su esposa. Ese retiro espiritual, que les permitirá flexionar sobre su matrimonio, servirá a consolidarlo, enseñándolos que se trata de una institución divina, basada en votos perpetuos que no se pueden deshacer.

C) EL HOMBRE DE LA MASCARA DE HIERRO: "M... A VAUBAN"

Aunque con referencia a Umberto Eco (*El péndulo de Foucault*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998, p. 453) en la parte final del rescate en los subterráneos de París, *El hombre de la máscara de hierro* de William Richert y Ronald Wallace, con Gabriel Byrne, Leonardo DiCaprio, Judith Godrèche, Jeremy Irons y John Malkovitch, se fundamenta en la única novela histórica (*Le Masque de Fer*: 1964, *Le Secret du Masque de Fer*: 1973) de Marcel Pagnol inspirada en los planteamientos de *Le vicomte de Bragelone* de Alejandro Dumas (tercero volumen de 1850 de la serie de *Les Trois Mousquetaires* de 1844 y *Vingt Ans Après* de 1845). La versión cinematográfica norteamericana anterior tenía como actores principales Richard Chamberlain y Patrick McGoohan (en la versión francesa, en la que se encontraba también Jean Rochefort, más conocido por su papel en la serie de *Angélique Marquise des Anges*, era Jean Marais quien encarnaba a D'Artagnan).

Pero al contrario de ésta versión con Chamberlain y McGoohan, la nueva película, en la que actúan tres actores franceses, entre los cuales Depardieu, no se centra en la preparación que le hacen los mosqueteros al mellizo para reemplazar a su hermano, sino en el reemplazo frustrado.

Como de costumbre en las películas históricas, la realeza se encuentra justificada por necesidad. Sin embargo, Luis XIV no es el mejor ejemplo de liberalismo, ya que fue el responsable de la Contrareforma.

D) "... INDEPENDIENTEMENTE DE TODA METAFORA"

Al insistir también en la vejez de los mosqueteros, el filme refiere a *Vingt Ans Après* de Dumas. La relación entre el mellizo Philippe y los mosqueteros se vuelve entonces edipiana.

Si el filme utiliza el recurso tradicional del teatro cómico del siglo XVII que es el motivo del padre "retrové", al hacer de D'Artagnan el padre del rey y de otro hijo cuya existencia desconocía, la referencia al tema mitológico clásico de los mellizos complementarios, y aquí opuestos, induce un cambio semántico: la genealogía ya no se aplica a una realidad social vertical (es decir, no sirve para desarrollar un discurso ético-legal sobre los derechos de herencia, problema de la perpetuación de los bienes característica de la sociedad burguesa moderna, v. por ejemplo *Volpone* de 1606 de Ben Jonson y el correspondiente *El Rico Codiciado* de Carlo Goldoni, o la cuestión legal de la transferencia de bienes por herencia en la sociedad inglesa de los siglos XVII-XVIII, véase también la concepción de "legado" en la obra del filósofo argentino Arturo Andrés Roig), sino que revela una concepción dicotómica. Por cierto está contemplada en la película en el mundo de la realeza, que es comúnmente considerado como predispuesto a las intrigas de poder, lo que confirma la historia, pero ello no nos impide considerar esta dicotomía dentro del cambio semántico que acabamos de definir, en su implicación respecto de la sociedad contemporánea.

D'Artagnan es el que de verdad llevaba la máscara, dice Philippe en el momento de la muerte de su padre, el mosquetero asesinado por su otro hijo, el rey Luis. Así D'Artagnan en el filme aparece como el modelo de esa "*máquina deseante*", a la cual ya referimos, y en la que Deleuze y Guatarri en *L'Anti-OEdipe* ven el arquetipo del ser social contemporáneo. Se trata de una concepción antifreudiana, en la que el individuo se define exclusivamente a partir de su relación contingente de ruptura con un poder siempre válido de hecho (teoría liberal hobbesiana), lo que en términos de Fromm (deseo de amar, entrega al Otro social) correspondería a la validación y obediencia ciega al poder su yerno, con tal que sea justo (es decir deseable), como lo propone Atos en la película. El sacrificio del hijo de Atos favorece justamente la negación del Edipo individual y la afirmación del contrato-compromiso social, que lo trasciende.

La complejidad de la genealogía de los héroes románticos, heredada de la "*comédie de mœurs*" del teatro moderno, revela, más profundamente, en la literatura del siglo XIX el debate axiológico entre nacimiento y mérito (v. N.-B. Barbe, *Origines littéraires de la pensée contemporaine XIXème-XXème siècles*, Bès Editions, Francia, 2002, cap. XII de la parte en francés). Asimismo, el obispo Myriel para Jean Valjean, el abad Farias para Edmundo Dantès, o el Señor Vitalis para Rémis en *Sans Famille* (1878) de Hector Malot - Vitalis que, llevando al joven protagonista en una peregrinación iniciática a través de Francia, similar a la de los niños de *Le Tour de France par deux enfants* (1877) de G. Bruno, con matiz didáctico, es una figura claramente paralela a la de Farias respecto de Dantès en su viaje al mundo de las tinieblas (Farias siendo a su vez una manera de Las Cases, famoso autor del *Memorial de Sainte-Hélène*, en función de la identificación implícita entre Napoleón y Dantès que hemos evocada en nuestra introducción) -, y de una manera general todos los mentores de los personajes principales de la novelística del siglo XIX, remitiéndonos a sus equivalentes en la mitología clásica (pensamos en particular a Quirón o al adivino ciego Tiresias), expresan esta concepción del héroe valeroso, cuya genealogía problemática a la vez le identifica a un semi-dios o a un hijo de dios, conforme todavía el modelo antiguo, y evidencia su estatus de paradigma de la cuestión burguesa, en cuanto es sólo al final de un largo proceso que, a semejanza de Rastignac de Honoré de Balzac o *Bel-Ami* de 1885 de Guy de Maupassant, puede lograr tener fama y fortuna.

ESFERA

Debajo de la superficie del mar, cinco científicos se enfrentan al miedo absoluto venido de los confines del espacio y del futuro.

A) DE LA CIENCIA

Es la segunda película de ciencia ficción en la que actúa Dustin Hoffmann, después de *Outbreak* de 1995 de Wolfgang Petersen, con Rene Russo (en su segundo encuentro cinematográfico con Petersen, después de *In the Line of Fire*), Donald Sutherland, y los actores del momento: Morgan Freeman, Cuba Gooding Jr. y Kevin Spacey, cinta basada en el descubrimiento del virus del Ebola en Africa. *Esfera* es también su segunda película de ciencia ficción para Sharon Stone, quien sin embargo empezó su carrera en películas de Wess Craven. Michael Crichton, el guionista, después del éxito de *Jurassic Park* (modernización, como lo confirma el título *El Mundo Perdido* de la novela clásica del género *The Los World* de Sir Arthur Conan Doyle), vuelve a temas del género que miran hacia el futuro.

Si bien *Esfera* de Barry Levinson, con Peter Coyote, Hoffman, Samuel L. Jackson, Leiv Schreider y Stone, se inspira en *The Abyss*, retoma sin embargo otra temática, habitual ésta en la ciencia ficción, que ya hemos encontrada en *Event Horizon*. En *Esfera* como en *Event Horizon* se trata de una nave espacial que, probablemente debido a un agujero negro, se traslada del futuro al pasado, transformándose así en objeto perdido o no advertido del pasado. En las dos películas hay dentro de la nave espacial una esfera encerrada, símbolo como también en *Contacto* del movimiento y el tiempo (v. Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, París, Flammarion).

Esta esfera es la que permite a los héroes de entrar en contacto con formas del más allá, lo que a menudo resulta peligroso. Ahora bien en *Esfera*, la forma de la nave perdida en el fondo del océano se asemeja a la de la montaña, erguida en el centro del templo (pirámide-zigurat semítico-egipta, o estupa budista), cúspide de forma circular con la base cuadrada (el círculo y el cuadrado simbolizan respectivamente el Cielo y la Tierra). A cada lado de la cúspide hay escalas o escaleras para ascender hacia el "Axis Mundi": árbol de la Vida, columna o polo que se alza en el centro de la cruz radial de los cuatro puntos cardinales.

En *Event Horizon*, el tema es la ciencia prohibida. En *Esfera*, las manifestaciones peligrosas son producidas por la propia mente de los héroes, lo que confirma la relación entre la figura de la nave y el templo, más precisamente el mándala. Los héroes son cinco, como los Budas dhyani que presiden cada uno un sistema del mundo. No olvidemos que cada uno de los héroes es perito en su ciencia: psicología, biología, astronomía, matemática, ufología. Como nos lo revela la precedente lista, estas cinco ciencias en conjunto abarcan a todos los campos de lo real: la mente, la naturaleza, el uni verso o cosmos, el mundo teórico, y el mundo sobrenatural. Como el peregrino, guiado por los cinco Budas dhyani, el espectador descubre la esencia del sistema cósmico del mundo y la insubstancialidad de toda apariencia (v. John M. Lundquist, *El templo*, Madrid, Debate, 1995, p. 19).

Igual temática se encuentra en *Blair Witch II - El libro de las sombras* del 2000 de Joe Berlinger, con Stephen Barker Turner, Kim Director, Jeffrey Donovan, Lanny Flaherty, Erica Leerhsen y Tristan Skylard, en la que, no sólo los autores muy sutil e irónicamente, a semejanza de lo que ocurre en *Scream 3*, acusan a la primera película de la serie de haber impulsado un grupo de jóvenes a cometer unos crímenes horrendos, resaltando así una problemática que encontramos en la película española *Tesis* de Alejandro Amenábar, con Rosa Campillo, Fele Martínez, Eduardo Noriega, Miguel Picazo y Ana Torrent, y la serie televisada francesa *NéoPolars* (v. nuestro artículo sobre *The Truman Show*), sino que también desde el inicio ponen en boca de una de las protagonistas estas palabras evocadoras: "*La percepción, es la verdad*".

Ahora bien, toda la tradición filosófica de la India antigua se basa en esta dialéctica entre las percepciones y la verdad, dentro de una concepción unitaria del tiempo y el espacio. La doctrina Charkava (o Lokayata), desarrollada por el filósofo Brihapasti, es una de las formas más avanzadas de esa preocupación.

B) CREER Y SABER

En la filosofía europea, esa problemática va a ser el centro no sólo de la antigua dualidad entre el Ser y el Pensar, sino también de la cuestión epistemológica para los fenomenistas. Descartes y Hume fueron los que primero desarrollaron el tema. Hegel en su pertinente crítica al idealismo trascendental, titulada *Creer y Saber*, revela la dicotomía subyacente entre Razón y Fe, o entre Idea y Realidad objetiva en Kant, Jakobi, y Fichte. Casualmente les opone "El ejemplo de Spinoza (que) es el espacio encerrado entre dos círculos que no tienen un centro en común, según la figura que hizo colocar también como su auténtico símbolo encabezando sus "Principios de la Filosofía de Descartes", en cuanto que, mediante ese ejemplo, sustrajo la infinitud empírica de la imaginación y la puso a la vista" (*Creer y Saber*, Bogotá, Norma, 1992, pp. 90-91, v. también sobre el simbolismo epistemológico del círculo Spinoza, *De la réforme de l'entendement*, en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1954, 1984, pp. 112-113ss.).

Volviéndonos hacia el estudio psicológico detallado de los sueños de mándalas que nos propone Jung en *Psicología y Alquimia* (Buenos Aires, Santiago Rueda), nos percatamos fácilmente de su relación con la película. La mujer desconocida o abandonada demasiado tiempo (la figura aparece en casi todos los sueños) e identificada con el mar, la concha, los dioses severos, salvadores de naufragos, la serpiente o la tortuga (sueño 22), representa el *Anima*, el no ego, la parte de instintiva (no diferenciada) del inconsciente. Como Stone en relación a Hoffmann en la película, donde ella tiene significativamente el papel de la bióloga (la naturaleza tradicionalmente considerada del dominio de las mujeres apareciendo como lo no definido en relación al ser), la mujer, al igual que los Budas repartidos en la base cuadrada del templo tradicional, entra con el soñante dentro de una cuatremidad de personas como lo nota Jung respecto al sueño 12: en el filme el ufólogo es el único desconocido, los demás se conocen desde años atrás. En *Esfera* el psicólogo es llamado por un supuesto accidente. En el sueño 11 un piloto de avión pierde el manejo del espejo de navegación a causa de una bola de croquet. En *Esfera* se llega a la nave atravesando un río submarino. El río o fuenterie surtidor, símbolo del río de la vida, aparece en los sueños 13 a 15. Los sueños 16 y 17 cuentan como el soñante busca entrar en un círculo-cuadrado desconocido, que es en realidad un témenos (templo). Se trata en el sueño 17 de una iglesia-teatro muy antigua pero en la que la función no se dará sino en un remoto futuro.

Aquí Marie-Louise Von Franz (*Misterios del Tiempo*, Madrid, Debate, 1994), que se basa en Jung, nos ayuda a comprender mejor esa contradicción temporal. El Tiempo, dios originalmente confundido con el Océano por los griegos (p.5), contiene en sí todo Bien y todo Mal (p.6). Puede ser representado en cocodrilo (p.6), o serpiente que se muerde la cola (p.11), símbolo de su carácter cíclico y etemo. O bien, lo que nos recuerda las medusas del filme, como Krisna con múltiples cuerpos, brazos y ojos (pp. 9-10), pues abraza a toda la creación (las medusas y pulpos en el filme en cuanto son formas de vida simples, primitivas, refieren tanto al proceso de desarrollo cronológico de la vida que al nivel no diferenciado e inconsciente, igual que el mar, como por ejemplo también en Lovecraft, en particular *La onírica búsqueda de la desconocida Kadath*, Barcelona, El Observador, pp. 23-24, o en Jean Ray - v. también en cuanto a estas creaturas del inconsciente en su aspecto informe a los asesinos enmascarados de *Sé lo que hicieron el verano pasado*, *Halloween*, v. nuestros artículos, y las películas afines, así como al monstruo de *The Blob* de 1958 de Irvin Yeaworth Jr., con John Benson, Stephen Chase, Aneta Corseaut, Olin Howlin, Earl Rowe y Steve McQueen en su primer gran rol de cinema, *Son of Blob* de 1972 de Larry Hagman, Shelley Berman, Godfrey Cambridge, Burgess Meredith, Dick Van Patten, Robert Walker y el mismo Hagman, que se dio a conocer más tarde con su papel en la serie *Dallas* de 1978-1991, y *The Blob* de 1988, con Candy Clark, Kevin Dillon, Donovan Leitch Jr., Jeffrey DeMunn, Joe Seneca y Shawnee Smith, esta última película realizada por Chuck Russell, también director de *Nightmare on Elm Street 3, A - Dream Warriors* de 1987, con Patricia Arquette, Robert Englund, Heather Langenkamp, Priscilla Pointer, John Saxon y Craig Wasson, *The Mask* de 1994, que dio a conocer a Jim Carrey y Cameron Diaz, así como con Peter Green, Richard Jeni, Peter Reigert, Amy Yasbeck, y *Bless the Child* del 2000, v. nuestro artículo sobre *Stigmata* -). De ahí que el Tiempo-serpiente que se muerde la cola da origen a la samsara, la rueda siempre en movimiento (p.11). Con una simbología similar, las esferas de los relojes son circulares porque asemejan al cielo (p.15).

que como Dios rodea y extiende las cosas (p.17). De ahí también la común definición de Dios y el Tiempo como "*coincidencia oppositorum*" (p. 30). Así el yogui intenta unificar los opuestos, rompiendo la corteza del microcosmos y trascendiendo el mundo contingente. Dice el *Lankavatara Sutra*: "*Cuando el mundo objetivo ya no es comprendido, no hay desaparición ni no ser, salvo algo absoluto conocido como "tathatavastu", esfera que pertenece a los sabios*" (p.30). Ese reloj universal fuente de armonía, Jung (pp. 126-127 y 220ss.) lo representa como un círculo en movimiento en el que el centro, combinación del ego (en la parte superior) y del no ego (en la inferior), se identifica al Yo o *Selbst* de la personalidad total que, al igual que la esfera del filme, no tiene puertas de acceso ("*nadie puede decir donde está*"), ya que es por un proceso psíquico que se entra en su conocimiento.

En *Esfera* se precisa que el interior es vacío, pues hay dentro sólo lo que uno pone. Así en el sueño 17 el que entra en el témenos se encuentra al mismo tiempo solo y con mucha gente. En la película son los sueños y las fobias de los héroes los que se manifiestan en la realidad (tema corriente de la ciencia ficción, que abordan distintos episodios de *Star Trek*, sea en su aspecto benéfico, sea en su aspecto nefasto).

Von Franz, al plantear que espacio y tiempo se integran en un continuum cuatridimensional (pp.9-10), y tomando como ejemplos los eventos del horizonte (p.11) y los acontecimientos atómicos que no ocurren sino que tienen tendencia a ocurrir (p.24), llega a retomar la tesis de la relatividad y de la relatividad de la observación que según dice, Jung comprobó al nivel del inconsciente humano, donde en el sueño las nociones de "*antes*" y "*después*" pierden sentido, lo de que Von Franz encuentra ejemplos literarios, especialmente *Rip Van Winckle* y *Sleepy Hollow* de Washington Irving (pp.9-10). Reutilizando finalmente la figura del círculo de Jung, ella define el "*illud tempus*" de Eliade, que corresponde a la demarcación entre tiempo y no tiempo, como un "*momento extratemporal de la creación*" (p.31), lo que nos devuelve a la teoría pre-fenomenista del filósofo Mo-tse acerca del contacto entre los órganos sensoriales y el mundo exterior como tercer término que hace posible la ascensión espiritual del soñante o del iniciado, pero que sin embargo supone la aceptación claramente expresada en el final de la película de que no se puede entregar a "*ninguna discusión sobre los atributos del Señor*" (sueño 17 en Jung), ya que como dice Jakob Böhme: "*la vida del espíritu está vuelta hacia sí misma... la vida de la naturaleza se dirige hacia afuera*", "*La rueda de la naturaleza se vuelve desde el exterior hacia adentro, pues la divinidad mora en el interior, en sí y tiene una figura tal que no es posible pintarla*", la rueda siendo el "*astro eterno que sólo es un espíritu y el ánima eterno en la "sapiencia de Dios", como la eterna naturaleza, de la cual los espíritus eternos salieron para entrar en la criatura*" (cit. por Jung, p.181).

Así como dice Jung (p.236): "*Una interpretación materialista podría afirmar fácilmente que el "centro no es otra cosa" que el punto donde la psiquis se hace incognoscible, porque se funde allí con el cuerpo. En cambio una interpretación idealista podría afirmar que el "Selbst no es otra cosa que el espíritu" que vivifica el alma y el cuerpo y que irrumpe en el tiempo y en el espacio en ese punto creador*".

Los sueños 26, 30, y 31, al igual que en el filme, muestran como la esfera tiene que ser aceptada como "*oscuridad propia*" (p.192) del "*vas bene clausum*" (p.183) del "*unum vas*", masa de vida (p.195), fundamentalmente incognoscible, lo que la reduce al estado kantiano de Nada (v. Ernesto Mayz Vallenilla, *El problema de la Nada en Kant*, Caracas, Monte Avila, 1992). Así al aceptar lo irreconciliable de la relación entre Fe y Razón, y devolviendo su descubrimiento al tiempo que lo encubre, los héroes de *Esfera*, al contrario de los de *Event Horizon*, logran salvarse.

WISHMASTER

El diablo, vencido por los antiguos, vuelve a la vida en las E.U. modernos e intenta de apoderarse de nuestro mundo.

A) *WISHMASTER* Y LA "NEKYIA PSICOLOGICA"

Notamos en *Wishmaster* de Robert Kurtzman, con Wendy Benson, Andrew Divoff, Ken Hodder, Tammy Lauren y Tony Todd, película producida por el especialista del horror Wes Craven, la aparición de Robert Englund (actor que se dio a conocer con su personaje de Freddy Krueger creado por Craven, y que encontramos también en un rol secundario en la contemporánea *Leyenda Urbana*).

El tema del voto realizado de manera inesperada y en realidad contradictoria con lo que espera el que lo hace es un motivo con valor moralista común de los cuentos para niños. Sin embargo, como *Candyman*, y más generalmente *Dracula* o *Poltergeist*, en *Wishmaster* nos remite al poder que, acogiéndoles, se les da a los espíritus inquietos, cuando en la noche vienen tocar a la puerta de los vivos, mitología muy difundida ya que, tradicionalmente, se enterraba a los muertos alrededor del hogar, lo que no cambió sino en el momento de las grandes epidemias, en particular la peste, en el siglo XIV (v. Michel Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983).

A semejanza de lo que ocurre en la serie *Wishmaster*, encontramos heroínas recurrentes en la fundadora *Halloween* de John Carpenter, con Jamie Lee Curtis (v. nuestro artículo sobre *Halloween H20*), así como en *Alien* (Sigourney Weaver) y *Scream* (Neve Campbell).

Como en Lugones, Borges, Lovecraft o *Kull el Conquistador*, en *Wishmaster* se desarrolla lo que Jung llama una "nekyia psicológica". Así en el filme los grabados de Gustave Doré son utilizados, como en *La Escalera de Jacob*, de manera anacrónica para evocar visualmente los dioses antiguos. Sin embargo al ejemplo de Virgilio en *La Enéida*, la película utiliza esa "nekyia" para crear una genealogía clásica, en este caso al Nuevo Mundo, fijando así (por medio de la identificación entre los países del litoral mediterráneo y una tradición muy antigua, con dioses cambiados en demonios) la mitología estadounidense, y americana en general, de tener una herencia europea propia (por oposición con la América Latina en lo que respecta a los E.U., y por oposición a estos en cuanto a la América Latina, v. nuestro artículo sobre *Un impulsivo y loco amor*), y, al mismo tiempo, de la superación de dicha herencia.

Como también en *Amistad*, e Isaac Asimov (*Visiones de Robot*, Barcelona, Plaza & Janés, 1995, pp. 214-220) donde el Viejo Mundo europeo es representado por una mujer, débil *Anima* cansada, que acepta y hasta ahora ser poseada y dominada por el fuerte hombre norteamericano, descendente, a semejanza del Eneas de Virgilio, de la clásica Europa que sin embargo supera, dentro de una oposición latino-hispánica/anglosajona (v. también el telefilm *The Lookalike* y nuestro artículo sobre *Un impulsivo y loco amor*), aparece también en la obra de Asimov una visión imperialista de los continentes asiático y africano, este último considerado de manera clásica como un mundo de pasiones violentas y edén virginal, (pp. 207-214). La afirmación del héroe de que América Latina es el pasado y los E.U. el futuro al inicio de *Original Sin* de 2001 de Michael Cristofer, con Pedro Armendariz, Antonio Banderas, Damon Bryant, Gregory Itzin, Angelina Jolie e Gabriele Muccino, revela también esta ideología de una América Latina europeanizada y femenina, y de unos E.U. plenamente americanos y varoniles. El extraño baile cubano de disfraz en *Original Sin* como los de *Random Hearts* de 1999 de Sydney Pollack, con Charles S. Dutton, Harrison Ford (en su segundo encuentro con Pollack, después de *Sabrina*), Bonnie Hunt y Kristin Scott Thomas (*Four Weddings and a Funeral*, *The Horse Whisperer*), y *Under Suspicion* del 2000 de Stephen Hopkins, con Monica Bellucci, Nydia Caro, Thomas Jane, Miguel A. Suarez, así que Morgan Freeman y Anthony Hopkins (encontrándose estos dos último también, a semejanza de Pollack y Ford en *Random Hearts*, por segunda vez, después de la existosa *Amistad*), confirma esta concepción festiva y primitiva de lo latinoamericano. Del mismo modo que *Under Suspicion* se inspira en la película francesa basada en la novela de John Wainwright: *Garde à vue* de 1981 de Claude Miller (también guionista del filme), con Elsa (que aparece por primera vez aquí y que volvemos a encontrar en *El regreso de Casanova*), el actor y

cantante Guy Marchand, Pierre Maguelon, Romy Schneider, Michel Serrault y Lino Ventura, *Original Sin* se inspira en otra cinta francesa, en este caso en *La sirène du Mississippi* de 1969 de François Truffaut, con Jean-Paul Belmondo, Nelly Borgeaud, Michel Bouquet y Catherine Deneuve. Las escenas de las fiestas latinas en *Original Sin* y *Under Suspicion* se asemeja mucho, dejando en claro el carácter popular y "bárbaro" (para parafrasear a Leopoldo Zea) de la América Latina para los E.U. (v. también en este sentido nuestro artículo sobre *Un impulsivo y loco amor*). *Original Sin* como *La sirène du Mississippi* se inspiran en una novela de William Irish (Cornell Woolrich) sobre un falso matrimonio, como también *J'ai épousé une ombre* de 1982 de Robin Davis, con Nathalie Baye, Richard Borhringer, Francis Huster, Madeleine Robinson y la actriz española Victoria Abril, "remake", basado en otra novela de Irish sobre el mismo tema (veáse también *La mariée était en noir* de 1967, también de Truffaut, con Bouquet, Jean-Claude Brialy, Charles Denner, Jeanne Moreau, Philippe Noiret, Claude Rich y Michel Lonsdale - protagonista de *Ronin*, v. nuestro artículo sobre *The Truman Show* -), de *No Man of Her Own* (que retoma el título de la película de 1933 de Wesley Ruggles, con George Barbier, Dorothy Mackaill, Grant Mitchell, Elizabeth Patterson, así que Cary Grant y Carole Lombard, futuros esposos que aquí actúan juntos por la única vez de su carrera), realizada en 1949 por Mitchell Leisen, con Harry Antrim, Griff Barnett, Lyle Bettger, Jane Cowl, Catherine Craig, Esther Dale, Richard Denning, John Lund, Carole Mathews, Henry O'Neill, Milburn Stone, Phyllis Thaxter y Barbara Stanwyck (conocida por sus papeles en las series televisadas *The Big Valley* de 1965-1969, con Peter Breck, Charles Briles, Linda Evans, James Gavin, Douglas Kennedy, Richard Long, Lee Majors y Napoleón Whiting, y *Dinasty* de 1981-1989, también con Evans, así como con Joan Collins y John Forsythe). En *Original Sin*, la escena final del envenenamiento del héroe provocado por la heroína pero que el acepta conscientemente por amor a ella, aunque fiel a sus modelos, nos devuelve sin embargo también al final de *Tirez sur le pianiste* de 1960, película ésta, todavía de Truffaut, inspirada de una novela de David Goodis, y con Charles Aznavour, Nicole Berger, Marie Dubois y Michèle Mercier (célebre por su papel en la posterior serie de cintas *Angélique*).

En *Whismaster*, la heroína, expresión del *Anima* colectiva, se pelea contra un genio malvado que, como en Lovecraft, revela ser un antiguo dios. Craven, el productor del filme y famoso director de películas de horror (en particular las series *Nightmare on Elm Street* y *Scream*), al igual que John Carpenter en *They Live* de 1988, con Keith David, George Flower, Meg Foster y Roddy Piper, e *In the Mouth of Madness*, desarrolla aquí una concepción finesecular, típica del mundo contemporáneo, apocalíptica y horrificada.

El diablo de *Wishmaster*, cuya iconografía nos recuerda la de *Hellraiser*, resalta esta concepción, ya que justamente aparece como este genio malvado, al igual que "*Les Farfadets*" en el libro biográfico epónimo del francés Berbiguier de Terre Neuve du Thym.

Al vencerlo la heroína afirma al mismo tiempo la superioridad de los E.U. sobre las demonios del Viejo Mundo, es decir precisamente sobre el Viejo Mundo. Esta superación se vuelve explícita en películas como *Un hombre lobo americano en París*.

B) SIMPLES SECRETOS Y L'ANTI-OEDIPE

Como en *El hombre de la máscara de hierro*, nos parece encontrar en *Wishmaster* una temática edipiana, probablemente típica del freudismo del siglo XX, pero más desarrollada en el cine norteamericano, pensamos por ejemplo a las obras de Woody Allen y de Hitchcock (en particular *Psycho* de 1960, con Martin Balsam, John Gavin, Janet Leigh, John McIntire, Vera Miles y Anthony Perkins, o *Marnie*).

La contraparte de la visión de la América adolescente y en peligro en Stephen King, *Nightmare on Elm Street* o *Home Alone* es el relato de la superación de la madrastra en *Bush* y *Scream 2*, o del padrastro en *The Stepfather* de 1987 de Joseph Ruben, con Shelley Hack, Terry O'Quinn y Jill Shoelen, y *Sé lo que hicieron el verano pasado*, padrastro que en Pablo Antonio Cuadra se identifica con España, el padre-Cronos. La heroína de *Wishmaster* se libera de las creencias impuestas, al igual que la hija de Freddy se libera de su padre en la última película de la serie. Problemas relacionados con la familia norteamericana entonces, y que parecen buscar soluciones propias (o sea continentales) en películas como *Extasis*, *En la*

Riqueza y en la Pobreza (cuyo título revela el carácter religioso de la solución encontrada) o *Simple Secretos*.

Si películas como *Grandes Esperanzas*, *Nightmare on Elm Street*, *El hombre de la máscara de hierro* o *Wishmaster* eligen la muerte del padre colectivo fantasmagórico, lo que a veces pasa como en Lugones o *Wishmaster* por la asimilación-superación explícita de la herencia impuesta, *Simple Secretos* al igual que *En la Riqueza y en la Pobreza* parece proponer, aunque también a través de un proceso de asimilación-superación, la fidelidad a los valores norteamericanos y su modelo familiar. Así en *Simple Secretos*, el adolescente psicótico encuentra en su tía desconocida (el *Anima* colectiva, feminización tal vez del Tío Sam, y doble de la propia tía de ella, lo que evoca una vez más la genealogía matriarcal típica de América del Norte) el medio para aceptar su genealogía propia, real: su madre, modelo del *Anima* individual, y sustituto del padre (fantasmagórico aquí también, esencialmente fálico, ya que asociado a las competiciones de carros, v. también el proceso de transmisión entre el abuelo-niño y el adolescente que llega a la edad adulta, y hereda de los utensilios de su antepasado).

Pues, como ya lo hemos apuntado, se sabe desde Jung la importancia del matriarcado en los E.U. Idéntica autoafirmación de la herencia norteamericana en su proceso de historización se encuentra claramente en *Amistad'*, a través la negación del modelo europeo (en este caso el *Anima* negativa, simbolizada por la reina española) y la búsqueda de otro modelo (como también en la película posterior *The Patriot*), cristológico pero no católico y no europeo (el afro-americano).

Con referencias en el episodio del túnel a *The Third Man* y *Tiburón*, en *The Relic* de 1997 de Peter Hyams, con Linda Hunt (*Dune*, *Shrek*), Penelope Ann Miller, Tom Sizemore (*Passenger 57*, *Natural Born Killers*, *Devil in a Blue Dress*, *Heat*, *Saving Private Ryan*) y James Whitmore, basada en la exitosa novela de Lincoln Child y Douglas Preston, la ubicación de la acción en el museo como lugar de los antepasados (es decir también, del monstruo como figura paterna antigua, v. nuestro artículo sobre *Halloween H20*) nos remite a *Belphégor*, *Mad City* y las distintas versiones de *La Momia* (v. nuestro artículo sobre *El Quinto Elemento*). Como en *Godzilla* o *El coleccionista de huesos*, lo subterráneos y las estructuras internas de la ciudad representan la inmanencia del pasado colectivo, extensión y concreción de la figura psicológica de los antepasados (v. nuestra comparación entre *Amistad* y *Mad City* en nuestro artículo sobre esta última). Así la evolución humana se expresa por oposición entre la percepción del Brasil primitivo, como en *El péndulo de Foucault* de Umberto Eco, y del antiguo Occidente egipcio, y, como en *Wishmaster*, los E.U. contemporáneos. De hecho, como en *Wishmaster* o el clásico *Dracula*, el ser maléfico llega por mar (elemento primordial del inconsciente) desde la vieja Europa. De manera similar, en el conocido cuento "Le Horla" del francés Guy de Maupassant, el doble ("Das Unheimliche" freudiano) viene de los E.U. por nave, según la interpretación final del héroe. En *The Relic*, la representación del Brasil endemoniado evoca más generalmente la visión maléfica de la América Latina en las producciones simbólicas estadounidenses (v. nuestro artículo sobre *Misión: Imposible*). A la inversa, los perros policíacos que llevan el nombre de los Dioscuros, tradicionales dioses apotropaicos, y el científico en silla de ruedas (Whitmore), imagen del espíritu puro (v. nuestro artículo sobre *Shanghai Kid*), evocan a los E.U. como mundo del Bien, enfrentándose a figuras arcaicas del pasado, en una dialéctica contraria a *Mad City*. Así, como en *The Exorcist II* o *Se7en*, el policía supersticioso de *The Relic*, investigando precisamente en un museo a punto de inaugurar una exposición sobre la superstición, es, por su valor de representante de la Ley y su espíritu abierto a lo sobrenatural, el único en poder entender lo que pasa. El interés del monstruo de origen humano de *The Relic* por el hipotálamo refiere a *From Beyond* (v. nuestro artículo sobre *Mary Shelley's Frankenstein*).

LA MISION

Un antiguo mercenario se integra a una de las misiones organizadas por las jesuitas en el Paraguay, la que posteriormente es aniquilada por órdenes superiores.

A) EL MOMENTO ONTOLOGICO

El tema de la película de 1986 de Roland Joffé, con Robert De Niro, Jeremy Irons, Ray McAnnaly y Liam Neeson, evoca los intentos de construcción de sociedades utópicas en América, especialmente en México y Paraguay. El papel de la música siendo central en el filme, notamos que se debe aquí a Ennio Morricone (famoso compositor de los westerns de Sergio Leone).

A través de la figura central de la película, un traficante de indígenas, que por celos amorosos da muerte a su hermano en un duelo que nos recuerda a *Otelo*, se nos plantea la cuestión de la aceptación del Otro, invirtiéndose la problemática shakespeariana. Aquí el héroe, asesino de indios, en un primer momento aparece como un anti-Otelo, pues a la luz de las tesis desarrolladas por Carlos Fuentes en *El espejo enterrado*, vendría a ser un matador de "moros".

La muerte de un sacerdote crucificado y tirado en las cataratas por los indígenas al inicio del filme evoca simbólicamente por tipología la Bajada al Limbo, prefiguración aquí del Via Crucis que marcará la redención del héroe-Caín en su camino hacia el poblado indígena, camino que culmina con el acercamiento del héroe al mensaje bíblico, y la elevación de una iglesia en el centro de la misión, verdadera afirmación de la fe cristiana, como lo revela la grandiosa música de fondo.

B) EL MOMENTO ANTROPOLOGICO

Aquí entramos al segundo momento de la película: el momento antropológico.

Al destino individual y cristológico del héroe redimiéndose se opone el destino colectivo de los indígenas, a quienes su condición humana les es negada. Mientras los indígenas reconocen la humanidad del héroe, y viéndole llorar le perdonan sus actos sanguinarios, contrariamente los europeos organizan un tribunal en cuyo proceso, a diferencia del de Valladolid, no se reconoce la humanidad de los indígenas. Sin embargo la sonrisa y la música son, respectivamente en referencia a las teorías sociales clásicas y a la teología de la liberación (lo que se evidencia desde el epígrafe en Gustavo Gutierrez, *Teología de la liberación*, Lima, CEP, 1988), los elementos que desde el inicio de la película atestiguan la humanidad de los indígenas.

En *La Misión* como en *7 años en el Tíbet*, el hombre no occidental todavía no es sujeto, sino objeto del discurso para el hombre occidental, quien sigue siendo héroe, modelo y líder, hasta en sus creencias. La insistencia en mostrar los indígenas como niños acentúa en *La Misión* el carácter inmaduro del "buen salvaje" americano.

Sin embargo hay un interés por y hacia el Otro en *7 años en el Tíbet* como en *La Misión*, y en *Los Siete Magníficos* de 1960 de John Sturges, con Rico Alaniz, Val Avery, Whit Bissel, Charles Bronson, Yul Brynner, Horst Buchholz, James Coburn, Brad Dexter, Jorge Martínez De Hoyos, Bing Russell, Rosenda Monteros, Steve McQueen, Vladimir Sokoloff, Eli Wallach, Bob Wilke y Robert Vaughn (actor que se dio a conocer con las series televisadas *The Man from the U.N.C.L.E.* de 1964-1968, con David McCallum - también héroe de *The Invisible Man* de 1975-1976, con Melinda O. Fee y Greg Stevens -, Leo G. Carroll y Barbara Moore, y *The Protectors* de 1972-1973, con Tony Anholt, Anthony Chinn, Yasuko Nagazami e Nyree Dawn Porter, y que después intervino en varios episodios de las primeras series de horror de los 80-90, favoreciendo así su aparición y éxito), película inspirada en *Siete Samourai* de 1954 del gran director japonés Akira Kurosawa, con Minoru Chiaki, Yoshi Inaba, Daisuke Kato, Toshiro Mifune - célebre actor, predilecto del cineasta -, Seiji Miyaguchi, Takashi Shimura y Keiko Tsushima. Kurosawa siendo también el director de *Rashomon* (1951), con Machiko Kyo, Mifune, Masayuki Mori e Shimura, que inspiró *Fistful of dollars* de 1964, con Mario Brega, Marianne Koche y Gian Maria Volonte, primera película realizada por Sergio Leone, con Clint Eastwood y música de Ennio Morricone, de la trilogía que dio a conocer al director, el actor y el compositor, y permitió el reconocimiento pleno del género, llamado "*spaghetti western*", de los

"westerns" italianos (antes de *For a Few Dollars More* de 1965, con Brega, Rosemarie Dexter, Klaus Kinski, Lee Van Cleef y Volonte, y *The Bad, The Good and The Ugly* de 1966, con Chelo Alonso, Brega, Aldo Giuffrè, Van Cleef y Wallach), así como del no menos conocido "remake" de 1996 por Walter Hill, titulado *Last Man Standing*, con Bruce Dern, David Patrick Kelly, Karina Lombard, Alexandra Powers, Christopher Walken y Bruce Willis.

Interés por y hacia el Otro que hace que, al final de *La Misión*, si el sacerdote y el héroe eligen cada uno su muerte, conforme a sus vidas, uno celebrando misa y el otro luchando (a este propósito se notará la referencia directa a *Los Siete Magníficos* en las escenas en que el héroe enseña a los indígenas a servirse de un arma), los únicos sobrevivientes de la guerra son unos niños indígenas que no recogen del río el crucifijo, sino el instrumento de música, antes de adentrarse en el bosque, dejando atrás las ruinas de la civilización impuesta, origen de su desgracia.

Por todo ello el instrumento de música simboliza entonces su voluntad de buscar soluciones propias, no occidentales, para liberarse del yugo extranjero. Mientras haciendo esta elección los niños indígenas afirman de nuevo su humanidad - más allá del discurso rousseauiano, la insistencia en la película en las aptitudes musicales y estéticas de los indígenas les ubica del lado de la verdadera humanidad -, el enviado de las autoridades eclesiásticas europeas, causante de la masacre, haciendo planes políticos desgarradores y sin ninguna preocupación ética, revela definitivamente, al igual que el héroe-anti-Otelo en el primer momento del filme, la inhumanidad de los europeos.

La iconografía de los niños indígenas adentrándose en el bosque inspiró visiblemente el final de *Medicine Man* de 1992 de John McTiernan, con Lorraine Bracco, Sean Connery (productor de la película) y Jose Wilker, cuyos título y temas se inscriben en relación dialéctica con los de *The Medicine Man* de 1930 de Scott Pembroke, con Jack Benny, Betty Bronson, Eva Novak y Georgie Stone, que cuenta la historia de un charlatán en un pequeño pueblo de los E.U.

Retomada en la video de 2001 de la canción "*Le vent nous portera*" del grupo francés Noir Désir, en la que se asocian las imágenes de la Torre de Babel bruegeliana y del niño, una vez su construcción destruída, solo ante el mar, conforme la iconografía de los *Emblemas de Amor* de 1608 de Otto Van Veen (contemporáneo del pintor flamenco), la figura de estos niños aislándose en la selva da así cuenta de la estrecha relación temática y formal (la forma, al contrario de la idea común, siendo ontogenéticamente segunda respecto del sentido del que es la expresión o envoltura) entre las distintas artes en su historia.

EL OBJETO DE MI AFECTO

Una mujer se enamora de un homosexual, que sólo pretende ser su amigo.

A) "ALLONS-Y, ALONSO"

En *Es o no es*, el homosexual es cuestionado en su ser. En *Lo mejor de mi boda*, el homosexual se vuelve el mejor amigo de los héroes (a semejanza de lo que ocurre también en *Mrs Doubtfire* o *Plunkett & Macleane* de 1999 de Jake Scott, con Robert Carlyle, Alan Cumming, Michael Gambon, Jonny Lee Miller, Ken Sott y Liv Tyler, película inspirada en una historia verdadera, a semejanza de las numerosas adaptaciones sobre la vida de Dick Turpin, en particular *The Lady and the Bandit* de 1951 de Ralph Murphy, con Suzanne Dalbert, Louis Hayward, Patricia Medina, Tom Tully e John Williams, y la serie británica de 1979-1982, con Christopher Benjamin, David Dakar, Michael Deeks y Richard O'Sullivan, basada en Richard Carpenter).

Cabe preguntarnos entonces lo que ocurre entre estos dos momentos, para ver que motiva el cambio de actitud en relación a la figura del homosexual, a tal punto que en el telefilm *Meet Prince Charming*, en el episodio de la video, el homosexual puede aparecer, a pesar de su diferencia, como el único hombre atractivo para la heroína.

Pues, debemos de recordar que el homosexual es tradicionalmente considerado como un ser inferior (neutro en el libro *Pornocratie* de 2001 de la escritora y cineasta francesa Catherine Breillat), pervertido y malo, a menudo confundido con los pederastas, como en *JFK* de Oliver Stone o *Hannibal* de Ridley Scott. Castigado simbólicamente por su perversión, es así el único en morir del sida en las películas. Citamos: *Philadelphia* de 1993 de Jonathan Demme, con Tom Hanks, Jason Robards y Denzel Washington; *Things You Can Tell Just By Looking At Her* de 2001 de Rodrigo García, hijo de Gabriel García Márquez; o *The Next Best Thing* del 2000 de John Schlesinger, con Benjamin Bratt, Ileana Douglas, Madonna, Josef Summer, Michael Vartan, y Rupert Everett (actor que, por haber declarado su homosexualidad, tiene aquí, como anteriormente en *La boda de mi mejor amigo*, el papel ambiguo del confidente de la heroína).

La series televisadas dan cuenta de la situación que expresamos: en *Dynasty* de 1989-1989, y más tarde en *Melrose Place* de 1992-1999, los homosexuales llevan enfermedad, simbolizando así su estatus fuera de la norma, mientras en las series de la segunda mitad de los 90, la administración Bill Clinton impuso a los escenaristas una representación mínima de los homosexuales, lo que favoreció la aparición de una nueva visión de la homosexualidad como una orientación sexual como otra, así como la revelación de su propia homosexualidad por varios actores y actrices de televisión y cinema.

B) MEJOR.... IMPOSIBLE: "HERCULES.... COMO QUIERES, COMO QUIERES"

El homosexual en *Mejor... Imposible* es víctima de un robo propiciado por un joven que le sirve de modelo para sus cuadros, siendo agredido dentro de su casa por los maleantes al verse sorprendidos. A consecuencia de esto, es ingresado en estado de coma al hospital, y, según cuenta después, deducimos que es la segunda vez que sufre este tipo de choque, en circunstancias semejantes: mientras hacía el retrato desnudo de su madre y es descubierto por su padre, imagen a la manera de De Chirico, y con idénticos resultados: al ser salvajemente golpeado por su progenitor. Su padre según él conoció antes de sí su naturaleza homosexual. Las dos agresiones marcan respectivamente su entrada y su salida del mundo homosexual, ya qudaes después de la segunda que reconoce no saber lo que quiere, y nuevamente se dedica a pintar mujeres. A semejanza de lo que ocurre en la película francesa *Barnie et ses petites contrariétés* de 2001 (v. nuestro artículo sobre *Un hombre lob americano en París*), la paliza que le propinan los delincuentes, temerosos de los gendarmes y celosos de su homosexualidad, representó para él la oportunidad de redimirse de la perversión en que estaba sumido, al lado de la chusma, los negros y los pandilleros.

C) EL OBJETO DE MI AFECTO: TE AMO, YO TAMPOCO

Mientras en *Mejor... Imposible* el homosexual sufre un proceso de iniciación doloroso, que va de la animalidad a la humanidad (v. nuestro artículo sobre esta película), en *El objeto de mi afecto* de Nicholas

Hytner, con Alan Alda, Jennifer Aniston, Tim Daly, Nigel Hawthorne, John Pankow y Paul Rudd, quien favorece el proceso de cambio de la heroína, que de introvertida evoluciona hasta abrirse a los demás, es la figura del homosexual (como, de otra manera, en *La boda de mi mejor amigo* y *Una pareja casi perfecta*).

Aniston encuentra aquí un papel de enamorada con sentimientos complejos, similar al que la llevó a la fama en la serie *Friends*.

Así, mientras en *Mejor... Imposible* la relación tripartida con su perro y su amante negro es la que pone en evidencia la condición subhumana del homosexual, contrariamente, la aceptación consciente de su homosexualidad, luego de percartarse de la imposibilidad de entablar una relación de amor con una mujer (según una problemática similar a la de *The Next Best Thing*), es la que en *El objeto de mi afecto* hace que el homosexual encarna un papel estelar equiparable al alcanzado por la amiga del periodista de *La boda de mi mejor amigo*, cuyo tema es además similar al de *El objeto de mi afecto* (los amores desdichados, porque no compartidos, de una mujer por su amigo, como lo confirma en particular, al nivel iconográfico, la correspondencia entre la última escena de *La boda de mi mejor amigo* y la escena del baile del casamiento del hermano del héroe homosexual en *El objeto de mi afecto*).

En *El objeto de mi afecto*, causas a los vaivenes de la relación con el homosexual, la heroína se encuentra con un palicio negro, antitesis del padre de su hija, su antiguo novio blanco, arrogante y ensimismado.

DR DOLITTLE

El Dr Dolittle oye las voces de los animales y puede hablar con ellos.

A) LOS ANTECEDENTES

Desde siempre hemos encontrado relatos que cuentan las aventuras de los animales. Tenemos entre otros *La Metamorfosis* de Apuleyo, *Las memorias de un asno* de la Condesa de Ségur, *Platero y Yo* de J.R. Jimenez, o las *Fabulas* de Esopo, popularizadas en Francia por La Fontaine y en España por Samaniego, y los cuentos como *El gato con botas* de Perrault.

Estas narraciones, cuando no revelan el carácter animista del pensamiento humano, como es el caso de los cuentos (Frazer, Saintyves), sirven siempre para expresar distintos grados de humanidad. Así la fisiognomía pretende mostrarnos (de manera un tanto animista) el temperamento de las personas en función de su semejanza con tal o cual figura animal. El mismo Séneca, al plantear que el hombre nunca tendrá un comportamiento humano consigo mismo mientras no asuma una conducta humana para con los animales, da cuenta de la frontera entre lo humano, civilizado, y lo animal, imagen de lo salvaje. Igual se podría decir del debate griego sobre el consumo de carne. Bien es sabido que la prohibición de comer cerdo entre los judíos y los musulmanos proviene del aspecto "humano" que posee este animal.

Dentro de la carrera de Eddie Murphy, la utilización esporádica de los roedores en sentido humorístico prefigura de poco a *Dr Dolittle* en *El profesor chiflado* de Tom Shadyac, con John Ales, Dave Chappelle, James Coburn, Jada Pinckett y Jada Pinckett Smith (película inspirada de la parodia de *Dr Jeckyll y Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson por Jerry Lewis: *El profesor chiflado* de 1963, con Henry Gibson, Lewis y Stella Stevens).

B) DR DOLITTLE: O DE LA HUMANIDAD

En *Dr Dolittle* de Betty Thomas, con Ossie Davis, John Leguizamo, Norm MacDonald, Murphy, Chris Roch y Oliver Platt, los animales no solamente hablan, lo que es común en las obras para niños (como por ej. en La Fontaine o Walt Disney), sino que al final de la película el mismo héroe declara la igualdad de derechos de los hombres y los animales. Pues, la animalidad, expresión tradicional y aunque todavía vigente de la inhumanidad, en el transcurso del siglo XIX y del siglo XX fue atribuida al desclasado para expresar la condición de su ser relegado de la sociedad. Así ocurre en *La Metamorfosis*, obra un tanto autobiográfica de Kafka. La monstruosidad como expresión de la otredad, que en un principio valió para enjuiciar al Otro por ser distinto (v. la equivalencia establecida entre los borbórgimos del simio y las lenguas extranjeras en "*Los Crimenes de la rue Morgue*" de Poe), se transformó en recurso para expresar el malestar del individuo, en particular el pobre en la sociedad capitalista e industrial (*La Bestia humana*, *El hombre invisible*, *La isla del Dr Moreau*, *Chéri-Bibi*, *The Elephant Man*). Obras como *Frankenstein*, *Dr Jeckyll y Mr Hyde*, *Crimen y Castigo*, *La máquina del tiempo*, *El extranjero* o *La granja de los animales* revelan esta configuración dual de la sociedad. Las luchas de los negros en los E.U. fueron unos de los elementos más decisivos para la afirmación de los derechos a la diferencia.

De una manera muy sutil, la cinta, al invertir algunos elementos, resalta esa problemática. Pues, en las tiras cómicas, el Dr Dolittle que habla con los animales es un inglés de exquisitos modales, en contraste con el ambiente selvático al que se enfrenta, y en nuestra versión es un negro obligado a lidiar con el mundo de los negocios. Más generalmente, al elegir siempre en sus películas actores negros para papeles secundarios, Murphy, el actor principal de nuestro filme, confiesa su preocupación de los problemas raciales.

En *Dr Dolittle 2* de 2001 de Steve Carr, con Murphy, Kevin Pollack, Kyla Pratt, Raven Symone, Kristen Wilson y Lil'Zane, el héroe ya no tiene que salvar a un león de circo, sino que a un oso de circo también, pero aquí una especie en vía de desaparición. En los dos casos son animales salvajes que, domados por el hombre, evidencian la problemática de apertura al mundo y a los demás mediante la iniciación que sufre el arquetipo (el Doctor) de parte de las formas más alejadas de lo aceptado (y sin embargo integradas, ya que son animales de circo, es decir, que sirven a divertir a los hombres), como en *Flawless* o *Mejor... Imposible* (v. nuestro artículo sobre esta película), películas estas dos últimas en las que los homosexuales son artistas,

o sea, a semejanza de los animales de circo de *Dr Dolittle 1 y 2*, imagen de lo estético como expresión del deseo (de satisfacer al público) y el gozo (del público).

En *Dr Dolittle 2*, la perfección y multiplicidad de las animaciones por computadora de los personajes animales favorece y amplifica la temática fisiognomónica de la primera película de la serie, explícitamente evocada por el héroe al final de la segunda, en la que se hacen referencias a *El Silencio de los Inocentes*, *Stuart Little* de 1999 de Rob Minkoff, con Geena Davis, Jim Doughan, Hugh Laurie, Jonathan Lipnicki, Brian Doyle Murray, Julia Sweeney y Michael J. Fox por la voz del héroe (Davis y Fox habiéndose encontrado ya en la célebre serie televisada *Family Ties* de 1982-1989, con Justine Bateman, Meredith Baxter, Michael Gross, Marc Price y Tina Yothers), película cuyo guión fue escrito por el conocido director M. Night Shyamalan en base al clásico libro para niños de 1945 de Elwyn Brooks White, y *Rocky III* de 1982 de Sylvester Stallone (también guionista de la película en la que se encuentra la exitosa canción "Eye of the Tiger" del grupo Survivor), con Tony Burton, el catcheador Hulk Hogan (a inicios de su carrera cinematográfica), Burgess Meredith, Talia Shire, Stallone, Carl Weathers, Burt Young y Mr. T (conocido por su papel en la serie televisada *The A-Team* de 1983-1987, con Dirk Benedict, Melinda Culea, Jack Ging, Marla Heasley, Lance LeGault, Judy Ledford, William Lucking, George Peppard, Robert Vaughn, a su vez famoso actor de televisión, Eddie Velez y Dwight Schultz, cuyo personaje en la serie se inspira del Gyro Captain encarnado por Bruce Spence en la australiana *Mad Max II: The Road Warrior* de 1981, con Moira Claux, David Downer, Mel Gibson, Virginia Hey, Syd Heylen, Emil Minty, Kjell Nilsson, Max Phipps, Michael Preston, David Slingsby, Steve J. Spears, Vernon Wells, Arkie Whiteley e William Zappa, película producida por Bill Miller, y escrita y realizada por George Miller - éste siendo también el guionista y el director del primer episodio de 1979 de la trilogía, con Steve Bisley, Tim Burns, Gibson, Hugh Keays-Byrne y Joanne Samuel, y del último de 1985: *Mad Max Beyond Thunderdome*, que dirigió con George Ogilvie y produjo -).

B) PAULIE: UN ICARO CONTEMPORANEO

Las filosofías no occidentales fueron las que, además de afirmar el derecho a la diferencia, enjuiciaron el arquetipo occidental (Zea, Césaire, Fanon, Roig, Memmi).

En *Paulie* de John Roberts, con Trini Alvarado, Bruce Davison, Hallie Kate Eisenberg, Cheech Marin, Jay Mohr, Tony Shalhoub, se destaca particularmente la grande actriz, compañera y egería de John Cassavetes, Gena Rowlands (que volveremos a encontrar en la contemporánea *Vientos de Esperanza*) en el papel de una anciana extravagante.

Volvemos a encontrar a Eisenberg en *El hombre bicentenario* de 1999 de Chris Columbus, con Wendy Crewson, Embeth Davidtz, Sam Neill, Oliver Platt (conocido actor de roles secundarios, que empezó su carrera cinematográfica en *Working Girl*, y que volvemos a encontrar en *El Chacal*) y Robin Williams, película inspirada del famoso cuento "The Bicentennial Man" de 1976 de Isaac Asimov, novelizado en 1992 bajo el título *The Positronic Man*, en colaboración con Robert Silverberg (también autor, con Asimov, de los cuentos: *Nightfall and Others Stories* de 1969, y de las novelas: *Child of Time* de 1991 y *The Ugly Little Boy* de 1992).

El nombre del robot héroe de *El hombre bicentenario* es en sí muy simbólico de su proceso de personificación: pues, es llamado Andrew porque, a semejanza de Simon Templar que tiene por apodo el Santo debido a sus iniciales, hace parte de la serie de los NDR. De lo mismo, su apellido Martin, que tiene de su dueño, no deja de sonar, en el contexto, a "Machine" en inglés ("Máquina").

En la narrativa de Asimov, Andrew aparece como una reminiscencia del robot humanoide y policía Daneel R. Olivaw (de interesante apellido con ecos indígenas), protagonista, al lado de R. Giskard Reventlov, otro robot humanoide, y del detective humano Elijah Baley, de la famosa serie de cuatro novelas: *The Caves of Steel* (1954), *The Naked Sun* (1957), *The Robots of Dawn* (1983) y *Robots and Empire* (1985).

Es porque goza de la música, pero ante todo por sus realizaciones plásticas, que se da a conocer en un primer momento la particularidad y, de alguna manera, la humanidad de Andrew, probablemente debida,

según se nos deja entender, al choque provocado por su caída; es, pues, el rechazo que sufre por parte de la hija mayor de sus dueños que llevará al robot a devenir humano, gracias al apoyo de la hija menor, paralelismo reforzado por la figura del perro, que, de muñequito regalado por la hija menor en agradecimiento por la estatuilla de caballo que le hizo el robot, se encarnará en un perro vagabundo recogido por el héroe, última etapa de su apertura a la gratuidad de los sentimientos hacia los demás, el caballo y el perro representando paradójicamente la liberación del robot de su salvajismo de máquina (clásicamente simbolizado por el caballo) al domesticar e integrarse poco a poco al universo de los hombres que aprenden a conocerle y reconocerle como uno de los suyos (proceso simbolizado por la fiel mascota).

Como el Andrew, el avecita héroe de *Paulie* se abre también a la humanidad por medio del arte, gracias a su doble encuentro con el profesor de literatura ruso y la viuda encarnada por Rowlands.

En *RoboCop*, el hombre se vuelve robot, mientras en *El hombre bicentenario* el robot se vuelve humano. En *El hombre bicentenario*, el robot se enamora de la humana, cuyas hesitaciones sobre su amor y nombre: Portia evocan a la heroína de *El Mercader de Venecia* (1597) de Shakespeare (v. la evocación de esta figura en Otto Rank, citado por Freud, *Psicopatología de la vida cotidiana*, 1901, reed. París, Payot & Rivages, 2001, pp. 122-123), mientras en *El Planeta de los simios* el hombre se enamora de una mona. Así vemos cómo en *El hombre bicentenario* como en *Paulie*, *RoboCop* o *Mejor... Imposible*, se determina la humanidad por oposición a lo no humano. El título *El hombre bicentenario* es así revelador de esta concepción dicotómica, más todavía por el hecho de que el cuento es aproximadamente contemporáneo de *El hombre bidimensional* de Marcuse, en el que la dicotomía se concibe en el plano no sólo ontológico sino también geográfico entre el Norte y el Sur (v. nuestro artículo sobre *El Mañana nunca muere*). En *El hombre bicentenario* es la mujer negra (doblemente representante de las minorías, pues, sexual y étnica) que acepta reconocer la humanidad del robot, a semejanza de lo que ocurre en el episodio "*Honeymoon Express*" de la serie *Quantum Leap*, en la que es también una mujer, blanca ésta, que, idénticamente por oposición a su predecesor masculino, acepta finalmente reconocer el carácter divino de la misión del héroe a través las épocas. Se notará que tanto en *El hombre bicentenario*, donde el robot quiere que su humanidad sea reconocida en el momento en que se enamora de la mujer, la jueza que salva al héroe en *Quantum Leap* fue, sin saberlo, amante del héroe. De lo mismo, en "*Honeymoon Express*", el discurso integracionista pasa también por los intentos en este episodio del héroe por salvar la paz entre los E.U. y la U.R.S.S. en el momento de la guerra fría.

Igualmente en *Paulie* como en *El hombre bicentenario* el viaje iniciático del héroe se debe en parte a su incansable voluntad de lograr ser amado por la joven niña encarnada por Eisenberg, y en los dos casos el reencuentro entre el héroe al final de su búsqueda y la heroína ya crecida le produce al priemro un choque, que, simbólicamente, marca para los espectadores la revelación ontológica de lo que es el protagonista concretamente, en una oposición entre ontología y antropología típica de la época contemporánea, que encontramos tanto en Auguste Comte como en Arturo Andrés Roig.

En *Paulie*, la relación del avecita con los marginados: el ruso, el mexicano, la anciana viuda ciega, el delincuente (relación que, a menudo, tienen los animales de cuentos, por el hecho de ser ellos mismo el límite entre humanidad e inhumanidad), encierra una crítica al arquetipo, pues, cuando los médicos le cortan las alas, le privan del vuelo, lo que, además de haberle costado tanto adquirir, era lo único que lo distinguía de los hombres, ya que, como ellos también, posee el don de la palabra.

Paulie es obviamente la evocación del mito moderno de Icaro, símbolo de la humanidad caída (v. los libros de emblemas europeos de los siglos XVI-XVIII). Aquí no es la humanidad, dotada del lenguaje, la que enjuicia a lo distinto de ella cultural e ideológicamente, sino el animal, y a través suyo los marginados como el ruso, antiguo profesor de literatura en su país, y ahora limpiador de piso en los E.U.

Trascendiendo a la simple ilustración de caracteres y virtudes morales de los animales de Esopo y sus imitadores modernos, y contraponiéndose a la imagen tradicional de las películas para niños en las que los animales, siempre al servicio de los hombres, conforme el precepto genesiaco, parecen adquirir carácter

sólo en cuanto son capaces de arremediar a las actitudes humanas, Paulie franquea la barrera del lenguaje para reprobarnos a la humanidad, al igual que los perros de Mijail Bulgakov y Simack, y el lobo de Darío.

Si el lenguaje, desde la antigüedad hasta nuestros días, fue considerado como lo que distinguía al hombre del animal {v. N.B. Barbe, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Villeneuve d'Ascq, Francia, Presses Universitaires du Septentrion, 1997), los trabajos de Konrad Lorenz, los adelantos de la ciencia, y la concepción estructuralista, impulsada por los problemas que planteaban las reivindicaciones no occidentales {v. la respuesta a Sartre en Zea, *La filosofía latinoamericana como filosofía sin más*, y v. también Lévi-Strauss, Bataille: *L'érotisme*, y anteriormente Rousseau, y Engels: *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*), han puesto en duda la existencia de una diferencia absoluta entre una humanidad compleja y una animalidad simple, privada de inteligencia y de sentimientos.

PERDIDOS EN EL ESPACIO

La película cuenta las aventuras de la familia Robinson en el espacio.

A) LAS REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS

La novela *El Robinson Suizo* de 1813 del suizo de expresión alemana Johann-Rudolf Wyss, más famosa imitación del *Robinson Crusoe* de 1719 de Daniel Defoe (para una lista de las novelas inspiradas en la obra de Defoe, v. Bompiani e Laffont, *Dictionnaire des œuvres*, París, Robert Laffont, 1990, t. V, p. 774), es el origen de todo un conjunto de series y películas sobre el tema:

El filme *Swiss Robinson Family* de 1940 de Edward Ludwig, con Freddie Bartholomew, Edna Best, Tim Holt, Thomas Mitchell, Herbert Rawlinson y John Wray.

El filme de 1960 de Ken Annakin, con Kevin Corcoran, Sessue Hayakawa, James McArthur, Dorothy McGuire, Tommy Kirk, John Mills, Janet Munro y Cecil Parker, por los estudios Disney.

El filme *Swiss Robinson Family* de 1972.

La serie *Swiss Robinson Family* 1975-1976, con Helen Hunt (también protagonista de la serie *The Fitzpatricks* de 1977, y que se dará a conocer en los años 1990 con sus actuaciones en la serie *Mad About You* y el filme *Mejor... Imposible*).

El dibujo animado japonés *Swiss Family Robinson* de 1987-1988.

El filme *The Adventures of Swiss Robinson Family* de 1994.

La serie *The Adventures of Swiss Robinson Family* de 1998 con Junior Chile, Margo Gunn, Gareth Howells, Kieren Hutchinson, K.C. Kelly, Mia Koning, Richard Thomas, Charlotte Wollams y Chantelle Yee.

El filme *The New Swiss Robinson Family* de 1998 de Steward Raffill, con John Mallory Asher, Blake Bashoff, David Carradine, James Keach, Jane Seymour.

Asimismo, *Perdidos en el Espacio* de Stephen Hopkins, con Gary Oldman, William Hurt, Matt LeBlanc y Mimi Rogers, retoma los elementos, personajes y caracteres de la serie original epónima de 1965-1968, con Angela Cartwright, Mark Goddard, Jonathan Harris, Marta Kirsten, June Lockhart, Billy Mumy e Guy Williams (también conocido por su papel principal en la serie *Zorro* de Disney), la que a su vez se relaciona con la serie contemporánea *Los Robinson Suizos* (que trata también de la familia perdida, pero esta vez sobre una isla desértica, como el héroe modelo de Defoe), y con otra serie sobre un grupo de jóvenes perdidos en una isla del pasado.

La serie televisada *Perdidos en el Espacio* fue también al origen de un dibujo animado en 1973.

Contemporáneamente a nuestra cinta, en 1997 salió de los estudios Disney el telefilm *Beverly Hills Family Robinson* de Troy Miller, con Dyan Cannon, Michael Edward-Stevens, Sarah Michelle Gellar, Martin Mull, Nique Needles, Ryan O'Donohue, Josh Picker y Kevin Weissman.

Vamos a ver como la problemática temporal nos revela en *Perdidos en el Espacio* un discurso adventista y ontológico de las Américas sobre sí mismo (veáse también en este sentido el carácter paradisiaco y sobrenatural, es decir, de alguna manera utópico, de la isla en la serie televisada *Fantasy Island*).

Nuestro filme: *Perdidos en el Espacio*, trasladando, como la serie epónima, a los héroes al espacio narra sus aventuras en el futuro.

Son notables en *Perdidos en el Espacio* las referencias formales a numerosas películas del género de ciencia ficción: de *Star Wars* tenemos el combate del inicio y a estructura arquitectónica de la base espacial. De *Dune* la ambientación desértica, lograda holográficamente. El encuentro con las arañas del Proteo recuerda las secuencias de *Alien*. Con episodios de *Star Trek* hay una semejanza en la puesta en escena del planeta y de su máquina del tiempo. Además es el mismo actor: Oldman que tiene el papel del malvado en *Perdidos en el Espacio* como en *El Quinto Elemento*.

B) EL SUSTRATO ECOLOGICO

Según la película, los Robinson emprenden su viaje al espacio con el propósito de salvar a la humanidad, ya que la tierra se ha vuelto inhabitable por el exceso de polución. El hallazgo del simio, definido por el

piloto como un ser no evolucionado y todavía niño, acentúa la cuestión ecológica; pues, siendo el simio la única forma antropomórfica encontrada por los Robinson, aparece, comparando el personaje con el de la obra de Defoe, como un Viernes inhumano. Lo que favorece una concepción ahistórica de Robinson como modelo del estadio natural igualitario, y por ende la justificación de la conquista de territorios sobre formas de vida consideradas como no humanas en la línea del pensamiento "liberal-iluminista" de Franz Hinkelammert (*Ideología del desarrollo y dialéctica de la historia*, Buenos Aires, Universidad Católica de Chile, 1970).

Las referencias cinematográficas apuntadas sugieren en el filme la progresión del mundo civilizado ultraperfeccionado (*Star Wars*) al mundo salvaje, desértico (*Dune*), hostil e inhumano (*Alien*). La referencia a la guerra fría, claramente expresada durante el combate al inicio en *Perdidos en el Espacio* (referencia que encontramos también en *Star Trek*), es motivada por la competencia sostenida entre la U.R.S.S. y los E.U. por la conquista del espacio, prolongación de la lucha entre las naciones occidentales para apoderarse de nuevos mundos durante toda la época moderna.

C) LA TEMPESTAD

Obviamente el sustrato ecológico sirve para justificar el concepto moderno de progreso: a saber, conquista y toma de poder sobre mundos naturales, que supuestamente carecen de vida inteligente.

Varios elementos del filme nos permiten establecer una comparación con *La Tempestad* de Shakespeare: la llegada a un mundo desconocido y salvaje, después de haberse librado una guerra de poder. El amor frustrado del piloto para la hija mayor de los Robinson. La figura del Proteo, que evoca por un lado los viajes de ultramar, y por otro lado, por su asociación con la técnica ultraperfeccionada, a Próspero y su poder mágico. El personaje del Dr Smith, especie de Caliban, cuya antítesis sería el robot-Ariel. Finalmente, el abandono apresurado del nuevo mundo encontrado.

Ambas cosas: la llegada a un mundo desconocido y de ambiente tropical (recordemos la vegetación selvática en el interior del Proteo), y el hecho de utilizar su técnica para salvarse de los peligros, es lo que permite a los Robinson de encontrarse con su futuro, el que puede ser forjado por ellos mismos de entre un cúmulo de posibilidades.

El filme en su conjunto encierra una metáfora del sueño americano (v. la importancia de las figuras de Próspero, Ariel y Caliban de *La Tempestad* en las obras del uruguayo José Enrique Rodó, el argentino Arturo Andrés Roig, o el estadounidense Richard M. Morse, v. nuestro artículo sobre *Un impulsivo y loco amor*), resaltado por los Robinson como modelo familiar, cuya perfecta simetría alude a las tres edades del hombre (la juventud, que encarna la edad del centro, está representada por la joven pareja, que, al unirse, con el acuerdo tácito del padre, y por deseo casi exclusivo del piloto, nos recuerda la tradicional fórmula de la oferta en matrimonio). Los Robinson son una alegoría del hombre occidental moderno, dueño de su propio destino. moldeable a voluntad, gracias a su técnica (O'Gorman, Gaos). A similitud con los héroes de Adolfo Bioy Casares (*La invención de Morel*) y Umberto Eco (*La isla del día de antes*), vienen a ser los herederos del americano pionero del descubrimiento, en cuanto conquistadores del futuro (como lo confirma también la alusión del piloto a los navegadores, en especial, se entiende, los que descubrieron el Nuevo Mundo, guiándose por las estrellas).

En este sentido también, se aprecian las relaciones ideológicas entre los héroes de *Perdidos en el Espacio*, enfrentándose al Proteo (conocido dios marino, hijo de Poseídon, que "Poseía los dones de la adivinación y de la metamorfosis, pero sólo predecía el futuro si se lograba dominarlo y amarrarlo", Homero Lezama, *Diccionario de Mitología*, Buenos Aires, Claridad, 1988, p. 275, es decir, pues, en nuestro caso, figura mítica del cambio y la posibilidad de actuar sobre su propio porvenir), y la temática de los *Motivos de Proteo* (1909) de Rodó, ensayo que, desarrollando las tesis de *Ariel* (1900), "gira en torno al encuentro individual de la vocación del hombre, subrayando la voluntad personal como fuente de realización" (Aarón Alboukrek y Esther Herrera, *Diccionario de escritores hispanoamericanos - Del siglo XVI al siglo XX*, México, Larousse, 1991, p. 238).

UN HOMBRE LOBO AMERICANO EN PARIS

Un norteamericano enamorado de una bella parisina intenta salvarla del horrendo mundo de los hombres lobos al que ella pertenece.

A) PROPUESTA DE INTERPRETACION

El simbolismo erótico de los vampiros se evidencia, no sólo en el personaje de Angel de la serie televisual de la segunda mitad de los años 1990 *Buffy la Cazadora de Vampiros*, sino también en la película francesa *Trouble Ever Day* de 2001 de Claire Denis, con Béatrice Dalle y Vincent Gallo (contemporánea de *Mystery Troll* de 2001 de Eric Atlan, con Bastien Camille, Zoé Coussonneau, André Oumansky, Maud Rayer y Nicolas Silberg, otra cinta francesa del género fantástico, v. nuestro artículo sobre *Halloween H20*), que, según dice la directora, trata explícitamente del deseo amoroso como forma de canibalismo (problemática que aborda también el artista nicaragüense Raúl Quintanilla en la obra que realizó por la XXIV Bienal de Sao Paulo de los 4 de octubre-13 de diciembre de 1998, cuyo tema central giraba justamente alrededor del canibalismo como componente fundamental de la cultura multiétnica de Brasil así que lo expresa el reglamento). Además *Trouble Ever Day* nos recuerda *Lifeforce* de 1985 de Tobe Hooper (*The Texas Chainsaw Massacre*), con Frank Finlay, Peter Firth y Steve Railsback, en la que Mathilda May (que por otra parte volvemos a encontrar en *El Chacal*, v. nuestro artículo sobre *El Quinto Elemento*), gemela cinematográfica de Dalle, actuó a inicios de su carrera. También otra actriz francesa: Anne Parillaud (v. nuestro artículo sobre *El Quinto Elemento*) se dio a conocer en los E.U. como May interpretando a una vampira en *Innocent Blood* de 1992 de John Landis, con Anthony LaPaglia, Robert Loggia, Chazz Palminteri, David Proval y Don Rickles. Ahora bien para los estadounidenses de la época, Parillaud que acababa de tener el papel de Nikita en la película epónima de 1990 de Luc Besson, representaba la mujer fatal francesa por excelencia. Así el título estadounidense del filme de Besson era: *La Femme Nikita*. Otras notables bellas vampiras son: el personaje de la extraterrestre encarnada por Natasha Henstridge en *Species* de 1995 de Roger Donaldson, con Marg Hengelberger, Ben Kingsley, Michael Madsen, Alfred Molina y Forest Whitaker (célebre actor y director, que se dio a conocer con *Bird* de 1988 de Eastwood, con Keith David, Tony Todd, Diane Venora - *Wolfen*, *F/X*, *Heat*, *The 13th Warrior* - y Michael Zelniker, sobre la vida del trompetista de jazz Charlie Bird Parker, película que recibió un Academy Award y un premio en el Festival de Cannes), y *Species 2* de 1998 de Peter Medak, con James Cromwell, Myriam Cyr, Justin Lazard, Madsen y Mykelti Williamson, y Sheryl Lee en *John Carpenter's Vampires* de 1998 (v. nuestros artículos sobre *Blade* y *Stigmata*), contratipos estas dos de la fundadora heroína de la tira cómica francesa de Jean-Claude Forest, siempre teniendo que pelearse con no menos suntuosas creaturas que ella, e interpretada por Jane Fonda en la famosa película *Barbarella* de 1968 del francés Roger Vadim, con David Hemmings, John Phillip Law, Marcel Marceau, Anita Pallenberg y Milo O'Shea, producida por Dino De Laurentiis, feliz productor también de la serie de los *James Bond*. Se nota igualmente en *Barbarella* la presencia como responsable de la fotografía a Claude Renoir, hijo del célebre cineasta, y nieto del gran pintor impresionista.

Encontramos en *Un hombre lobo americano en París* de Anthony Waller, con Julie Bowen, Phil Buckman, Tom Everett Scott, Vince Vieluf y Waller, y los franceses Julie Delpy, Thierry Lhermitte, Maria Machado y Tom Novembre, al también francés Pierre Cosso, conocido por su primera actuación en *La Boum 2* de 1982 de Claude Pinoteau, con Claude Brasseur, Brigitte Fossey, Alexandra Gonin, Denise Grey, Jean-Philippe Léonard, Jean Leuvrais, Sophie Marceau, Claudia Morin, Sheila O'Connor, Daniel Russo, Alexandre Sterling, Lambert Wilson y Zabou, y con un guión de Pinoteau y Danièle Thompson, (*La Boum 2* fue realizada después del éxito público de *La Boum* de 1980 de Pinoteau, con Jacques Ardouin, Evelyne Bellego, Richard Bohringer, Brasseur, Jean-Pierre Castaldi, Frédéric de Pasquale, Jean-Michel Dupuis, Fossey, Bernard Giraudeau, Gonin, Grey, Dominique Lavanant, Marceau - en su primer rol, el que le valió la fama -, O'Connor y Sterling, y con un guión de Pinoteau y Thompson, y antes de *L'Etudiante* de 1988 de Pinoteau, con Roberto Attias, Brigitte Chamarande, Beppe Chierici, Virginie Demians, Hugues Leforestier, Jean-Claude Leguay, Vincent Lindon, Anne Macina, Nathalie Mann, Marceau, Jacqueline Noëlle, Christian

Pereira, Elena Pompei, Janine Souchon y Elisabeth Vitali, todavía con un guión de Pinoteau y Thompson - Cosso no aparece en *La Boum* ni en *L'Etudiante* -). *Un hombre lobo americano en París* se inspira en *Un hombre lobo americano en Londres* de 1981 de Landis, con Jenny Agutter, Griffin Dunne, Alan Ford, David Naughton y John Woodvine, famoso "remake" de la cinta epónima de 1935 de Stuart Walker, con Spring Byington, Valerie Hobson, Henry Hull, Lester Matthews, Warner Oland y Clark Williams. La referencia sucesiva en *Un hombre lobo americano en París* a *Cenicienta* y a *La Caperucita Roja* nos impone una interpretación psicoanalítica.

El zapato de Cenicienta es un símbolo de elección matrimonial (v. Dumézil, *Le roman des jumeaux - Esquisses IV*, París, Gallimard, 1994, pp. 51ss. y 122). Por otro lado, el tema de la perversión sexual que subyace en el cuento de *Caperucita Roja* es retomado por el héroe de nuestra película con el mismo espíritu de los dibujos animados de Tex Avery.

Lovecraft identifica vampiros y hombres lobos en *La onírica búsqueda de la desconocida Kadath* (Barcelona, El Observador, p.44). Y en *Buffy la Cazadora de Vampiros*, como en el episodio "El abogado del Diablo" de *Dark Realm*, que se inspira en ello justamente de *Buffy* (v. nuestro artículo sobre *En la Riqueza y en la Pobreza*), la iconografía de los vampiros se asemeja indudablemente a la de los hombres lobos. Ahora bien, los vampiros en *Dracula* como en *Carmilla* aparecen particularmente sensibles a los encantos del sexo opuesto (v. también el vampiro sexual y sus numerosas ilustraciones en el siglo XIX). En la novela caballerescas medieval, el héroe siempre tiene que vencer a un dragón o a alguna otra bestia (como el hombre salvaje Ourson) para conquistar a su doncella. San Jorge en la iconografía moderna es representado a veces matando al dragón mientras le aguarda una doncella.

De lo mismo se identifica a un lobo el ogro de la versión cinematográfica francesa de 2001 del famoso cuento de Charles Perrault *Le Petit Poucet* por Olivier Dahan (también guionista de la película), con Pierre Berriau, Hanna Berthaut, Romane Bohringer, Elodie Bouchez, Carlo Brandt, Théodul Carre-Cassagne, Pierre-Augustin Crenn, Catherine Deneuve (cuya intervención en la película nos recuerda doblemente su papel en *Peau d'Ane* y el de Jeanne Moreau en *Por Siempre*), Raphaël Fuchs-Willig, Nils Hugon, Dominique Hulin, Samy Naceri (conocido por sus papeles en *Rai* y la exitosa serie de películas *Taxi* producida por Luc Besson), Clément Sibony, Saïd Taghmaoui e William Touil.

La cabellera femenina según Freud evoca simbólicamente el sexo. De aquí el atractivo para los hombres de los abrigos de piel. En una reciente pintura de David Ocón aparece el Gato con Botas junto a un sexo femenino para evocar la "vagina dentada" de los psicoanalistas por la doble naturaleza felina: suave pelambre y afiladas garras. Pues, en *El Gato con Mico*, siguiendo la problemática habitual de su obra, Ocón reemplaza las botas, símbolo fálico, por una vulva. Ocón suele asociar el gato con la mujer. En *Le Viol* de Magritte, tenemos un rostro de mujer cuyos ojos son dos senos y la boca un pubis. De igual forma, y aquí la simbología se vuelve más que evidente, la famosa *Venus im Pelz* (1869) de Leopold von Sacher-Masoch es la que, castradora explícita, posee el poder sobre la bestia de la que lleva la piel puesta, como adorno tribal. En la novela *Black Notice* (1999) de Patricia Cornwell, el hirsutismo del compulsivo asesino nos demuestra de nuevo la asociación ideológica entre hombre lobo y sexo exacerbado.

En *Un hombre lobo americano en París*, es notable el momento en que al transformarse la heroína, la cámara nos enseña como sus piernas veludas al crecer le destrozan la minifalda. Desde el inicio, el filme insista en el carácter marcadamente sexual de las aventuras que los tres jóvenes norteamericanos piensan vivir en París. La figura del hombre lobo sería entonces símbolo del sexo y de su prohibición en *Un hombre lobo americano en París*, como también en *Wolf* de 1994 de Mike Nichols, con David Hyde Pearce, Kate Nelligan, Jack Nicholson, Michelle Pfeiffer, Christopher Plummer y James Spader, película contemporánea de *Disclosure* cuyo ambiente de oficina es similar, y segundo encuentro cinematográfico entre Nicholson y Pfeiffer, después *The Witches of Eastwick* de 1987 de George Miller, con Veronica Cartwright, la cantante Cher, Richard Jenkins y Susan Sarandon.

B) NARRATOLOGIA DEL CUENTO

Durante la primera escena en el tren, el héroe hace una diferenciación entre el sexo, propio de los animales, y el amor, propio de los hombres, y es en el metro (símbolo fálico) que finalmente da muerte al antiguo novio de la francesa, causante de sus males licantrópicos. Ese hecho se puede entender como el autosacrificio del lado bestial del héroe que, renunciando al "*amor ferinus*", alcanza el estadio superior del "*amor humanus*".

El tema de la superación, común en los cuentos maravillosos, en la película no está en relación con el proceso de iniciación de los adolescentes (contrariamente a *Sé lo que hicieron el verano pasado*), sino que aquí el tema está en función de la superación cultural de Europa por América (como lo revela el mismo título). Vemos como nuevamente aparece el tema del padrastro vencido (v. nuestros artículos sobre *En la pobreza y en la riqueza* y *Wishmaster*).

Igual fenómeno ocurre en la película francesa *Barnie et ses petites contrariétés* de 2001 de Bruno Chiche, con Nathalie Baye, Marie Gillain y Fabrice Luchini. El héroe tiene que elegir entre su esposa y sus dos amantes: un hombre maduro, como él, y una joven mujer, encontrada después de su primer amante. Es sacrificando a sus pulsiones animales, representadas doblemente por el chivo que le regala su amante masculino y el perro de su amante femenina, que logrará adentrarse de nuevo, según su propia expresión, en el "*círculo*" (símbolo clásico de la unión mística, v. N.-B. Barbe, "*Introduction à l'étude des "Tentations de Saint Antoine"*", *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n° 4, invierno de 1994, pp. 10-15) del casamiento. En este sentido, no es casual si al inicio de la película su esposa, doblemente amante de la historia y de un historiador, lee libros sobre los cuadrados mágicos. Es así, después de golpear a su amante masculino, ser golpeado por su amante femenina, y quedar ensangrentado en su combate con el amante de su esposa, que el héroe, transformado en chivo expectorio, llegará, gracias justamente a su propia sangre, recogida por su amante masculino, a dar nueva vida al rosal, símbolo clásico del sexo femenino (en Pierre de Ronsard y Federico García Lorca por ejemplo, v. también Claude Gaignebet et J.-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, París, PUF, 1985, p. 108), y aquí, más precisamente todavía, del amor de Barnie por su esposa. Como en el caso del Asno de Oro de Apuleyo o de la heroína de la novela *El Carnicero* de la autora francesa Alina Reyes, su transformación ética se concretiza en este rosal, que, una vez reanimado, provoca, a semejanza de lo que ocurre en ciertas versiones del cuento de *La Bella Durmiente*, la muerte de las pulsiones bestiales del héroe, y su entrega total al amor lícito dentro de la pareja, entrega resaltada por el final en el que abandona a sus amantes al borde de la vía férrea, mientras se va el tren, símbolo fálico, que les encamina, él y su esposa, hacia Venecia: ciudad del amor por excelencia. En esta ocasión, es su amante masculino, especie de alter ego inverso, como el Jano de *Goldeneye* por James Bond (v. nuestro artículo sobre *El Mañana nunca muere*), que identificando la pareja a dos guisantes en su vaina, insiste de nuevo en la imagen ideal del círculo.

Significativamente *Un hombre lobo americano en París* comienza con el salto desde la Torre Eiffel, desencadenando la revelación del lado oscuro del héroe, y concluye con el salto desde la Estatua de la Libertad newyorquina. Después del primer salto, acontece la transformación del héroe en hombre lobo, de la cual se culpa a la francesa, hasta que finalmente se descubre que es debida al antiguo novio de la chica, el que a su vez pretende acabar con todos los norteamericanos. A nivel simbólico, tenemos la confirmación de que el tema de la superación cultural sustenta en la película el del descubrimiento sexual.

De acuerdo a la tradición, el primer salto comprende el estadio de confusión del Yo del héroe, perdida en el ser Otro, reunión del andrógino primordial (v. Elémire Zolla, *Androginia*, Madrid, Debate, 1994, pp. 86-87) - la Bestia, el Hombre cósmico -, el segundo equivale a la diferenciación que permite la integración total. Pues el héroe, al reconocer en la Bestia su propio ser, masculino (representado por su alter ego: el antiguo novio), puede desposar a la mujer, entregándole el anillo, símbolo como lo recuerda Freud de la posesión sexual.

La iglesia en ruinas evoca, como en Monsú Desiderio, el remplazamiento de la antigua cultura por la nueva. La visión de París como ciudad de suburbios, alcantarillas y badenes, resalta, al igual que los

infiernos visitados por Perseo, el carácter femenino, nocturno, sexual de la ciudad (*Anima*), que el héroe tiene que superar (v. Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, París, Gallimard).

Tanto la pierna como el zapato, símbolos fálicos según Freud, aparecen marcando los tres momentos del proceso simétrico de superación cultural, a saber: la amputación de las piernas del padrastro (castración del padre y feminización del complejo de Edipo, en el que la hija mata a la madre); la pérdida del zapato, elemento que alude a la dualidad de la heroína: Bella y Bestia, la que lleva por nombre Sérafine, como el héroe andrógino de Balzac (v. también el carácter angelical doble del nombre, en André-Marie Gerard y Andrée Nordon-Gerard, *Diccionario de la Biblia*, Madrid, Anaya, 1995, art. "*Querubines*" y "*Serafines*", pp. 1232-1233 y 1359, y Zolla, pp. 94-95); y la herida de pronta curación de la pierna del héroe, sustituto del Padre que, asumiendo la bestialidad, logra no sólo vencer la timidez, sino también afirmar su virilidad, lo que permite a la heroína liberarse de la dualidad y encontrar su feminidad.

MULAN

Para salvar a su padre, ya viejo e incapacitado, de una muerte segura, Mulan decide tomar su lugar como soldado del Emperador de China en la guerra contra los hunos.

A) **ESPADA MÁGICA: EDIPO, EL HOMBRE TOTAL**

La espada mágica (Quest For Camelot) de la Warner Bros, dibujo animado realizado por Frederik Du Chau (con las voces originales de Pierce Brosnan, Cary Elwes - que volvemos a encontrar en *Besos que Matan* -, Eric Idle, Gary Oldman, Don Rickles y Jane Seymour), es una más de las versiones cinematográficas hollywoodianas de la leyenda arturiana, entre las cuales se destacan particularmente el dibujo animado de los estudios Disney *The Sword in the Stone* de 1963 de Wolfgang Reitherman (con las voces originales de Norman Alden, Sebastian Cabot, Alan Napier, Ricky Sorenson, Karl Swenson y Martha Wentworth), y la película *Excalibur* de 1981 de John Boorman, con Nicholas Clay, Cherie Lunghi, Helen Mirren, Liam Neeson, Nigel Terry e Nicol Williamson. Esta última, representativa del género llamado de "*Heroic Fantasy*", inspiró en particular *Ladyhawke* de 1985 de Richard Donner, con Matthew Broderick, Rutger Hauer y Leo McKern, que dio a conocer a la joven Michelle Pfeiffer en su primer gran rol.

Sin duda, la recurrencia del símbolo de la espada en los filmes y dibujos animados hollywoodianos que tratan de la leyenda arturiana se debe al éxito de *The Sword in the Stone*.

Símbolo guerrero, y por ende varonil, la espada es al centro de la problemática de apropiación y superación de este modelo, tanto en *La espada mágica*, como en *Mulan*, dibujo animado contemporáneo de los estudios Disney, realizado por Tony Bancroft y Barry Cook (con las voces originales de Melissa Alto, Harvey Fierstein, Noriyuki Morika, Eddie Murphy, George Takei y B.D. Wong).

Al igual que *Mulan*, *La espada mágica* desarrolla una temática feminista. Sin embargo mientras en *Mulan* la heroína se vale por sí misma, en *La espada mágica* la protagonista sólo sirve de guía al joven héroe ciego, acompañante del héroe en su camino de penitencia tal como la esposa en *Propuesta indecente* (v. nuestro artículo sobre esta película).

En esta ocasión tomaremos como base el libro de Elemire Zolla, *Androginia*, Madrid, Debate, 1994.

En *La espada mágica* el padre de la heroína muere tratando de salvar al rey Arturo. Años más tarde, siendo la joven adolescente, le toca emprender su viaje iniciático a través del bosque encantado, llevando la misma misión que antes tuvo su padre. La espada mágica que ella busca con la ayuda del joven ciego pareciera nos refiere a "*la aguja del destino... (que) simboliza... el embrión primordial o autosuficiente hasta el punto de no necesitar la visión externa*" (Zolla, p. 88). El joven ciego se identificaría en este caso con "*Edipo...Prajapati ciego y cojo, verdugo y sacrificado... Hombre cósmico... icóno del año, arqueándose hasta tocar la cabeza con los pies... el andrógino*" (*ibid.*).

De hecho el joven ciego-Edipo sustituye la figura del padre muerto, y a pesar de declararse durante toda la película autosuficiente, al final necesitará de su compañera de travesía para vencer al enemigo común. Encontrarse y enamorarse equivale a la realización del andrógino primordial: "*Adán... "primer engendrador" (traducción literal de "Prajapati")*" (*ibid.*, p. 89). En esta perspectiva, el águila enviada por Merlín para guiar en su empresa al joven ciego puede ser considerada como la expresión de la naturaleza angélica de Edipo-Akenatón (*ibid.*, p. 94).

B) **MULAN: ANDROGINIA**

Mulan, última película de los estudios Disney, se basa en una leyenda china muy popular que se remonta a 5 siglos atrás. El filme, que desde el inicio se refiere a la utilización histórica de la gran muralla por los chinos para protegerse de las invasiones milenarias de los hunos, es una de las tantas evocaciones cinematográficas contemporáneas del mundo asiático, como *El último Emperador*, *7 años en el Tibet* o *KunDun*. El mismo Eddie Murphy, que da su voz al pequeño dragón adyuvante de Mulan en el dibujo animado de los estudios Disney, actuó en *The Golden Child*, película cómica inspirada en la elección del niño Dalai-Lama.

A partir de un retorno, sensible desde *La Bella y la Bestia*, a la exactitud del dibujo y perfección de las decoraciones de fondo, características de la manera Disney, *Mulan* logra recrear la ambientación del mundo asiático, gracias a los trazos sutiles de toda la película, inspirados en el arte del dibujo chino y japonés.

A semejanza de *7 años en el Tibet*, *Mulan* nos da una visión occidental de las creencias asiáticas. *Mulan* es incapaz de asumir a cabalidad su papel de mujer de acuerdo con las normas de la sociedad china tradicional. Es traspasando los límites de su condición social que logra encontrar su verdadero ser, el cual dice en su canción persigue pero no encuentra.

La literatura y el cine nos brindan numerosos ejemplos de personajes que se disfrazan con ropajes de su sexo opuesto. Además de los disfraces rituales, tenemos a *As you like it*, *Mademoiselle de Maupin*, así como películas con Robert Hossein o Barbara Streisand (*Jentl*) y Whoopi Goldberg (*The Associate*, 1996, de Donald Petrie, con Tim Daly, Bebe Neuwirth, Elie Wallach y Dianne Wiest, película basada en la francesa *L'Associé*). Refiriéndonos a la teoría freudiana, revelan una forma admitida, porque simbólica (como es el caso en las fiestas populares), de justificación social de las pulsiones iniciales de cada individuo hacia su propio sexo al nacer de la libido.

En cuanto a hombres disfrazados de mujeres, citaremos, sin olvidar la famosa película ganadora de 5 Academy Awards: *Some Like It Hot* de 1959 de Billy Wilder, en base a un guión de Wilder e I.A.L. Diamond, con la actuación de Jack Lemmon (en el primero de los siete filmes que rodó con Wilder y Diamond), Marilyn Monroe y Tony Curtis (segundo encuentro de Wilder y Monroe, después de *The Seven Year Itch* en 1955, con Tom Ewell, Oscar Homolka, Evelyn Keyes, Robert Strauss y Sonny Tufts), a *Seraphita* de Balzac, las películas de Hitchcock (v. el libro de Chabrol y Rohmer), o filmes como *Tootsie* de 1982 de Sydney Pollack, con Dabney Coleman, Charles Durning, Teri Garr, Dustin Hoffman, Jessica Lange y Bill Murray, y *Mrs Doubtfire* de 1993 de Chris Columbus, con Pierce Brosnan, Sally Field, Harvey Fierstein, Robert Prosky, Robin Williams y Mara Wilson (*Mrs Doubtfire* inspirándose claramente de *Tootsie*, ya que en las dos el héroe, tomado en una historia de amor y amistad compleja con su amada, es un actor reacio que, ante la injusticia del sistema, decide disfrazarse de mujer para tener empleo, comparar así las justificaciones feministas del héroe en las dos películas, así que el episodio del taxi en *Tootsie* y del intento de robo del bolso en *Mrs Doubtfire*; de lo mismo, en las dos cintas el héroe se enfrenta a otro pretendiente, y tiene que inventarse una falsa vida sentimental de mujer, separada en *Tootsie*, viuda en *Mrs Doubtfire*, ante su amada; a la inversa, ante su amiga el héroe de *Tootsie* dice que su doble es una amiga, y ante la representante de los servicios sociales en *Mrs Doubtfire* que es su hermana; en *Tootsie*, la heroína tiene una niña que no es del héroe, y es su carrera de actores que les acerca uno del otro, en *Mrs Doubtfire*, tienen hijos en común, pero es la carrera de actor del héroe que causa su separación de con la heroína; en *Tootsie* el héroe se desplaza sólo en taxi, utilizando bajo su travestimiento su voz viril para llamarlos, mientras en *Mrs Doubtfire* toma siempre el bus en el que le enamora el conductor; en *Tootsie* es el padre de la heroína que se enamora del héroe que piensa ser mujer; en *Tootsie* y *Mrs Doubtfire* el héroe hace de niñera, aunque que de manera pasajera en *Tootsie*; a la escena de la peluca en *Tootsie* corresponde la de la máscara de latex en *Mrs Doubtfire*, y a la escena final de la revelación voluntaria de su masculinidad por parte del héroe ante las cámaras de televisión y su amada en *Tootsie* la de su descubrimiento casual por parte de los niños en los baños en *Mrs Doubtfire*; a la escena del baile entre el héroe y el padre de la heroína en *Tootsie*, referencia a *Some Like It Hot*, corresponde la escena del restaurante en *Mrs Doubtfire*; al encuentro nocturno del héroe con el viejo actor al regresar a su apartamento y la llegada consecutiva de la amiga abandonada del héroe en *Tootsie* corresponde el encuentro con la representante de los servicios sociales en *Mrs Doubtfire*; los desengaños del héroe cuando trata en su ser masculino conquistar a su amada en *Tootsie* y *Mrs Doubtfire* aparecen como una iniciación amorosa del tema de la que encontramos en *Groundhog Day*, v. nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*).

Las escenas del entrenamiento militar en *Mulan* se inspiran en la tira cómica *Astérix légionnaire* y la película *Astérix le Gaulois* (v. por ejemplo el pleito generalizado, los deseos culinarios de las reclutas o el personaje del enviado del emperador).

La muñeca que, indirectamente, informa a los hunos de la posición de las tropas chinas y provoca la derrota del general, padre del héroe (muerte que nos recuerda la del padre de la heroína en *La espada mágica*, la escena de destrucción en *Mulan* inspirándose en *Conan el bárbaro* y *Shogun* y la del aguila del huno buscándole en la nieve en *Le Prince et l'Oiseau*), asociada simbólicamente con la espada militar, es la contraparte pasiva de Mulan, quien utilizando varonilmente la espada de su padre le salva así la vida, ya que siendo incapacitado por él ir a la guerra hubiese significado una muerte segura. La doblez del ser se encuentra también en la figura del dragón, pequeño y físicamente débil pero astuto espíritu "Lares", opuesto al gigantesco pero inútil dragón de piedra. El simpático y embustador dragón es otra apariencia nietzschiana del ser femenino.

En *La espada mágica* la heroína no trasciende el rol femenino en un papel secundario, casándose finalmente con el joven héroe ciego, quien toma así el lugar de su padre muerto. Vemos así como el joven héroe es ascendido a caballero a la mesa redonda, reconocimiento que ostentó en vida el padre. la heroína.

De la misma manera la transformación de Mulan se corresponde con su afán de integrarse al medio social, lo que finalmente logra casándose. Así en *Mulan* como en *Un hombre lobo americano en París* (v. también el tema del doble salto como pérdida de la androginia primordial en *Titanic*), el salto final de la heroína en el momento del enfrentamiento con el huno marca el fin del período de licencia-e inversión (que en este caso no fue provocado por la muerte del rey. v. Bataille, *L'Erotisme*, sino por la invasión del reino). Los otros soldados, al disfrazarse, con excepción del capitán, intocable arquetipo varonil, de concubinas afirman a su vez la vuelta a los valores tradicionales y la aceptación del ser femenino de Mulan.

Mulan nunca vence ni supera la-pruebas recurriendo a la fuerza viril, sino gracias a la astucia, cualidad que siempre sigue denotando, bajo el disfraz, su feminidad. Como en *Un hombre lobo americano en París* (v. Zolla, pp. 86-87, y nuestro artículo sobre esta película), el salto marca entonces la disociación de las pulsiones homosexuales del héroe y la reunión legal del andrógino simbólico por medio de la propuesta en matrimonio.

ALPHAVILLE

Película francesa de ciencia ficción, que se inscribe en la tradición de los filmes de las series de los "Viajes" y de las "Ciencias ficciones" de Georges Méliès, así como de *Le Monde tremblera* de 1939 de Richard Pottier y *Croisières sidérales* de 1941 de André Zwobada - las dos con Madeleine Sologne y Julien Carette -, de *Amour de poche* de 1957 de Pierre Kast, de *Je t'aime, je t'aime* de 1967 de Alain Resnais, o de *La planète sauvage* de 1973 de René Laloux y Roland Topor, *Alphaville* de Jean-Luc Godard, ganador del Oso de Oro en 1965 en Berlín, se subtitula: *Una extraña aventura de Lemmy Caution*.

A) RECUERDOS DE TITANIC

Titanic nos traslada a un ambiente similar al de las películas de la edad de oro de Hollywood. Las primeras escenas en particular recuerdan el embarque en los muelles de *Los motines del Bounty*. Película de índole político-social a cuya referencia implícita se añade la frase del inicio, en clara alusión a la ideología marxista: "Los que no tienen nada no tienen nada que perder", redondeada por la evocación del *Ladrón honrado* de Dostoievski (que en esta ocasión roba un abrigo en lugar de un pantalón), para culminar al compás de *Orfeo* con el hundimiento del Titanic y con el de la sociedad clasista tradicional europea.

En *Titanic* (v. nuestro artículo sobre esta película, cuya interpretación encontró casualmente confirmación en las genuinas conclusiones de la periodista del programa *Titanic en Vivo* del Discovery Channel del 16 de agosto de 1998), la oposición entre el mundo clasista burgués, mesquino e impotente, y el mundo del proletariado internacionalista de franca y verdadera virilidad, así como las referencias al freudismo y al marxismo sustentan en realidad la apología al nuevo modelo social americano, democrático e idealmente artístico. Es el joven héroe norteamericano, artista sin fortuna, quien liberará a la heroína de sus atavismos culturales y sociales (v. la filiación terminológica entre "new penny", aplicado al héroe, y "new money" a la también estadounidense Molly).

Situación semejante encontramos en *Alphaville*. Así por ejemplo, mientras en *Titanic* es en los E.U. que la heroína liberada podrá empezar una nueva vida, en *Alphaville* es en los países liberales "del exterior" que finalmente Caution llevará a Natacha.

B) ALPHAVILLE Y LA TECNOCRACIA

Godard, uno de los principales representantes de la Nueva Ola, famoso por las numerosas referencias literarias de sus guiones, traslada a su novena realización el modelo del filme policíaco negro, motivo de varias de sus películas, al mundo de la ciencia ficción, entre citas de Shakespeare, Eluard y Borges, en un ambiente arquitectónico deshumanizado que nos recuerda la versión cinematográfica de *El Proceso* de Orson Welles.

Alphaville, por su mismo nombre, a semejanza del de la Metropolis de Fritz Lang (v. nuestros artículos sobre *Mi pobre ángelito 3* y *Metropolis*), se define como lugar a la vez original (primordial) y principal, centro y símbolo del mundo contemporáneo.

El cineasta construye un universo ambiguo desde el que, a la manera de Marcuse, advierte al espectador contra la tecnocracia internacional, venga de donde venga, lo que se enfatiza por la posición ambivalente de la ciudad (Godard, como Marcuse o Patrick McGoochan en *The Prisoner*, reemplaza la oposición tradicional Oeste-Este por la de Norte-Sur), el seudónimo empleado por Caution: Ivan Johnson, el nombre del diario: *Le Figaro Pravda*, y el lugar de procedencia del detective: Nueva York, ciudad entre el Viejo y el Nuevo Mundo, como lo corrobora su nombre.

Mientras la técnica ultraperfeccionada y computarizada refiere al rápido desarrollo del mundo occidental y la escena de la piscina al fascismo, como también al espíritu deportivo de los soviets, más generalmente la ambientación arquitectónica y la constante referencia a los países del exterior nos inducen en cambio a considerar *Alphaville* como una imagen de la U.R.S.S.

C) EL DETECTIVE, EL PEQUENO SOLDADO Y LA CAPITAL DEL DOLOR

La referencia recurrente en el filme a *La capitale de la douleur* de Paul Eluard resalta el universo onírico y solitario del héroe. El libro describe la desgracia inmutable del hombre en todos los tiempos y en todas las

épocas. En la última parte, la mujer amada se vuelve mediadora, que permite al poeta de salir de su prisión interior (Bompiani e Laffont, *Dictionnaire des oeuvres*, París, Robert Laffont, 1989, t. I, p. 558). Idénticamente en todas las películas francesas de ciencia ficción ya citadas, la historia de amor es, como en Hitchcock (v. nuestro artículo sobre *Propuesta indecente*), el tema místico central que viene a sostener la historia contada.

En *Alphaville* el mismo nombre de la heroína: Natacha, que etimológicamente viene de latín "*Natalia*" e evoca el día de la Navidad, el nacimiento de Cristo, nos devuelve a este estatus de mediador de la mujer (aun si fue el nombre más comúnmente atribuido a las mujeres rusas en las producciones occidentales de la guerra fría: fue así utilizado por el francés Gilbert Bécaud en su famosa canción "*Natalie*", y bajo la forma de *Nadia* es el de la espía que acompaña al héroe en el segundo episodio de *The Prisoner*, aquí también, es notable, como símbolo de esperanza - irónica esta vez - de regreso al modelo político individualista capitalista, y en particular británico, por oposición con el comunitarismo obligatorio del misterioso "*Village*").

De manera similar a lo que ocurre en *Alphaville*, donde el héroe emprende una acción de liberación social para salvar a Natacha, la venganza purificadora que llevan a cabo los viajeros del tren en *Murder on the Orient Express* de 1974 de Sidney Lumet, con una pléyade de actores famosos: Lauren Bacall, Martin Balsam, Ingrid Bergman (en una sublime composición de actriz), Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Cassel, Sean Connery, John Gielgud, Wendy Hiller, Anthony Perkins, Richard Widmark, Michael York, y el excelente Albert Finney en el papel de Hercule Poirot, se hace bajo la figura tutelar de la madrina, llamada Natalia, de la joven niña asesinada.

Así, implícitamente, en *Alphaville* como en *Metropolis* (v. nuestro artículo sobre esta película), *Les visiteurs du soir* de 1942 de Marcel Carné, con Arletty, Jules Berry, Marie Dea y Fernand Ledoux (película basada en un guión de Jacques Prévert, como *Les Enfants du Paradis* de 1943, también de Carné, y con Arletty, así como con Jean-Louis Barrault y Pierre Brasseur), *Fortress* de 1993 de Stuart Gordon, con Jeffrey Combs, Lincoln Kilpatrick, Christophe Lambert, Loryn Locklin y Kurtwood Smith, o *1984* de Orwell, encontramos el motivo central, de origen judeocristiano, de la salvación de una sociedad totalitaria mediante el amor compartido entre un hombre y una mujer.

Le petit soldat (1961), del mismo Godard, 4 años antes que *Alphaville*, desarrolla temas idénticos partiendo del cuestionamiento de la guerra de Argelia. Aquí el héroe se declara sin convicciones y al contrario del héroe de Sartre en *Les mains sales* no tiene remordimientos ni problemas de conciencia.

Como en *La última mariposa*, la muerte de la heroína apunta lo absurdo de la guerra. Sin embargo la asociación de las escenas de tortura infligidas por los argelinos al héroe (v. por una simbología paralela de las escenas de tortura nuestro artículo sobre *The Siege*) con la lectura concienzosa de Lenin y Mao por parte de los torturadores, así como la simpatía del héroe por las tesis del conocido apologeta de las tesis nazis: Drieu La Rochelle (véase, además de la declaración del héroe de su afición por este autor, la referencia al inicio de la película a la primera frase de *El Fuego Fatuo*), evidencian una visión parcial y ahistórica de los conflictos de independencia.

En este sentido, *Caution* y los otros detectives citados en *Alphaville* revelan el estatus particular del agente secreto en la mitología de los años 60, en cuanto superhéroe en los conflictos de poder. Pero además, nos vuelven, como *Angel Heart* de 1988 de Alan Parker, al carácter del detective en la literatura desde el siglo XIX, y del cine, descubridor (seudo)científico que desentraña los más difíciles y complejos misterios y al final revela ser un alter ego del hombre contemporáneo, en busca de su propia identidad en un mundo tecnológico, privado de Dios, lo que le obliga a (re)construir permanentemente su propio mundo de significados.

D) LA POESIA: ¿"DISCURSO CONTRARIO" O "ANTIDISCURSO"?

En *Alphaville*, los saludos estereotipados y la computadora central Alpha 60 (manejada por el chupa-almas Nosferatu), la que prefigura El General en *The Prisoner* en cuanto imagen trascendental del Hombre, el Padre, la lógica, la Ley (elementos normativos negativos del discurso, v. también en *Le petit soldat*) y el

Tiempo (v. la referencia a Borges), se oponen al amor, la feminidad, la poesía, el dolor y los sentimientos en general: el hombre, Esfinge y su misterio (v. el enigma que Caution plantea a Alpha 60).

En *Alphaville* como en Marcuse, la Nueva Crítica, los absurdistas (Camus, Jean Genet, Ionesco), al no apuntar "*una sociedad determinada*" la crítica al fin y al cabo no hace más que validar el estado de las cosas, ya que "*Desde este punto de vista, la ajenación no reside en la propia índole de la sociedad explotadora, sino en los rasgos eviternos e inmutables de la naturaleza del hombre, y, por consiguiente, es irremediable*" (Avner Zis, *Fundamentos de estética marxista*, Moscú, Raduga, 1987, p.26, y A.A. Roig, *Rostro y Filosofía de América Latina*, Mendoza, EDIUNC, 1993, II parte).

En este sentido, la despreciación de la lógica y la preferencia por los sentimientos, que en *Titanic* en el momento del hundimiento en que reza el sacerdote y en *Alphaville* en la escena de la piscina en boca de uno de los ejecutados, se confunden con la simple fe, nos dejan entrever la forma de un ontologismo de índole liberal (en este sentido es significativo el hecho que sea el actor norteamericano Eddy Constantine que, con su acento, y valiéndose también de su estatus, como Jean Marais, de epígono del inglés James Bond en las películas francesas de espionaje de los años 1960, personifique al arquetipal detective de "*serie negra*", héroe del filme, el cual se encuentra además en una relación ambigua con una heroína de nombre ruso que espera, por supuesto, ardamente ser salvada por el "hombre blanco").

Veáse la crítica de Hegel a Fichte y Jacobi en *Creer y Saber*, y la importancia tanto en *Alphaville* como en *The Prisoner* de la pregunta ontológica "*¿Por qué?*", la que haciéndose por la esencia sobrenatural de las cosas niega su conocimiento posible por el entendimiento humano, dentro de una dialéctica entre "*Dios, lo puramente positivo, el conjunto de todas las realidades; (y) el hombre, lo meramente negativo, el conjunto de todas las nada*s" (Dilthey, cit. por Gaos, *Historia de nuestra idea del mundo*, México, FCE, 1992, p. 513), o, en términos 19uerbachianos, los que retoma alusivamente el héroe de *Le petit soldat* en su monólogo frente a la rusa: el hombre no es nada sin un objeto (sus gustos) que lo determina (como entidad, ser en sí) sin preocupación por los entes (los hombres, en su proceso histórico), circunstancia o perspectiva que le permite justificar su ausencia de compromiso, ya que no hay nada más que discurso en los que sólo vale la autoconciencia o conciencia de la conciencia de sí, sin arraigo en lo real objetivo. Así como el héroe de "*La infancia de un jefe*" de Sartre, el de *Le petit soldat*, después de la muerte de su novia, no contempla más en los espejos de las arquitecturas de vidrio de los edificios contemporáneos que su propio devenir, sin preocuparse por el pasado, expresión de nuevo, como en Sartre, de la realidad socio-histórica de los demás hombres.

LA CAMARERA DEL TITANIC

Ganador del concurso organizado por la fundición donde trabaja, un obrero llega a Southampton para asistir a la partida del Titanic. Esa misma noche se enamora de Marie, la bella camarera del Titanic, que ha de partir al día siguiente hacia América en el magnífico buque, dejando solo con sus sueños a nuestro joven héroe.

A) RECONSTRUCCION-DECONSTRUCCION DE *TITANIC*

Mientras en *Titanic* la tripulación de rescate escucha maravillada la romántica aventura de la anciana actriz, en *La camarera del Titanic* de Bigas Luna, con Didier Bezace, Benoît Jacquot, Aldo Maccione, Olivier Martinez y Aitana Sánchez-Gijón, los borrachos del bar siguen con lúbrico interés los relatos de la tórrida noche de amor que se inventa el héroe, hasta convertirse en actor profesional vendiendo la historia de su supuesta pasión en el buque naufragado.

Notaremos por otra parte que esta noche de amor parece inspirarse directamente en la situación idéntica del juego de escondite amoroso debajo de una mesa servida al principio de *Amadeus* de 1984 de Milos Forman (con un guión de Peter Schaffer, basado en su pieza de teatro), y por ende remitimos a la misma preocupación acerca de las luchas de clase que en el debate alrededor de *La Boda de Figaro* de Beaumarchais, del que Mozart quiere dar una versión musical (la lucha de clases siendo al centro de la problemática de *Amadeus* como de *Man on the Moon*, también de Forman).

En *Titanic*, la lucha de clases, simbolizada en parte por la oposición entre los trabajadores en el infierno de la maquinaria y los afortunados burgueses en sus lujosas instalaciones, esta concepción vertical encuentra *La camarera del Titanic* su contraparte horizontal: la entrada del héroe, procedente del infierno de la fundición, al mundo de ensueños del Titanic. Pasando inadvertido, el substrato marxista de *Titanic*, Bigas Luna, director de *La camarera del Titanic*, co-producción franco-italiana basada en la novela de Didier Decoin, opone a la pobreza vista desde arriba en *Titanic* la riqueza vista desde abajo. Lo confirman las referencias formales del inicio a películas francesas de índole social como *Germinal* (versión de los 90), y otras como la interpretada por Richard Borhinger sobre el antecedente del fútbol.

Mientras en *Titanic* el que muere es Jack, en *La camarera del Titanic* la que muere, según cuenta el héroe, dos veces, es Marie, por éxtasis de amor primero, y en el mar, a manos de Orty después, para ser devuelta al sitio, junto a los restos del buque.

B) LA MUJER Y LA SALAMANDRA

Mientras en *Titanic*, el novio de la heroína le regala el Corazón del Océano, preciosa joya que simboliza la decadencia de la sociedad clasista europea, en *La camarera del Titanic*, es la esposa del héroe quien le ofrece una baratija de amuleto, con el grabado de una salamandra.

En *Titanic*, la heroína es quien conserva hasta el final Ja valiosa pieza; En *La camarera del Titanic*, el amuleto le queda a la camarera, luego de su último encuentro con el héroe. Símbolo del hombre muerto de frío entre los egipcios, la salamandra representa para los europeos, al igual que el ave fénix, el fuego que nunca muere (v. José Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986, p. 297). Símbolo típicamente francés, y emblema tanto de reyes como de escritores (Barbey d'Aurevilly), la salamandra en *La camarera del Titanic* es la superación del símbolo de la joya que, según se dice en *Titanic*, perteneció a Luis XVI. En *La camarera del Titanic*, el héroe no muere de frío en el océano, sino que contrariamente es la heroína la que se consume de amor por el obrero de la fundición, quien finalmente incendiará su efigie.

Titanic apunta hacia los modales anticuados de la sociedad europea *La camarera del Titanic*, al mundo falso y autosuficiente del marketing, con la llegada del obrero francés al mundo anglosajón.

C) GRAND GUIGNOL

Mundo de fantasía también para Orty como para el héroe de *Le Horla*, en *Titanic*, el trasatlántico es el escenario en el que se pretende reconstruir artificialmente las complejas relaciones de clases de la sociedad capitalista e industrial moderna, haciendo de él una especie de nuevo Mayflower (v. las genuinas

conclusiones de la periodista del programa "*Titanic en Vivo*" de Discovery Channel del 16 de agosto de 1998).

En *La camarera del Titanic*, a pesar del título, toda la acción se desarrolla en tierra firme. La vida de los pobres, sumida en una sociedad clasista, transcurre al margen de la catástrofe naval. El momento en que el héroe abandona el sitio, antes de que zarpe el buque, o la indiferencia de los obreros ante la noticia de la tragedia, son, desde este punto de vista, muy significativos. La salamandra simboliza la supervivencia de los héroes, indiferentes al drama del Titanic.

La vida real, en referencia directa a Emilio Zola, se opone entonces críticamente para Luna a la reconstrucción "grandguignolesque" de la tragedia, en la que para divertir al público Cupido se transforma en un "*deus ex machina*". El romanticismo es un pretexto para hacer dinero sobre los muertos, tanto para el héroe y su mujer, obligados por una miseria aún más sórdida que la anterior, causas a los sueños que a Orty le inspira el Titanic, como también para la impura meretriz Marie y su chulo.

Las escenas de teatro, con su "*realismo mágico*", se inspiran en la rica tradición italiana, dándole a Maccione un interesante papel de nuevo Don Geppeto-Zeppo, así como en *Le capitaine Fracasse* y la versión surrealista que nos dieron los italianos de la obra en los últimos años con Ornella Muti en el papel principal. El tema de la mujer soñada, siempre la misma pero siempre distinta, tiene su origen en las películas francesas *Le Magnifique* de 1973 de Philippe de Broca, con Jean-Paul Belmondo (que encuentra aquí una vez más a su director predilecto), Jacqueline Bisset, Vittorio Caprioli e Monique Tarbès, y *Les Belles de Nuit* de 1952 de René Clair, con Raymond Bussières, Gérard Philipe, Martine Carol, Gina Lollobrigida, Paolo Stoppa y Magali Vendeuil (segundo encuentro entre Clair y Philipe, después de *La beauté du Diable* de 1950, inspirada del *Fausto* de Goethe, con Nicole Besnard, Raymond Cordy, Gaston Modot, Michel Simon, Stoppa y Simone Valère, y antes de *Les Grandes Manoeuvres* de 1955, con Brigitte Bardot, Cordy, Jean Desailly, Pierre Dux, Michelle Morgan e Yves Robert), y más recientemente en la versión cinematográfica estadounidense de este año de *Grandes Esperanzas* de Carlos Dickens, realizada por Alfonso Cuarón, con Hank Azaria, Anne Bancroft, Chris Cooper, Ethan Hawke, Robert De Niro y Gwyneth Paltrow, que con esta cinta se dio a conocer del gran público.

GODZILLA

Una iguana que sufre mutaciones genéticas a consecuencia de los controvertidos ensayos nucleares realizados por el gobierno francés en Mururoa atraviesa el océano atlántico y llega a New York, causando estragos a la ciudad.

A) LO QUE NO SE DICE

Godzilla es el equivalente japonés de *King Kong* de 1933 de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, con Robert Armstrong, Bruce Cabot y Fay Wray, sus andanzas en New York nos lo sugieren, y la secuencia en la que el monstruo asido al edificio lanza un sórdido rugido nos lo confirma (notaremos que idénticamente es otro símbolo de New York: la Estatua de la Libertad, que destruye el pulpo gigantesco de *Octopus 2* de 2001). Varias veces llevado a la pantalla grande por los E.U. en los años 50-60, su reaparición en una película contemporánea es esencialmente debida al éxito de los monstruos prehistóricos de *Jurassic Park* de 1993 de Steven Spielberg, con Richard Attenborough, Laura Dern, Jeff Goldblum y Sam Neill, y *El Mundo Perdido* de 1997 de Spielberg, con Goldblum, Julianne Moore y Vince Vaughn, modernización, como lo confirma el título *El Mundo Perdido* de la novela clásica del género *The Los World* de Sir Arthur Conan Doyle, muchas veces llevada al cinema y la televisión: en la clásica película muda de 1925 de Harry O. Hoyt, con Alma Bennett, Wallace Beery, Virginia Brown Faire, George Bunny, Jules Cowles, Arthur Hoyt, Lloyd Hughes, Bessie Love, Margaret McWade, Bull Montana, Frank Finch Smiles, Lewis Stone y Charles Wellesley, y en las versiones posteriores: la película estadounidense de 1960 de Irvin Allen, con Colin Campbell, John Graham, Richard Haydn, David Hedison, Fernando Lamas, Vitina Marcus, Jay Novello, Claude Rains, Michael Rennie, Ray Stricklyn, Jill St y John, Ian Wolfe; el telefilm canadiense de 1992 de Timothy Bond, con Sala Came, Fidelis Cheza, John Chinosiyani, Innocent Choda, Brian Cooper, Charles David, Kate Egan, Tamara Gorski, Mike Grey, Robert Haber, Eric McCormack, Edward Malone, Darren Peter Mercer, John Rhys-Davies (conocido por su papel en la serie *Sliders*), Nathania Stanford, David Warner; el telefilm estadounidense de 1998 de Bob Keen, con Patrick Bergin, James Bradford, Julian Casey, Jayne Heitmeyer, Jack Langedijk, Gregoriana Minot Payeur, David Nerman, Martin Sims, Michael Sinelnikoff y Russell Yuen; el telefilm estadounidense de 1999 de Richard Franklin, de nuevo con Sinelnikoff, así como con Rachel Blakely, William deVry, Peter McCauley, Jennifer O'Dell, William Snow, Lani John Tupu y Laura Vazquez; y la consiguiente serie televisada australiana, empezada en 1999, con Blakely, McCauley, O'Dell, David Orth, Sinelnikoff y Snow.

El carácter de Godzilla fue creado por los japoneses en 1954, para denunciar los peligros de la bomba, después de las irradiaciones sufridas por pescadores japoneses, consecutivamente a una serie de tests realizados por los E.U. en el atoll de Bikini, episodio que causó la muerte de uno de los pescadores y recordó duramente al Japón de la postguerra la reciente tragedia de Hiroshima y Nagasaki (6 y 9 de agosto de 1945).

Tal vez el marcado interés por el monstruo nipón en los E.U. de la postguerra no sólo revela un trauma respecto a la visión fantasmagórica del antiguo enemigo, sino también un cierto complejo de culpa.

En la versión de los 90 de Roland Emmerich, con Hank Azaria, Matthew Broderick, Bodhi Elfman, Michael Lerner, Maria Pitillo y Jean Reno, el monstruo surge producto de los recientes ensayos nucleares franceses. La lógica del contraste es que el verdadero héroe del filme es el francés Reno, actor predilecto de Luc Besson, que ya hemos encontrado en *Misión: Imposible*, al lado de Tom Cruise y Emmanuelle Béart. El carácter del galo excéntrico y macho debe mucho a la figura emblemática de Gérard Depardieu.

Olvidado el origen sociológico del primer *Godzilla* (salvo por el hecho que el monstruo ataca primero a un barco mercante japonés), la nueva versión hace, a 50 años de la doble catástrofe nuclear de Hiroshima y Nagasaki, referencia las dos más recientes: Mururoa y Tchernobil, esta última considerada la más grande de todos los tiempos por las *Selecciones del Reader Digest* de agosto de 1995 (información obtenida gracias a la amabilidad del arquitecto Porfirio García Romano).

A notar que la problemática ecológica fue introducida por la exitosa *Tiburón* de 1975 de Steven Spielberg, con Richard Dreyfuss, Roy Scheider y Robert Shaw, en las películas, como también *Deep Blue Sea* (v. nuestro artículo sobre *Stigmata*) o la serie *Jurassic Park*, sobre monstruos y animales que súbitamente se vuelven en contra del hombre, devolviéndonos precisamente a la oposición entre naturaleza (macrocosmo, barbarie) y civilización (microcosmo) que la supera (v. *Deep Blue Sea* y Barbe, *Essais d'iconologie filmeique*, Bès Editions, Francia, 2001, cap. IX). Civilización representada en *Godzilla*, como veremos, por la emblemática ciudad de New York.

B) ESCÁNDALO EN LA CASA BLANCA: LO QUE SE PODRÍA DECIR

En esta versión, los norteamericanos que se enfrentan de mil maneras a la bestia llevan apellidos o apodos de animales: Caíman, "El Hombre Gusano" ("*The Worm Guy*"), "El Animal", ver también el deseo que tiene la heroína de ser un "doggy dog".

Como en *Un impulsivo y loco amor* la mexicana da a luz en el puente fronterizo, en *Godzilla* el monstruo muere atrapado por los cables del puente colgante, lugar que representa su salida de la ciudad.

En *Escándalo en la Casa Blanca*, última película de Barry Levinson, con Robert De Niro, Anne Heche, Dustin Hoffmann, Denis Leary, Andrea Martin y Willie Nelson, es en un momento de pasaje, la campaña de las elecciones presidenciales, que se inventa la noticia de la guerra para ocupar al pueblo en ella y evitar el escándalo que bulle alrededor de la vida sexual del presidente, claras alusiones a los problemas internos que actualmente vive E.U. y a las guerras del Golfo y Yugoslavia. De igual manera, en *Godzilla* todo ocurre durante la campaña del alcalde, sino que aquí, para satisfacción de Caíman, el periodista, la noticia no está en una guerra remota, sino tras los cristales de la ventana.

En *Escándalo en la Casa Blanca* el soldado Shoe, recluso por abuso sexual, héroe ficticio elegido por error por Hoffmann y De Niro, y muerto por accidente al momento de su traslado a Washington, después de su supuesto regreso triunfal, marca el límite infranqueable entre realidad y ficción, presidente y hombre del pueblo, estado y nación. Límite confirmado por el asesinato de Hoffmann, productor megalomaniaco de esta guerra, obsesionado por los Oscars.

El mismo nombre "Shoe" (que, a semejanza de lo que ocurre en el título de la serie televisada *Tenspeed and Brown Shoe*, define al que lo lleva, caracterizándole) refiere a la realidad geográfica de este límite de lo nacional, límite horizontal comparado con el límite histórico (vertical entonces} que encontramos en *Amistad y Mad City*.

Godzilla al ovar en New York, ciudad tradicional de la inmigración europea hacia los E.U., y al morir persiguiendo a los responsables del exterminio de su progenitura (cuyo nacimiento nos recuerda por otra parte *Los Gremlins* de 1984 y 1990 de Joe Dante, con Phoebe Cates y Zach Galligan) marca a su vez un límite que, a nivel espacial, ya no es vertical (en este sentido, Shoe representa la estructura piramidal de la sociedad, como Bachmachkin, el héroe de *El Capote* de Gogol, cuyo apellido significa en ruso: "zapatero", tal vez en forma de juego dialéctico con su mesaventura acerca justamente no de sus zapatos, sino que de su capote), pero horizontal, como la mexicana de *Un impulsivo y loco amor* (entre lo nacional y lo extranjero), límite confirmado por los nombres y apodos animalísticos de los héroes, entre lo humano y lo animal, lo adentro y lo afuera, y tal vez, como en *Escándalo en la Casa, lanca*, entre lo real y lo ficticio. Límite de cualquier modo entre lo pasado (el monstruo vuelto a su estadio prehistórico) y lo presente (la ciudad, símbolo de la civilización humana) - de manera similar a lo que ocurre en *El Cuarto Poder* (v. nuestro artículo sobre esta película) -, lo americano y lo no americano, dentro de un proceso de redención que revela el francés al decir que su patriotismo es el que lo impulsa a reparar los errores de su país, proceso de redención que va en sentido contrario del proceso kantiano de evolución, del Oeste hacia el Este: de Hiroshima (en el Pacífico) a Mururoa (en el Atlántico).

Límite acentuado por las numerosas referencias a procesos regresivos: el reencuentro entre el científico y su antigua novia; la vuelta de la iguana a su estadio prehistórico; los apodos animalísticos de los héroes; el viaje del animal desde el centro de la ciudad hacia los afueras; la inversión de la relación de bombardeo del Japón por los E.U., reemplazado aquí por la noticia de la existencia del monstruo con el ataque del bote

japonés (el nombre de "Godzilla" procedente de "Gojira": mitológico dragón de mar, dado por el único sobreviviente); el científico reconociéndose en los ojos de la bestia moribunda.

La evidenciación al nivel geográfico (topográfico) de esta simbología de la ciudad nos recuerda *Mighty Joe Young* de Ron Underwood, con Peter Firth, Regina King, Bill Paxton, David Paymer y Charlize Theron (nueva versión de la película de 1949 de Enerst B. Schoedsack, con Robert Armstrong, Douglas Fowley, Ben Johnson y Terry Moore - Schoedsack y Armstrong habiéndose encontrado ya en *King Kong* de 1933 -), donde ocurre un fenómeno similar, y *Escape from New York*, donde la huida hacia los afueras de la isla de Manhattan marca el límite entre la ciudad moderna y su trágico destino futuro.

C) "PROYECTO MANHATTAN"

New York es la expresión del límite: los hombres, a semejanza de la bomba atómica, causan más destrucción que el monstruo. No obstante New York encarna el ideal de ciudad moderna; pues en el filme sus trazos arquitectónicos le permiten ser desechable, como en *Impacto Profundo*, y extensible a la vez, conceptos que el movimiento inglés Archigram, coincidiendo con los metabolistas japoneses en su idea de la ciudad hormiguero, consideraban clave para superar la misma modernidad de New York.

Así New York, ciudad puerto, impide la entrada del monstruo al país, quien gracias a las características arquitectónicas queda atrapado en sus redes tentaculares. Los nombres de los héroes revelan su procedencia extranjera (francesa, italiana, griega, irlandesa). La correspondencia entre el sumo, cuyo espacio de juego según la interpretación tradicional alegoriza al Japón como territorio soberano, y Manhattan, isla rodeada de aguas, destaca la esencia de New York como símbolo de la nación americana en el filme.

PAULIE

Un ave canora viaja atravesando los E.U. en dirección de Los Angeles, en busca de su dueña Marie.

A) UNA IDEOLOGIA DE LA LIBERACION

Ayudado por Belenkoff, antes de escapar del laboratorio, Paulie libera a los demás animales de sus jaulas. Por el hecho de catalogarlos desde el inicio con el estatus de prisioneros, Belenkoff al liberarlos reproduce a nivel individual el proceso social de la Rusia contemporánea, deshaciéndose de la dictadura soviética.

El viaje de Paulie del Este hacia el Oeste de los E.U., que parece inspirarse en el viaje iniciático de Shirley Temple en *The Blue Bird* (aunque en sentido inverso, ya que aquí no es el personaje femenino, sino el ave el que recorre este largo camino hacia la plenitud del ser, hacia sí mismo), expresa el mismo proceso de apertura, basado en la concepción kantiana del progreso de la humanidad. Sin embargo tanto la regresión del ruso en la escala social en los E.U. como el uso del lenguaje humano por Paulie apuntan un discurso postmoderno acerca de la llamada ética comunicativa. Relacionándose con distintos tipos de humanidad, Paulie sabe reconocer y aceptar la pluralidad de los valores específicos de cada uno.

Antiguo profesor de literatura en Rusia, el culto Belenkoff no logra expresarse correctamente en inglés (sobre el simbolismo artístico, típico de la contemporaneidad, de esta figura, v. nuestro artículo sobre *Dr Dolittle*). Aunque cognoscitivo, el lenguaje de Paulie desconoce el carácter normativo de las palabras en las relaciones sociales. Pero es el director del centro, figura de la ley quien afirma la división infranqueable entre los mundos animal y humano, el mismo que al utilizar el lenguaje de manera mentirosa, igual que el ladrón al llamar la policía, nos descubre el vacío axiológico del discurso arquetipal.

Como en *Dr Dolittle*, en *Paulie* se reconoce el derecho a la diferencia, y se pone en tela de juicio la supremacía ontológica del hombre blanco. En ambas películas es notable la referencia a la lengua española como contraparte de la lengua inglesa (idea válida en América), lo que implicaría maneras distintas de concebir el mundo.

En este sentido, es significativo que Paulie sea originalmente el nombre del loro que, en la novela, aprende al Dr Dolittle a entender el lenguaje de los animales, y a hablar con ellos.

B) LOS PAJAROS

Los aves simbolizan tradicionalmente el alma humana, que sea en la mitología (v. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París, Robert Laffont), en *The Happy Prince* y *The Nightingale and the Rose* de Oscar Wilde, *The Blue Bird* o *Paulie*. Así *Paulie* nos presenta, a través la figura emblemática de su héroe, una reflexión integracionista, particular de la postmodernidad, acerca de las formas de discurso (siendo éste la imagen normalista por excelencia del entendimiento, y por ende de la humanidad) no occidentales.

Paulie, reutilizando la simbología moderna del mito de Icaro como emblema de la Caída del paraíso terrenal, eleva el estatus ontológico del animal por encima de la concepción habitual, y al humanizar al canoro, héroe del filme, desarrolla una tesis ecológica a partir de su desgracia causada por todos nosotros.

Característica de la literatura infantil, resurge en *Paulie* la figura del héroe honrado, que en su viaje iniciático descubre toda la gama de los sentimientos humanos, metiéndose a menudo en serios problemas, causas a su habla franca.

A semejanza de Icaro, nuestro canoro permanece enjaulado sin poder volar; aprende el "*difícil arte*" para poder llegar a Los Angeles, guiándose por el sol; pero una vez que llega a la ciudad de Los Angeles, en el laboratorio le cortan las alas, y después, por picar a la gente le quitan finalmente de la luz del sol. Relato de una katábasis prometeica clásica de la problemática artística de los dos últimos siglos, la aventura de Paulie es por contraparte la historia de la búsqueda del paraíso perdido.

Viaja hacia Los Angeles, ciudad de nombre altamente simbólico, para reunirse con Marie, virgen niña que como lo expresa nuestro héroe al inicio le aparece maravillosamente en el primer momento en que

abrió los ojos. El mismo nombre de Lupe, la avecita mexicana de la que Paulie se enamora, recuerda el carácter marial de su búsqueda. Más significativa todavía es la referencia a *Los Pajaros* de Hitchcock.

Al ver la película en televisión, Paulie se pone instintivamente del lado de sus congéneres. Ahora bien se sabe que toda la obra de Hitchcock tiene una profunda orientación religiosa (v. nuestro artículo sobre *Propuesta indecente*). La última escena de *Los Pajaros* es una referencia iconográfica obvia a Adán y Eva expulsados del Paraíso. Las aves se vuelven entonces aquí instrumentos de la mano vengadora de Dios (la Naturaleza-Tautates), como se deduce de las opiniones expresadas en el bar por distintos protagonistas. Lógicamente Paulie lo interpreta en un sentido ecológico y personal literal.

UN ANGEL ENAMORADO

Un ángel se enamora de una mujer cirujana, cuyo paciente acaba de morirle en el quirófano.

A) HISTORIOGRAFIA DEL TEMA

Como lo recuerda Panofsky (*El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1985, 1987, p. 18), la concepción renacentista coloca al hombre en el centro del universo, entre lo divino y lo bestial, conjugando así las concepciones clásicas y medievales. Al estar la ciencia subordinada a la religión, y al generar ésta una oposición entre buenos y malos cultos, el mundo europeo se vió involucrado en una feroz oposición entre sentimientos y razón; vistos aquellos como el sustrato sobre el que se erige una fe verdadera (Santo Tomás de Aquino, Tomás a Kempis, Descartes, Pascal). El mundo de las ideas, divino por esencia, fue rechazado de las esferas del conocimiento humano, esencialmente empírico (Kant). Paralelamente, como lo muestran Michel Vovelle (*La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983) y Alberto Tenenti (*La vie et la mort à travers l'art du XVème siècle*, trad. París, Serge Fleury - L'Harmattan, 1983), la ascensión de la clase burguesa favoreció el marcado interés por el mundo terrenal: mundo de los sentidos. Los Triunfos, puestos en boga por Petrarca, son expresión del afán de perennizar las hazañas terrenales de los muertos (v. por ej. *Grandes cuentistas*, col. "Los Clásicos", México, New York y Panama, W.M. Jackson, 1963, 1976, pp. 136, 182, 244, 387, 404, 494, 504).

Hedonismo y carnalidad (*Carpediem* ronsardiano) llegaron a su cima en el siglo XIX. Sin embargo en las *Vanidades* del barroco se aprecia la multiplicación de los suntuosos banquetes cuyo personaje melancólico ya no representa una "*cogitatio mori*" sobre el más allá, sino que contrariamente pareciera que su objeto de meditación es la efimeridad de la vida en la que todos sus bienes quedan. En este sentido leemos el famoso *Volpone* (1606) de Ben Jonson.

B) DE PAULIE A UN ANGEL ENAMORADO

El tema de los ángeles bajando a la tierra para ayudar a los hombres es recurrente en las producciones estadounidenses, como lo confirman, por ejemplo, *3 Godfathers* de 1948 de John Ford (también productor de la película), con Pedro Armendariz, Ward Bond, Harry Carey Jr., Jane Darwell, Mae Marsh y John Wayne (Wayne, actor predilecto de Ford, y Bond volviendo a encontrarse en *Rio Bravo* de 1959 de Howard Hawks), *La esposa del pastor* de 1996 de Penny Marshall, con Whitney Houston, Courtney B. Vance y Denzel Washington, y las series televisadas: *Highway To Heaven* de 1984-1989, con Victor French y Michael Landon (conocido por su papel en la serie *Little House on the Prairie*); *Touched by An Angel*, empezada en 1994, con Valerie Bertinelli, Craig Clyde, Roma Downey (conocida por su papel en la miniserie *A Woman Named Jackie* de 1991 de Larry Peerce, con, sobre la vida de Jackie Kennedy), John Dye, Kim Gillingham, Winnona Judd, Alex McArthur, Chris Noth, Della Reese, Charles Rocket y Jessica Steen; y *Twice in a Lifetime* de 1999-2001, con Gordie Brown, Paul Popowich (también protagonista de la serie canadiense *Catwalk*, al lado de Neve Campbell) y Al Waxman, versión masculina y menos fatalista de la precedente (mientras en *Touched by an Angel* la muerte es omnipresente e irreversible, en *Twice in a Lifetime*, el libre albetrio le permite a los humanos tener, como lo indica el título, una segunda chance). Citaremos también las series estadounidense: *Dead Like Me*, empezada en el 2003, creada por Bryan Fuller, con la actuación de Callum Blue, Gary Collins, Crystal Dahl, Rebecca Gayheart, Jasmin Guy, Laura Harris, Greg Kean, Britt McKillip, Mary Ann Mobley, Ellen Muth, Mandy Patinkin, Cynthia Stevenson y Christine Willes, y francesa: *Joséphine, profession ange gardien*, empezada en 1997, con Mimie Mathy, y al héroe de *Quantum Leap*, venido del futuro para ayudar a los hombres, y que, explícitamente relacionado con Dios tanto en los primeros episodios como en el último, y hasta en su mismo nombre (Samuel Beckett, v. nuestro artículo sobre *Air Force One*), se encuentra obligado a pelearse contra su equivalente malvada, enviada por las fuerzas del Mal.

Inspirado en *Las alas del deseo* de 1988 de Wim Wenders, con Crime And The City Solution, Nick Cave, Solveig Dommartin, Peter Falk, Bruno Ganz, Otto Sander, *Un ángel enamorado*, con Robin Bartlett, Andre Braugher, Nicolas Cage, Colm Feore, Dennis Franz y Meg Ryan, nos cuenta la aventura de Seth, el

ángel enamorado de una mortal, que cuando finalmente decide asumir la condición humana pierde para siempre a su amada, después de la primera noche de amor (sobre el mismo tema tratado como una comedia sentimental a la manera de *Los ángeles de la felicidad*, o de *La esposa del pastor*, v. también la pieza medieval *Las flechas del Amor*, donde Cupido se vuelve humano por el amor de una mujer).

En *Un ángel enamorado*, nuestro héroe reconoce que un instante vale más que toda la eternidad. Elección que el héroe reivindica después de la muerte de su amada al comprar todas las peras del mercado, apuntando así la repetibilidad del instante en cada momento de la vida, experiencia que es cada vez un nuevo comienzo, y niega la muerte mientras se puede repetir, oponiéndose a la eternidad en cuanto es una aburrida sucesión de eventos siempre idénticos, que carece de los acontecimientos peligrosos que dan a la vida su verdadero valor.

Seth es el arquetipo del ángel caído de la tradición del siglo XIX. Su nombre, que evoca un personaje bíblico de la genealogía de Cristo, refiere también al dios egipcio, causante de la muerte de Osiris, personificación de la noche y representado vencido por Horus, el dios Sol, bajo la forma de una serpiente. En este sentido, ya es el nombre de Brundle, héroe encarnado por Jeff Goldblum de la versión de *The Fly* de 1986 por David Cronenberg. Por otra parte, el personaje bíblico que evoca el nombre de Seth es el tercer hijo de Adán que alcanza, de alguna manera como en Milton, la sabiduría asomándose a las puertas del Paraíso perdido (v. Enrique de Rivas, *El simbolismo esotérico*, México, Trillas, 1989, pp. 65 y 110), es decir, según un proceso dialéctico que lo vuelve simbólico del hombre moderno, que reconoce lo humano desde lo divino. Paralelamente, la bajada de Seth en la película representa la unión de los contrarios en una apología de la condición humana, en referencia a *La Fiesta Movable* (libro varias veces citado en el filme), conforme la tradición de *Hojas de Hierbas*, y contrariamente a lo que ocurre al final de *Se7en*. Se inscribe, pues, en esta dialéctica en la que su bajada al mundo de los vivos tiene un símbolo inverso al de redención y de resurrección que le atribuye San Agustín a su modelo bíblico (v. Borges, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1996, t. 1, p. 743), haciendo de él la imagen romántica ideal del hombre caído, que reivindica su caída como un acto de liberación.

Dialéctica liberal sostenida también por la correspondencia inconográfica entre la magnífica imagen de las tropas de ángeles a la orilla del mar en *Un ángel enamorado* (que, jugando de las palabras, hace de la ciudad de Los Angeles, la donde viven los ángeles) y la representación de los individuos despersonalizados en el planeta del dibujo animado francés, inspirado de la obra de Stefan Wul, *Les Maîtres du Temps* de 1981 de René Laloux y Moebius (famoso autor de tiras cómicas, de influencia internacional).

La heroína del filme, encarnada por Ryan, inicialmente rechaza la tentación, aunque en realidad es ella misma la que despierta en el ángel los sentimientos haciéndole caer en la tentación, como Eva a Adán, hasta que finalmente muere atropellada por un camión cargado de troncos de árboles, mientras le llevaba peras a Seth, equivalentes aquí a la manzana bíblica.

Hay una correspondencia entre Nataniel Messinger ("*El Mensajero*"), modelo y guía espiritual en *Un ángel enamorado* del joven héroe que se enfrenta al problema crucial de la muerte, y Gabriel en *La Escalera de Jacob*. La figura de Nataniel evoca la profecía de su epónimo bíblico: "*Vereís al cielo abierto y a los ángeles de Dios subir y bajar sobre el Hijo del Hombre*" (*Jn*, 1t 45-51; v. *Gn*, 28, 12; *Dn*, 7, 13; *Ap.*, I, 13).

Paulie al final de su búsqueda llega a Los Angeles, como Seth en las inmediaciones de la misma ciudad se lanza de un edificio en busca de su amor (el título inglés de *Un ángel enamorado: City of Angels* revela este simbolismo de la ciudad, así como al vuelo del ángel de Wenders sobre Berlín). En *Adictos al Amor*, también con Ryan, se privilegia al amor hedonista sobre el amor egoísta, y en *Un ángel enamorado* el amor humano sobre el amor ideal, platónico, divino. Reinterpretando modernamente el "*homo mensura*", Paulie (v. el episodio con la anciana viuda) y Seth (como Brel en "*Le Bon Dieu*") le valoran por su cualidad de "*humanitas caduca*" (o "*humanitas fragilis*").

CARNE TREMULA

Nacido durante la fiesta de celebración de Año Nuevo, en 1970, Victor, el héroe encarnado por Liberto Rabal en la película de Pedro Almodovar, con Javier Bardem, Penélope Cruz, Angelina Molina, Francesca Neri e José Sancho, es un chico que llega siempre en el mal momento y siempre está en el mal lugar. Su amor por Elena (Neri) así lo demuestra.

A) MITOANALISIS

Su madre, que había ocultado su embarazo a la vieja de la casa, le da a luz mientras celebraban la llegada del nuevo año, en un bus que se parquea en una calle cuyos muros repletos de consignas antifranquistas tienen medio borrada la palabra "*libertad*", bajo una estrella decorativa en mal estado

Nacido para el Año Nuevo, y no por Navidad, el joven Victor se concibe iconográficamente como una figura crística, pero más profundamente se revela como símbolo del cambio, prefiguración de su hijo, que a su vez nacerá para la fiesta de Navidad, bajo la protección de la estrella del árbol de la tradición.

Victor llega al mundo en el lóbrego Madrid, donde las leyes proclamadas al inicio del filme coartan todas las libertades ciudadanas. Predestinado por las hadas de la administración a tener una vida sobre ruedas (lo que establece un paralelismo entre él y David, encarnado por Bardem), nuestro héroe, casi 30 años después, tiempo que aproximadamente corresponde en duración a la dictadura de Franco, ve nacer a su hijo en condiciones distintas, en una ciudad llena de vida, como él mismo lo dice, y con tráfico intenso, pero fluido.

Son motivos recurrentes de la obra de Almodovar, ya presentes en *Tacones Lejanos* de 1991, con Victoria Abril, Bibí Andersen, Miguel Bosé, Pedro Díez del Corral, Cristina Marcos, Nacho Martínez, Rocío Muñoz, Anna Lizaran, Marisa Paredes, Mayrata O'Wisiedo y el actor francés Feodor Atkine: los problemas con la madre y su muerte, la homosexualidad, la relación entre cárcel y preescolar, las representaciones de sí misma que las actrices pegan en sus apartamentos, la tríada femenina.

El personaje de Victor, cuyo nombre deriva de victoria, representa una concepción de la historia-como movimiento y progreso: el pasaje de la España franquista a la España contemporánea. Su madre, al momento de parir, contempla a través de la ventana el Ángel caído del Retiro, obra esculpida hacia 1878 por Ricardo Bellver, y dedicada a Lucifer, al igual que en el Ecuador el monumento de Tandapi está dedicado al Diablo.

El nacimiento del niño crístico marca entonces el fin de una época (el franquismo), y el inicio de una nueva: la de la libertad total: de expresión, sexual y de consumo (incluso de drogas).

B) ENSAYO DE ICONOLOGIA FILMEICA

A nivel mitológico, la simbología crística-solar del héroe negro de *Amistad* encarna, como el de *Arma Mortal 4*, las aspiraciones nacionales, significación que se deduce por el título de la película, en referencia a la figura de Mitra, dios solar y del contrato, cuyo nombre significa etimológicamente: "*amigo*" ("*mitram*": "*amistad*").

De manera semejante, en *La Madre* de Gorki y *Mulan*, la mujer simboliza la nación.

En *Carne Trémula*, la mujer representa el *Anima* colectiva, sobre la que se extiende y desarrolla el Yo masculino. El nombre de Elena es el mismo del de la heroína de la guerra de Troya, hazaña que constituyó para los antiguos griegos el pilar de su identidad, y los apellidos de Victor: Plaza Caballero aluden también a la guerra de Troya.

Victor y los dos policías representan las tres etapas de España: el franquismo, la etapa de transición, la nación contemporánea. Al viejo policía, imagen del orden absoluto, violento y pervertido, se contraponen David y Victor. David De Paz corresponde a nivel mitoanalítico al mellizo que se une a su hermano para derrocar al padre (el viejo policía). Su apellido y actitud evocan la postura cómoda de la burguesía, tanto en relación al franquismo como a la transición, por las ventajas que ella le reporta.

En este sentido, la división social que hace el viejo policía entre perro y rebaño nos recuerda la que Heinrich Boll hace en *Billard um halbzehn* entre búfalos y corderos, la que a su vez nos remite a la

simbología patriótica crítica y de género que conlleva la doble referencia a toro y vacas en *En la Riqueza y en la Pobreza*.

La figura todopoderosa y paternalista de Franco, tal como la caracterizan los historiadores, es aludida tanto por el viejo policía, como por el padre desconocido de Victor, quien se perfila como hijo de nadie, y por eso mismo arquetipo de todos, razón por la que su vida no le pertenece, como lo dice al morir el viejo policía.

Las figuras femininas del filme representan a España. Nos lo indican la vehemencia con que los hombres las aman, y la secuencia en la que la cámara marca las etapas de la vida de Clara, al desplazarse lentamente por el interior de la casa, mostrando el rostro envejecido de Clara maltratada por su marido, y el retrato de su juventud, que pende de una pared. La madre de Victor, que la miseria lleva a la prostitución, simboliza la España entregada a la dictadura. Clara es la España de la transición, donde el Yo del héroe comienza a definirse (sobre el simbolismo de su nombre, v. nuestro artículo: *Un impulsivo y loco amor*). Elena, la España deseada. Lo confirma el cuadro de *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, que adorna la entrada del departamento del padre diplomático ausente de Elena.

Victor, hijo natural que llega siempre inesperado, se asemeja a Zeus, el dios genitor de la leyenda de Dánae. La pintura del Tiziano refiere implícitamente en el filme a los tres tiempos de la historia de España contemporánea, ya que evoca la concepción milagrosa de Perseo, el nieto temido, que debía matar al rey Acrisio.

Libremente inspirado en la novela de Ruth Rendell, *Carne Trémula*, refiere al cine norteamericano por sus reiteradas alusiones a la *Biblia*, las que intencionadamente en el filme describen una lectura linealmente invertida del libro sagrado, pues la última cita corresponde al *Génesis*, signo de un nuevo comienzo social; por lo que el filme trasciende la perspectiva de la redención, para darnos la de un nuevo principio.

Todo lo expuesto nos lleva a considerar la referencia, para nosotros fundamental, que hay en *Carne Trémula* a *Ensayos de un Crimen (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz)*, en la que la escena del crematorio alude al nazismo. Victor, como Archibaldo, ensaya la muerte simbólica de Elena con Clara. Por otro lado, Archibaldo, como el marido de Clara, se asemejan a *El*, otro personaje de Buñuel, de reconocida condición social, pero extremadamente celoso. Así pues, en *Carne Trémula*, como en todas las películas de Almodovar o en *Cecil B. Demented* de John Waters, al igual que *La Edad de Oro*, el objetivo es: "debilitar la capacidad de resistencia de una sociedad en putrefacción que trata de sobrevivir utilizando los sacerdotes y los policías... El pasaje del pesimismo a la acción es determinado por el Amor que pide que se le sacrifique todo: situación, familia, honor" (*Manifiesto surrealista de La Edad de Oro*, cit. por Georges Sadoul, *Dictionnaire des films*, París, Seuil, 1965, p. 8, trad. N.B. Barbe).

ARMA MORTAL 4

Una nueva aventura de Riggs y Murtaugh, dirigida también por Richard Donner (no sólo exitoso director de la serie *Arma Mortal*, sino también director de los primeros episodios de las series *The Omen*, v. nuestro artículo sobre *Mi pobre ágelito 3*, y *Superman* de 1978, con Marlon Brando, Glenn Ford - que ya encontramos en *Blackboard Jungle* y *The Sheepman* -, Gene Hackman, Margot Kidder, Christopher Reeve y Terence Stamp).

A) LOS ANTECEDENTES: LA FAMILIA COMO MODELO

Encontramos en esta nueva película a los cuatro héroes recurrentes, Riggs y Murtaugh, encarnados por Mel Gibson y Danny Glover, así que a los personajes interpretados por Joe Pesci y Rene Russo, que aparecieron respectivamente en los números 2 y 3 de la serie.

Arma Mortal 4 da de nuevo a Gibson y Russo la ocasión de actuar juntos, después de *Arma Mortal 3* de 1992 y *Ransom* de 1996 de Ron Howard.

Mientras en *Arma Mortal 3* el carácter del personaje encarnado por Russo se oponía al de Gibson, un poco como el de Kelly McGillis se opone al de Tom Cruise en *Top Gun*, en *Arma Mortal 4*, la relación entre los dos protagonistas se define como una simple relación de pareja, en la que Russo tiene un rol de novia muy tradicional y secundario, permitiendo de nuevo a Gibson de desarrollar su personaje de macho salvador, como lo hacía en los números anteriores de la serie.

Como en *Arma Mortal 2*, esta última película de la serie aborda el problema racial, dejando entrever la ambigüedad del discurso, sólo que esta vez no son los surafricanos, sino los chinos los malos.

La referencia explícita a Mandela confirma la relación entre las dos películas. Las reiteradas ofensas verbales en contra de los chinos y su genealogía ("*son of a bitch*") puestas por primera vez en boca de Butters, el joven héroe negro encarnado por Chris Rock, contrastan con las numerosas evocaciones de las familias de los héroes.

A semejanza de lo que ocurre en las películas de Spike Lee o las novelas de Chester Himes (v. nuestro artículo sobre *The Siege*), en el episodio "*Burning Sanctuary*" de la serie televisada *L.A. Heat*, la despreocupación del héroe negro, cuando el blanco se avergüenza de que los racistas blancos puedan manifestar libremente, válida, de manera "*políticamente correcta*", este derecho constitucional, y la similitud entre las teorías extremas de los blancos y los negros, lo mismo que el asesinato del joven incendiario blanco, relativizan, como en Himes, el racismo blanco en los E.U. Aun si dan cuenta de un discurso anti-racista los enfrentamientos físicos entre el policía y el sacerdote negro y el blanco cuyo hijo, queriendo ponerle fuego a la iglesia, fue asesinado por un negro retrasado (que así aparece como mano vengadora de Dios, como recuerda el pastor).

Ya el doble estatus de negritud y homosexualidad de la heroína de *Boys on the Side* de 1995 de Herbert Ross, con Drew Barrymore (que volveremos a encontrar en *Never Been Kissed* o *Por Siempre*), Whoopie Goldberg, Matthew McConaughey (también protagonista de *EdTV*), Mary-Louise Parker (conocida por su papel en *The Client*), James Remar y Billy Wirth, le permite al comienzo de la película tener un discurso nacionalista en contra de un desagradable taxista paquistaní.

Se hace una utilización similar del magrebino en la serie de películas francesas *Taxi* producida por Luc Besson, cuyo personaje permite introducir, según una escritura muy americana inspirada de *Die Hard* o *Arma Mortal*, frente a la pareja de héroes, el uno blanco el otro meztizo, a malvados alemanes (*Taxi 1*) o japoneses (*Taxi 2*), origen extranjero de los malvados que justifica, como también la nacionalidad nórdica de la heroína, el racismo del simpático pero incompetente comisario.

A notar que, mientras el episodio inicial del accidente de carro en *Taxi 2* refiere a la clásica *Le Corniaud* de 1964 de Gérard Oury (también guionista de la película, con Marcel Jullian), con Jack Ary, Bourvil, Lando Buzzanca, Walter Chiari, Alida Chelli, Guy Delorme, Jacques Ferrière, Louis de Funès (actor predilecto del cineasta), Henri Génès, Guy Grosso y Michel Modo, Beba Loncar, Saro Urzi, Venantino Venantini e Henri Virlojeux, primer encuentro cinematográfico entre Oury, Jullian y el duo Bourvil-De

Funès, antes de la no menos célebre *La Grande Vadrouille* de 1966, con Pierre Bertin, Claudio Brook, Colette Brosset, Marie Dubois, Mike Marshall, Mary Marquet, Andréa Parisy, Benno Sterzenbach y Terry-Thomas, la incompetencia de los policías en la serie *Taxi* recuerda también a la famosa y contemporánea serie de seis películas de 1964-1982 de Jean Girault (también guionista de la serie): *Le Gendarme de Saint-Tropez*, con De Funès, Jacques François (famoso actor especializado en los roles secundarios), Michel Galabru, Claude Gensac (actriz que participó en la mayoría de las películas de De Funès), Geneviève Grad, Grosso y Modo, Jean Lefebvre, Christian Marin, Maria Mauban, Patrick Préjean, Jean-Pierre Rambal, Maurice Risch (conocido actor de teatro), France Rumilly e Yves Vincent. *Le Corniaud* y *La Grande Vadrouille* son dos películas representativas de la manera de Oury, director francés especializado en las cintas mezclando los géneros del "body movie" y del "road movie" (este último naciendo contemporáneamente en los E.U. bajo la influencia de las tesis de la "beat generation" - en particular desarrolladas por Jack Kerouac -, y al nivel formal como consecuencia de los "filmes noirs" de los años 50).

En *Arma Mortal 4*, el personaje de Butters, como portavoz "políticamente correcto" de las concepciones clasistas y racistas vigentes en los E.U., nos recuerda el negro de *Rocky II* de 1979 de y con Sylvester Stallone (también guionista de la serie), quien, después de oponerse en *Rocky I* de 1976, con Tony Burton, Burgess Meredith, Talia Shire, Stallone, Carl Weathers y Burt Young, película ganadora de 4 Academy Awards, realizada por John G. Avildsen (también director de la última de la serie: *Rocky V* de 1990, con Burton, Richard Gant, Meredith, Tommy Morrison, Shire, Young, Sylvester y Sage Stallone), al héroe y su entrenador blanco, se vuelve en el número III de la serie amigo del héroe blanco para combatir al soviético.

Este proceso (que, de alguna manera, encontramos también en las obras de Chester Himes o Spike Lee, lo que nos devuelve a la cuestión, desarrollada por Franz Fanon y después Arturo Andrés Roig, de la posibilidad que tienen los oprimidos de proponer un verdadero "antidiscursos", en vez de caer en un simple "discurso contrario"), aparece como recurrente en las obras con sustrato patriótico. Ya anteriormente la literatura había dado ejemplos de ello. Citamos *Presumed Innocent* de 1987 de Scott Turow, libro que ha inspirado Pakula por una de sus películas (v. nuestro artículo sobre *El Pacificador*), y en el que desde el inicio se opone la honradez torca irlandesa a la falsedad del carácter italiano (trad. fr. París, Albin Michel, 1988, p. 15), recordándonos así a representaciones clásicas de los temperamentos nacionales (en particular en la definición que el autor da del tipo italiano, p. 21) que se pueden encontrar en el siglo XIX y a inicios del siglo XX, por ejemplo en *La mujer y El Muñeco* de Pierre Louÿs. Turow extiende esta desconfianza ante los italianos a todos los inmigrantes (v. p. 18, y pp. 364ss. el combate contra una pandilla de peligrosos negros asesinos), imponiendo su visión por medio del narrador-héroe, justamente descendiente de extranjeros. El héroe se distingue así también hasta de su propio padre, extranjero tosco, inculto, alcohólico y violento, que intentó robar a los impuestos. En Turow, la cuestión italiana nos devuelve a la mitología anglo-sajona del Mayflower, y a la idea de una inmigración originalmente irlandesa en los E.U., v. por ej. las palabras iniciales del padre a su hija en *Gone with the Wind* de 1939 de George Cukor, Victor Fleming y Sam Wood, con Olivia De Havilland, Clark Gable, Leslie Howard, Vivien Leigh, Hattie McDaniel y Thomas Mitchell, película ganadora de 8 Academy Award, y basada en la exitosa novela de Margaret Mitchell, así como también *The Quiet Man* de 1952 de John Ford - también productor de la película -, con Ward Bond, Barry Fitzgerald, Victor McLaglen, Mildred Natwick, Maureen O'Hara y John Wayne (actor predilecto del cineasta), *Donovan's Reef* de 1963 de Ford - igualmente productor de esta cinta -, con Elizabeth Allen, Dorothy Lamour, Cesar Romero y Jack Warden, segundo encuentro cinematográfico entre Ford, Wayne y Lee Marvin, después de *The Man Who Shot Liberty Valance* de 1962, y nuestro texto sobre *Jane Austen's Mafia* en nuestro artículo sobre *Los Miserables*.

Idéntico fenómeno de expresión de la separación entre las razas ocurre en *Shaft* (2000) de John Singleton, con Christian Bale, Samuel L. Jackson, Busta Rhymes, Richard Roundtree (actor que encarnó de primero a Shaft), Vanessa L. Williams y Jeffrey Wright, sólo que esta vez entre los negros y los latinoamericanos. Sin embargo es notable al final de *Shaft*, más allá del discurso sobre el derecho a la autodefensa, típico de los E.U., la puesta en tela de juicio del sistema judicial estadounidense, que favorece

a los blancos y a los adinerados, y por ello obliga a la madre de la víctima del inicio a matar al asesino de su hijo sin esperar el juicio.

Como en *Arma Mortal 1* o *Nada que Perder*, pero esta vez a nivel étnico, el modelo familiar norteamericano constituye la expresión fundamental del ser y quehacer virtuosos de la nación.

Multi-étnica {v. la notable actuación de Joe Pesci en su rol predilecto y la insistencia en el origen judío de su personaje), la nación sustenta valores de liberalismo y amistad universal que la distinguen, evidenciados éstos especialmente al final de la película así como en los créditos donde, inspirados en los shows televisados, el equipo de la cinta aparece fotografiado como en un álbum de familia.

La concepción racista en contra de los asiáticos se expresa través de las repetidas amenazas del chino, que insisten en la dureza de las reglas de su mundo, la barrera del lenguaje y la visión clasista del chino trabajador infatigable.

De alguna manera, todo ello se concretiza en la escena del dentista, que se inspira en *Le Lotus bleu*, tira cómica de Hergé, de orientación neo-imperialista.

B) LOS ANCESTROS Y EL DINERO

La insistencia en la vejez de los héroes, en esta cuarta película de la serie, también inspirada en los shows televisados en lo que permite abrir espacio a nuevos héroes como aquí Lorna Cole {presente desde el número 3 de la serie) o Lee Butters, introduce además en el filme la idea de tradición americana.

El reloj del padre de Murtaugh es uno de los artefactos de esta tradición. A ello se opone la moderna china, tanto en sus valores {el maoísmo), como en su menosprecio por las leyes norteamericanas y su afán de hacer dinero burlándose de ellas.

En *Armageddon*, quien se queja del poder comercial de Taiwan es el ruso. Aquí es el joven héroe negro, quien, por su mismo estatus de representante de una minoría, puede insultar al cocinero chino, al tiempo que, en el relato de su niñez, desarrolla una visión clasista de los negros, como seres marginales y violentos.

Desde el inicio de la película se plantea el problema del costo de la inmigración china para los E.U.

Si en *Godzilla* (donde son los franceses quienes revelan el carácter activo de apropiación y superación del capitalismo estadounidense) New York es una ciudad frontera, aquí Los Angeles es el puerto de entrada para los asiáticos que buscan asilo y trabajo en los E.U. Consecuentemente, la ubicación Este-Oeste de China en el filme conlleva un discurso ideológico sobre el régimen comunista y militar corrupto que, como en *El mafiana nunca muere*, busca derrocar la economía de los E.U. {v. la escena en que el chino quiere matar a Lorna y al hijo que lleva en el vientre).

Así se contraponen dos tradiciones, como en *Amistad*, pero aquí los Padres Fundadores de los E.U. se oponen, en su virtud ancestral, a los Padres de la ilegal e inmoral Tríada china. Estos, en número de 4, al igual que los rostros de los billetes chinos, son, como dicha moneda, considerados burlescamente por Riggs en el enfrentamiento final como falsos.

Significativamente, este enfrentamiento tiene lugar en un sitio comercial, en el que, según nos dice, se llevan comúnmente a cabo contratos financieros con generales chinos corruptos.

Como San Jorge, los dos héroes vencen al demonio chino empalándole y devolviéndole al mar.

MOST WANTED

Un condenado a muerte, al que le proponen integrarse a un comándo mercenario, para que le perdonen su vida tiene que matar, ignorando que el blanco es la primera dama de los E.U. en cuya muerte quieren involucrarlo.

A) SNIPER

Most Wanted de David Hogan, con Jill Hennessy, Keenen Ivory Wayans (que es también guionista del filme) y Jon Voight, es una película que, como *U.S. Marshals - The Fugitive Part II*, *El Negociador* de F. Gary Gray, con Bruce Beatly, Paul Giamatti, Siobhan Fallon, David Morse, Joey Perillo, Ron Rifkin, Nestor Serrano, John Spencer, J.T. Walsh, Samuel L. Jackson y Kevin Spacey (segundo encuentro cinematográfico entre estos dos últimos, después de *A Time to Kill*, v. nuestro artículo sobre *La Milla Verde*), y *Rules of Engagement* del 2000 de Stephen Gaghan, con el actor franco-marroquí Amidou, Anne Archer, Bruce Greenwood, Jackson, Tommy Lee Jones, Ben Kingsley, Guy Pearce y Blair Underwood, se funda en el éxito del filme *El Fugitivo* con Harrison Ford y Jones (que actúa también en *U.S. Marshals* y *Rules of Engagement*), que a su vez era basado en la serie de los años 1963-1967, con William Conrad (como narrador), David Janssen, Barry Morse (que se dará a conocer por su papel en *Sapce: 1999*), Bill Raisch y Jacqueline Scott. Siendo la controversial condena del Dr Sam Sheppard la que inspiró el tema de *El Fugitivo* en la serie original, la película, la serie del 2000-2001 con John Aylward, Richard Brestoff, Connie Britton, Timothy Daly, Stephen Lang, Rex Linn, Bob Morrisey, Gina Ravera, Lauren Tewes y Mykelti Williamson, y el telefilm *My Father's Shadow: The Sam Sheppard Story* de 1998 de Peter Levin, con John Bourgeois, Henry Czerny, Lindsay Frost, Janet-Laine Green, Jonathan Kroeker, Bradley Reid y Peter Strauss. La similitud entre *El Fugitivo*, *U.S. Marshals* y *Rules of Engagement* se comprueba por los idénticos saltos de los héroes de *El Fugitivo* y *Rules of Engagement* en el agua, y del héroe de *U.S. Marshals* desde los últimos pisos de un rascacielos, así como por la presencia del mismo equipo de agentes federales en *El Fugitivo* y *U.S. Marshals*. De lo mismo, la utilización de la vista panorámica en el episodio de la fiesta de San Patrick en *El Fugitivo* se inspira iconográficamente en el del parque de atracciones en *El informe Pelicano*, estos momentos ubicándose los dos a mediados de las películas.

En *Most Wanted* como en *U.S. Marshals* el héroe es negro, solitario, relacionado con los servicios secretos, y involucrado a pesar suyo en conflictos de poder de nivel nacional.

La figura del condenado a muerte que debe matar para que se le perdone su vida se inspira de *Nikita* de Besson, y es el contratipo de la figura del malvado de *Medidas desesperadas*. Pero el héroe de *Most Wanted* directamente es la evocación de Lee Harvey Oswald, el supuesto asesino de Kennedy: antiguo mercenario, ubicado en el lugar del crimen con un arma que le acusa, aunque el no efectuó el disparo, el héroe de la película trata de salvarse de los que le buscan para matarle, impidiéndole testificar y divulgar lo que sabe acerca de dicha organización.

Al igual que Oswald, aparece como el chivo expectorio engañado por poderosos grupos con intereses financieros que le hacen creer que de esta manera está sirviendo heroicamente a su país. Hay entonces en la película una referencia explícita al asesinato de Kennedy.

B) TARGET

Pero en la película el objetivo no es el presidente de los E.U., sino su esposa. Aquí no es el Yo, sino el *Anima* nacional (como en *La Madre* de Gorki), símbolo inferior pero más profundo, que está destinado a morir, revelándonos así el trauma que causa la muerte de Kennedy en la psiquis colectiva.

Después de *JFK* de 1991 de Oliver Stone, la segunda película de nuestra época a tratar del atentado político, recordando explítamente al que le costó su vida al presidente Kennedy mediante la figura del guardaespaldas encarnado por Clint Eastwood, es *In the Line of Fire* de 1993 de Wolfgang Petersen, con la música de Ennio Morricone y la actuación de Gary Cole, Dylan McDermott, John Malkovich, Fred Dalton Thompson y Rene Russo (cuyo rol prefigura los que tendrá en *Arma Mortal 3* y *The Thomas Crown Affair*; a notar también que Petersen volvió a dirigir a Russo en la película de ciencia ficción *Outbreak* de 1995,

con Dustin Hoffman). V. también *First Target* del 2000 de Armand Mastroianni, con Ona Grauer, Aaron Grain, Daryl Hannah, Gregory Harrison, Byron Lawson, Brandy Ledford, Bill Nikolai e Doug Savant, primer episodio de la serie de telefilms de Mastroianni, continuada por *First Shot* de 2001, esta vez con Mariel Hemingway, que reemplaza a Hannah, así como con Mar Andersons, Mike Dopud, Grain, Harrison, Michel Harrison, Jenna Leigh Green, Savant, Sebastian Spence y Mark Tremblett.

Por otra parte, el personaje interpretado por Eastwood en *In the Line of Fire* se inspira del campeado con éxito por Costner en *The Bodyguard* de 1992 de Mick Jackson, con Bill Cobbs, Costner, Gary Kemp, Michelle Lamar Richards, Ralph Waite y Witney Houston, película cuyo fin a su vez es un homenaje al de *Casablanca* de 1942 de Michael Curtis, con Ingrid Bergman, Humphrey Bogart, Paul Henreid, Claude Reinz, Conrad Veidt y Dooley Wilson. Mientras en *The Bodyguard* el guardaespaldas se enamora de la cantante a la que debe proteger, en *In the Line of Fire* es de su compañera de equipo.

C) SHOOT

La más antigua película sobre el tema del atentado político en referencia al de Dallas parece ser *Taxi Driver* (v. nuestro artículo sobre *No Way Out*).

Según la tesis desarrollada por Stone en *JFK*, la consecuencia de esta muerte fue la entrada de los E.U. en la guerra del Vietnam, trauma más grande todavía de una guerra perdida, tema por ello recurrente en los filmes de Stone. Pero la teoría del complot desarrollada en *JFK*, difícilmente aceptable para el poder, tuvo respuestas múltiples y variadas en el cine de los últimos años.

Varios elementos se combinan. Clinton recuerda por su figura y edad al joven Kennedy, lo que ha provocado un interés como nunca por el presidente de los E.U. y su imagen cinematográfica. El ejemplo mas sobresaliente es *Avión Presidencial*. En *Most Wanted*, la citada influencia de la Primera Dama en las decisiones de la Casa Blanca es una referencia directa a Hillary Clinton, figura emblemática, comparable a Jacqueline Kennedy Onassis. Al afirmar la película que ella no tiene poder de decisión político o económico, ni a nivel nacional ni a nivel internacional, le encuentra infundada la tesis del complot. Si en *JFK* la consecuencia de la muerte de Kennedy es explícitamente la guerra del Vietnam, en *Most Wanted* al poner la primera guerra del Golfo como antecedente a la muerte de la Primera Dama no sólo se reemplaza, como es habitual en las producciones norteamericanas de los últimos años, una guerra perdida por una guerra victoriosa, sino que se logra también disociar el asesinato del conflicto. En *Most Wanted* como en el caso Kennedy, las videos del asesinato son recuperadas y manipuladas por las fuerzas especiales, pero en la película *Blackmill*, el director de la C.I.A., apunta como los miembros .el jurado en *JFK* la ausencia de pruebas convincentes para sustentar la teoría del complot. La última escena termina de destruir dicha teoría, ya que se revela finalmente falsa la traición de *Blackmill*. Así *Most Wanted* opone a la teoría .que defiende *JFK* de la asociación de los distintos servicios secretos del gobierno para asesinar al presidente, otra teoría: la de un crimen con fines personales, tal como lo plantea el héroe al joven periodista.

Mientras películas como *El Chacal* (inspirada del libro de Frederick Forsyth y la película sobre la tentativa de asesinato sobre la persona del General De Gaulle, pero en la que, como en *Most Wanted*., el blanco es también la Primera Dama) y *Conspiración* ponen en escena a manera de exorcismo un atentado no logrado, y que en la serie televisada *Quantum Leap* no obstante las numerosas dudas acerca de la culpabilidad de Oswald se le incrimina todavía a él sólo, *Taxi Driver* (v. nuestro artículo sobre *No Way Out*) e *In the Line of Fire* combinando de alguna manera los dos elementos, *Most Wanted*, entreteniéndolo el público con las aventuras de un simpático y astuto héroe, desvirtúa sutilmente los elementos de fondo del caso Kennedy, planteados por Stone en *JFK* (a partir de los informes del procurador Jim Garrison, y a nivel formal esencialmente de la película del francés Claude Chabrol, *I comme Icare*). En *Most Wanted* se logra así, sin negar la posibilidad del complot, encubrir sus posibles razones políticas.

ARMAGEDDON

El gobierno de los E.U. envía al espacio un equipo de intrépidos excavadores de petróleo, con la misión de destruir un asteroide cuya órbita se dirige hacia la tierra, amenazando nuestra civilización.

A) *VOLCANO*

Volcano de Mick Jackson, con Don Cheadle, es una película contemporánea de *Dante's Peak* (1997) de Roger Donaldson, con Pierce Brosnan, Charles Hallahan, Linda Hamilton, Grant Heslov, Elizabeth Hoffman y Jamie Renee Smith, y la primera en la que Tommy Lee Jones interpreta el papel del héroe maniqueo (gracias al Oscar que ganó por su actuación en *El Fugitivo*). Se encuentran también en el filme a Anne Heche (que actuará también en *Seis días, siete noches*, y en la versión de *Psycho* por Gus Van Sant) en el papel de la heroína, y a Patrick Duffy en un rol secundario de un periodista de televisión.

El tema de una gran ciudad estadounidense asediada por elementos naturales y telúricos se inspira en el desastroso terremoto que recientemente sacudió a la ciudad de Miami.

Filmada con la cualidad de imagen de los "*reality shows*", la cinta nos ofrece una concepción dicotómica del mundo de hoy en el que como vemos desde el inicio, mientras voces off están predicando, sigue ininterrumpida la febril actividad política y mercantil de la ciudad, en este caso Los Angeles, ciudad predilecta de los cineastas por encontrarse Hollywood en ella, pero también por la simbología de su nombre.

El volcán simboliza explícitamente en el filme la "Madre Naturaleza" ultrajada por los hombres y sus proyectos de expansión comerciales respaldados por el alcalde. Por extensión y en el sentido moderno de "Naturaleza-Tautates", representa a Dios y su justa cólera (como Jesús en el templo, según podemos deducir de las primeras imágenes).

La película da inicio con el simbólico acontecimiento de la muerte de siete hombres. La lava del volcán se dirige inexorablemente hacia Beverly Hills, y en su recorrido incinera a dos maniqués vestidos de matrimonio, referencia implícita ésta al amante del *Cantar de los Cantares*, sólo que en este caso el hombre se ha alejado de su amado divino.

La médica asiática, novia de un presumido "*yuppie*", como el manifestante negro preocupado por su barrio muestran el sentido de colectividad que los protagonistas van adquiriendo, empezando por la hija del héroe, así como de desinterés hacia los bienes materiales, marcado por la preocupación del héroe por la preservación de las obras de arte del museo.

Este proceso es una verdadera redención, en la que todos se vuelven hacia Dios, como el jefe del equipo de socorro en el metro o el policía que nos previene de evitar la tentación de desafiar a Dios. Así la referencia bíblica en tono irónico entre los héroes sirve de reconocimiento.

Este proceso de redención, asumido voluntariamente, concluye con la ingenua declaración del niño, quien al ser preguntado por el héroe sobre quienes son sus padres responde que no sabe, porque todos son iguales, pues, todos han sido marcados por el sello de las cenizas del volcán, especie de máscara funeraria, que - conforme la tradición del Miércoles de Cenizas que se celebra en recuerdo del pecado de Adán en el mundo judeo-cristiano - simboliza cómo, muertos al mundo terrenal, renacieron en Cristo. Unidad, pues, que resalta claramente la cuestión del reconocimiento identitario por y dentro de la fe, ya evidenciada, al nivel cultural, y por ende social (es decir, de ideología nacional dominante), en la citación bíblica que permite a los héroes acercarse en cuanto cada uno reconoce en el otro una educación cristiana idéntica a la suya.

En sentido contrario, y siguiendo la problemática interracial de las precedentes películas de Steven Seagal, el final de *Exit Wounds* de 2001 de Andrzej Bartkowiak, con Anthony Anderson, Tom Arnold, DMX, Michael Jai White e Isaiah Washington, nos muestra al joven héroe negro purificándose con agua de toda la maldad de los policías blancos, simbolizada por la máscara de polvo de cocaína que le cubre la cara después del último combate. Tal vez este discurso crítico hacia los arquetipos permite comprender porque

está burlado, al inicio de la cinta, el tema, recurrente en los E.U., del complot contra un miembro entre los más influyentes del gobierno (v. nuestros artículos sobre *El Pacificador*, *Most Wanted* y *No Way Out*).

B) DEEP IMPACT

Producida por Steven Spielberg, y realizada por Mimi Leder (que ya conocíamos porque dirigió anteriormente la exitosa película *El Pacificador*), *Deep Impact*, con Robert Duvall, Morgan Freeman, Tea Leoni, Vanessa Redgrave, Maximilian Schell y Elijah Wood traslada al plano escatológico el mensaje moral de *Volcano* y de *Daylight* de 1996 de Rob Cohen, con Amy Brenneman, Viggo Mortensen, Sylvester Stallone y Karen Young.

La escena nocturna del inicio en *Deep Impact*, en la que los adolescentes observan las estrellas con sus telescopios, hace referencia a *Encuentro del Tercer Tipo* de 1977, del mismo Spielberg.

Ya en *Volcano*, el tema de la redención del pueblo ante la cólera divina como los meteoritas proyectados por el volcán inducen el tema escatológico. En *Deep Impact*, la comparación del fenómeno natural con la creación de la bomba atómica conlleva el mismo discurso redentorio y moral sobre la culpa original de los hombres.

Los miembros de la tripulación del Mesías mueren para salvar a la tierra.

La equivocación inicial sobre la significación del nombre "E.L.E." como referencia implícita a los nombres de robots de Asimo evidencia en la película la concepción liberal optimista frente al progreso como salvación del hombre (v. nuestro artículo sobre *Godzilla*), concepción que adquiere su plena dimensión en el discurso mesiánico patriótico en *Armageddon*.

C) ARMAGEDDON

Al final de *Deep Impact*, el presidente negro de los E.U. (carácter encarnado por Freeman, e inspirado en el de *El Quinto Elemento*) plantea la idea de que la ciencia y la técnica son las que permiten al hombre de poder siempre vencer los elementos y perpetuamente volver a empezar a construir su mundo (v. nuestro artículo sobre *Godzilla*).

El personaje encarnado por Bruce Willis en *Armageddon* de Michael Bay, con Ben Affleck, Steve Buscemi, Keith David, Michael Clarke Duncan (en su primer encuentro con Willis, antes de *The Whole Nine Yards*), Chris Ellis, William Fichtner, Ken Hudson Campbell, Jason Isaacs, Will Patton, Jessica Steen, Peter Stormare, Billy Bob Thornton, Liv Tyler y Owen Wilson, nos recuerda a los que actuaba John Wayne en los westerns. La división de la historia en dos partes, incluyendo la preparación del equipo para su viaje en el espacio, es un motivo clásico de este tipo de películas (pensamos a *Mission to Mars*, *Space Cowboys* o el telefilm *Aterrizaje forzado*).

En *Armageddon* como en *Deep Impact*, un cometa amenaza con su trayectoria destruir la tierra. Al igual que la evocación de la "montaña" en boca del héroe de *Volcano* (obviamente Los Angeles tiene una topografía similar a la de Megido), la referencia al "Harmagedón" bíblico (*Ap.*, 16-16) en el título epónimo del filme aquí estudiado nos introduce a los miedos milenarios sobre el combate entre los reyes de la tierra, que serán derrotados por Dios en el último día.

Como el telefilm estadounidense *Doomsday Rock* de 1997 de Adrian Trenchard-Smith, con Andrew Airlie, Craig Bruhnanski, Ken Camroux, Roger R. Cross, William Devane, Howard Dell, Bobby Dawson, Martin Ewans, Gary Jones, Kent McCord, Ed Marinaro, Connie Sellecca, Jessica Walter, Marsha Warfield y Dale Wilson, *Deep Impact* y *Armageddon* evocan la famosa cometa de Halley, causa de los miedos de los hombres y de algunas predicciones de Nostradamus, así como, diacrónicamente, el roce en 1993 de nuestra atmósfera por un meteorito, originalmente tomado por el gobierno estadounidense por un ataque nuclear, y abundantemente mediatizado por la prensa, a tal punto que fue al origen de la creación del proyecto espacial nacional de protección anti-asteroides (el título francés: *La météorite du siècle* del telefilm *Doomsday Rock* devolviéndonos al impacto que, de hecho, ocurre aproximadamente cada cien años entre la tierra y un meteorito de más de un kilómetro cuadrado, diámetro superior a la dimensión soportable fatídica para que el choque no tenga consecuencias graves).

A semejanza de lo que pasa en *Deep Impact*, en *Armageddon* se hace referencia a Godzilla y a Tchernobil, pero aquí son los progresos militares y nucleares de la humanidad los que la salvarán (v. el episodio anti-ecológico del inicio).

El mensaje moral de *Volcano* se vuelve en *Armageddon* claramente apologético hacia la modernidad, y más precisamente los E.U., salvadores del mundo, como en *Deep Impact* y *El día de la Independencia* de 1996 de Roland Emmerich, con Jeff Goldblum, Randy Quaid y Will Smith, versión contemporánea, a similitud de la serie televisada *V* (de 1983-1985, con Yaki Aleong, Jane Badler, June Chadwick, Jennifer Cooke, Robert Englund - que se dio a conocer con su papel de Freddy en *Nightmare on Elm Street* -, Faye Grant, Michael Ironside - también presente en las películas de ciencia ficción de Paul Verhoeven: *Total Recall* e *Invasión* -, Nicky Katt, Duncan Regehr, Mark Singer, Howard K. y Lane Smith, Blair Tefkin, Michael Wright y Jeff Yagher) de *La Guerra de los Mundos* de 1897 de H.G. Wells que, como sabemos, conoció doble fama: literaria y radio-cinematográfica. Tanto en estas películas como en *Avión Presidencial*, el estatus particular de los E.U. es el que les permite manejar los asuntos internacionales y elegir ya sea silenciarlos o divulgarlos a los demás países del mundo.

El Mesías de *Deep Impact* está reemplazado en *Armageddon* por dos naves, cuyos nombres revelan la supremacía de los valores morales norteamericanos: Independencia y Libertad, esta última siendo más significativamente todavía la que salvará al mundo, esta vez gracias al sacrificio del héroe, encarnado por Bruce Willis (ya se encuentra el símbolo nacionalista de la nave Independencia, aunque caricaturizado, en *The Marching Morons* de C.M. Kornbluth, v. p. 125 de *Histoires de rebelles*, París, Le Livre de Poche, 1984).

Resaltan esa apología de lo americano las escenas de destrucción casi total del Viejo Mundo, en particular Hong-Kong y París. Hablando de la apología patriótica, es interesante resaltar que, a semejanza de lo que ocurre en *Conspiración* y *Most Wanted*, donde se niega el complot, y al contrario de las películas de Pakula y de *JFK*, en *Deep Impact* tanto en lo que concierne a la secretaria del ministro que a la periodista, la denuncia del complot, que al final se revela justificada, aparece como anti-patriótica.

Inspirado en *Objectif Lune* de Hergé, en *Deep Impact*, el ruso es una figura secundaria. En *Armageddon* es uno de los personajes principales (en ambos casos aparece, como en *Avión Presidencial*, subordinado al poder de los E.U.), pero tanto el ruso con su estación espacial en pésimo estado como la destrucción de las "periferias" circunden en *Armageddon* la gran ciudad americana como salvadora de todos los hombres, según el lema inscrito sobre las insignias de los astronautas.

La figura cómica del cosmonauta ruso de *Deep Impact* y *Armageddon* reaparece en un episodio de *Los Simpsons*.

La representación posterior al fin de la guerra fría de Rusia como teniendo una ciencia delicuescente, que se percibe hasta en el profesor de literatura de *Paulie*, es la contraparte del miedo anterior al poder de innovación de la U.R.S.S., como lo demuestra *Rocky IV* de 1985 de Sylvester Stallone (también guionista de la serie), con Tony Burton, Dolph Lundgren, Brigitte Nielsen, Talia Shire, Stallone, Carl Weathers y Burt Young, película en la que, significativamente ubicada en el momento de la "perestroika" (así, marcado por su época, el héroe llamando al final de la cinta las dos naciones a acercarse), se oponen el entrenamiento solitario e por ende individual e individualista del norteamericano al científico y reglamentado del soviético. Dos tipos de entrenamiento que preparan la comparación que hace un periodista estadounidense al final entre el enfrentamiento de Drago y Rocky con el de David y Goliat. El mismo nombre de Drago (o sea, dragón) revela el simbolismo religioso y maniqueo del combate.

Sin embargo también, la representación de los enemigos del mundo anglosajón como a unos irre recuperables tontos se encuentra en la imagen que da de los rusos la serie televisada *The Avengers* (v. nuestro artículo sobre *Spice World*). En sentido paralelo, remitiremos también a la figura de Saddam Hussein como Darth Vader asmático y disfrazado de mujer en *Hot Shots Pt. Deux* de 1993 de Jim Abrahams, con Brenda Bakke, Lloyd Bridges, Richard Crenna (famoso actor de televisión, especializado en los papeles de policía), Valeria Golino y Charlie Sheen (segunda y hasta la fecha última película de la serie

empezada en 1991 por Abrahams, con Bridges, Jon Cryer, Ryan Cutrona, Cary Elwes, Golino, Sheen y Efram Zimbalist Jr), o a la efigie de Oussama Ben Laden, representada sobre rollos de papel higiénico estadounidense después de los atentados del 11 de septiembre de 2001.

La visión de los E.U. como nuevo mundo de valores para la humanidad del futuro se expresa en la referencia recurrente a Dios; la afirmación del presidente de los E.U. de que la bomba y las guerras son los que permiten a los hombres vencer a la ira divina, gracias a su tecnología (sobre la autojustificación de las actividades belícosas de los E.U. a través de la crítica a las de otros países, v. nuestros artículos sobre *Avión Presidencial* y *Godzilla* en particular); la aparición en juego de referencia con la base espacial homónima de la figura de Kennedy rodeada de las palabras: "Life", "Hope" y "Peace", en una iconografía pop panamericana muy cerca de la de Rauschenberg en *Retrospectivo II*. (De manera similar, en *Julian Poe* de 1997 de Alan Wade, con Christian Slater, el carácter tradicional de la ciudad en la que decide quedarse el héroe es representado en unas de las imágenes del inicio, que recuerda el estilo de Norman Rockwell o Edward Hopper, por la figura de un anciano solitario, apoyado en la pared del único hotel del lugar.)

Así más generalmente se puede entender la aparición endémica del ruso en las distintas películas estudiadas, en cuanto expresión de la supremacía norteamericana, hasta en la conquista del espacio. Es más evidente en *El Planeta Rojo* (2000), película con mensaje ecológico de Anthony Hoffman, donde se sobreponen implícitamente la referencia a la técnica espacial de los soviéticos y al antiguo experto ruso ahora carnicero en Brooklyn, en cuanto símbolos de la derrota final del comunismo, y la evocación por el viejo científico, como en *The Patriot*, de la fe y el sacrificio por la humanidad y el ideal libertario, en cuanto principios fundadores de los E.U., que pondrán en práctica los héroes frente a la adversidad.

D) ADDENDUM: SPACE COWBOYS

Película interpretada, dirigida, producida y cuya música fue compuesta por Clint Eastwood, el título refiriendo visiblemente a las canciones homónimas, aunque en voz singular, de 1969 de Steve Miller, y de 1995 de Jamiroquai, *Space Cowboys* (2000), con James Cromwell, William Devane, Loren Dean, James Garner, Marcia Gay Harden, Tommy Lee Jones, Steve Monroe, Donald Sutherland y Courtney B. Vance, retoma todos los motivos de *Armageddon*, trasladándoles a la aventura de unos antiguos miembros de la NASA, ya jubilados.

Interviene un ruso. Se oponen los dos héroes, encarnados respectivamente por Eastwood y Tommy Lee Jones, al igual que en *Armageddon* el héroe se opone al enamorado de su hija. Sin embargo aquí, es el amor del personaje encarnado por Jones por una joven científica que salvará la amistad entre los dos hombres. Como en *Armageddon* se sacrifica Bruce Willis para salvar al mundo, Jones tendrá que sacrificarse. Sacrificio que se cambia en encuentro con los extraterrestres en el contemporáneo *Mission to Mars* de Brian De Palma (película cuya temática marsiana prefigura por otra parte a *El Planeta Rojo*, v. también en este retorno al tema marsiano en las películas de ciencia ficción de estos últimos años a *Ghosts of Mars* de 2001 de John Carpenter).

LA MASCARA DEL ZORRO

Vuelve a nosotros el caballero que surge de la noche: Zorro, el justiciero.

A) UN HEROE POLIFACETICO

Tras las cintas *The mark of Zorro* de Douglas Fairbanks (1920) y Tyron Power (1940), aludidas en el título *The mask of Zorro*, y la serie *Zorro* de Walt Disney de 1957-1959, con Henry Calvin, George J. Lewis, Gene Sheldon y Guy Williams, cuya relación entre el héroe y su criado mudo llamado Bernardo inspiró la que entretienen Han Solo y Chewbacca en *Star Wars*, y de la que nuestra película retoma el pasaje del inicio cuando Tornado, el caballo de Zorro, iluminado por el disco solar, se alza sobre sus patas traseras, y luego de la versión italiana *El Zorro la belva del Colorado* de 1974 de Duccio Tessari, con Giampiero Albertini, Adriana Asti, Stanley Baker, Enzo Cerusico, Raika Juri, Marino Masé, Ottavia Piccolo, Giacomo Rossi-Stuart, y los franceses Alain Delon y Moustache, de la que a su vez evoca el episodio de la mina y la travesía en carruaje hacia ella, así como el doble carácter del héroe, amanerado en su personaje de joven noble tonto, y astuto y belicoso en su papel del Zorro vengador, inspirándose además en el final de Tessari la escena inicial en los techos, esta nueva versión cinematográfica, realizada por Martin Campbell, permite a Anthony Hopkins, en una notable actuación, y a Antonio Banderas compartir el papel principal. Se nota también la aparición de Catherine Zeta-Jones en un papel que le valió una fama mundial.

Al igual que Javier Bardem o Penélope Cruz (v. nuestro artículo sobre *Carne Trémula*), que hicieron una carrera internacional, Banderas se dio a conocer en las películas de Pedro Almodovar.

La máscara del Zorro fue propuesta a Steven Spielberg por John Gertz, consecutivamente al éxito de su serie televisada, producida por New World Television, e inspirada de la serie de Disney (que había comprado los derechos de Zorro a Mitchell Gertz).

Como ocurre frecuentemente en los "remakes" de los últimos años, el filme se desarrolla en tono burlón (como distanciación del modelo), y con múltiples referencias a otros héroes.

Así, en el ámbito estadounidense, los antecedentes directos de nuestra película son:

1/ Como pasaje entre la versión de Tessari, con Delon, y la película de Campbell, con Banderas, en cuanto a la doblez acentuada del personaje de Don Diego, el filme *Zorro, the Gay Blade* de 1981 de Peter Medak, con Eduardo Alcaraz, Jorge Bolio, James Booth, Carlos Bravo y Fernández, Helen Burns, Roberto Dumont, George Hamilton, Lauren Hutton, Ron Leibman, Eduardo Noriega, Clive Revill, Jorge Russek, Donovan Scott, Carolyn Seymour y Brenda Vaccaro, filme en el que Hamilton encarna a los dos hijos del original Zorro: el primero, Don Diego, que retoma con valor y firmeza el vestido de vengador enmascarado de su padre; el segundo, hermano gemelo de Don Diego, que, recién llegado de la British Navy donde lo habían mandado para virilizarle, al parecer sin efecto, se revela ser un muy afeminado homosexual, ahora conocido bajo el adecuado nombre de Bunny Wigglesworth;

2/ La serie televisada *Zorro and Son* de 1983 de Gabrielle Beaumont y Alan Myerson, con Richard Beauchamp, Bill Dana, Barney Martin, John Moschitta Jr., Catherine Parks, Paul Regina, Gregory Sierra, y Henry Darrow en el rol titular, interpretando a la vez Don Diego de la Vega en viejo Zorro y su hijo Don Carlos de Vega, el Zorro Junior, habiendo Darrow anteriormente prestado su voz a Zorro en la serie televisada de animación *Zorro* de 1981, con las voces originales también de Christine Avila, Ismael East Carlo, Don Diamond, Eric Mason, Julio Medina, Carl Rivas y Zocorro Valdez.

El combate de esgrima entre el Zorro y la heroína en la película de Campbell nos recuerda *Diane of Poitiers* con Lana Turner y Roger Moore.

El héroe típico del siglo XIX y del inicio del siglo XX tiene como características: una genealogía secreta (*Oliver Twist*, *Batman*) y aristocrática (*Lupin*, *Rouletabille*, *Tarzan*), o sobrenatural (*Superman*); un destino trágico, que le impone una reclusión más o menos larga del mundo de los vivos (*Jean Valjean*, el Conde de Montecristo, el Jorobado de Féval, *Chéri-Bibi*, el *Hombre de la Mascaras de Hierro*; en este sentido es notable en *La máscara del Zorro* el gesto de Rafael al visitar la cárcel, pues, tapándose la nariz con un pañuelo, evoca la iconografía clásica de *La Resurrección de Lázaro*); un carácter marcadamente trágico y

nocturno (Fantomas, el Fantasma de la Opera, el Fantasma). Por todo esto, el héroe del siglo XIX se asemeja para nosotros con los héroes, semidioses y dioses legendarios de las tradiciones europeas clásicas (greco-romanas y célticas). Así en Gaston Leroux es evidente la identificación de los héroes de *La machine à assassiner* y *Le coeur cambriolé* respectivamente con Prometeo y Osiris, según los principios de la teosofía, muy en boga al inicio del siglo XX, como resultado de los avances de la historia comparada de las religiones.

Zorro se integra a este conjunto (v. en el filme la referencia del inicio al ángel caído, símbolo romántico de la rebeldía del hombre asumiendo su plena y trágica libertad respecto de Dios). Hijo del noble De la Vega, después de pasar varios años estudiando en España, regresa a su país, dando la apariencia de un afeminado hidalgo, mientras por la noche se transforma en el temido justiciero.

Héroe favorito de casi todas las tradiciones, probablemente por su proximidad con el hombre, el canino es una figura divina muy frecuente entre los indígenas de América (una versión cinematográfica mexicana de las aventuras de Zorro se titula *El Coyote*). En *La máscara del Zorro*, aunque más cerca en la temática de *Don Q, hijo de Zorro* (segunda y última película de la serie con Fairbanks), Zorro ya no es como en las demás versiones hijo de La Vega, sino su discípulo, lo que nos remite tanto a *Star Wars* como a la francesa, inspirada en *Ruy Blas* de 1838 de Victor Hugo (a su vez proveniente del anterior *Volpone* de 1606 de Ben Jonson y el correspondiente *El Rico Codiciado* de Carlo Goldoni por el reemplazo del amo por el doméstico): *La Folie des Grandeurs* de 1971, realizada por Gérard Oury - también guionista de la película, como a menudo al lado de su hija Danièle Thompson -, con la música de Michel Polnareff, y la actuación de Sal Borgese, Louis De Funès (actor predilecto del cineasta), Alberto de Mendoza, Don Jaime de Mora y Aragón, Eduardo Fajardo, Astrid Frank, Robert Le Béal, el cantante y actor Yves Montand, Antonio Pica, Paul Préboist, Alice Sapritch (en su segundo encuentro cinematográfico con Louis De Funès, después de *Sur un arbre perché* de 1970 de Serge Korber - igualmente guionista de la cinta -, con Roland Armontel, Daniel Bellus, Fernand Berset, Geraldine Chaplin, Darzac, Olivier de Funès - hijo de Louis De Funès, que actuó en varios filmes con su padre -, Jean-Jacques Delbo, Danielle Durou, Jean Hébey, Pascal Mazzotti, Hans Meyer, Jean Panisse, Paul Préboist, Pierre Richard, Fernand Sardou y Franco Volpi), Joaquín Solís, Karine Schubert, Gabriele Tinti e Venantino Venantini (uno de los actores predilectos de Georges Lautner, con Lino Ventura, Venantini aparece también al lado de Louis De Funès en *Le Corniaud* de Oury). Mientras la cinta realizada por Tessari retomaba los dos principales personajes secundarios de la serie de Disney: el regordito y bigotudo sargento García (aunque la figura, amical ante Zorro en la serie de Disney, se vuelva simplemente la de un enemigo incapaz en la película de Tessari), y Bernardo el servidor mudo llamado aquí Joaquín, en la película que comentamos, ya no aparece García, y Bernardo es el personaje que interpreta Don Diego para introducir su joven protegido en el círculo de Don Rafael Montero, elemento que nos retorna también a *Star Wars* y *La Folie des Grandeurs*.

La referencia iconográfica a *La Folie des Grandeurs*, en especial en el momento del encuentro entre el viejo y el joven Zorro en la taberna, la película francesa siendo a su vez, como ya hemos dicho, inspirada en *Ruy Blas*, evidencia doblemente en *La máscara del Zorro* la cuestión social (en relación con la pieza de Hugo) y referencial, denotativa, postmoderna (respecto de la interpretación cómica que dio Oury de la pieza de Hugo).

Mientras el episodio del robo del caballo por el intrépido joven héroe evoca los dibujos animados de la Warner Bros (en este sentido el filme debe mucho a las numerosas versiones cinematográficas libres, cómicas o eróticas, de la historia), la persecución a caballo como la marca que recibe Rafael y el tema de la hija educada en España (contraparte a su vez del propio héroe) se inspiran en el filme francés *El Jorobado* de 1959 de André Hunebelle, con Bourvil, Jean Marais y Sabina Selman. El escape de Don Diego de la cárcel y el amor de los dos rivales hacia la misma mujer: Esperanza refieren a su vez al *Conde de Monte Cristo*. Vemos pues que esta nueva versión de Zorro crea un intrincado sistema de referencias a los héroes del siglo XIX.

B) DE AMISTAD A LA MASCARA DEL ZORRO: UN DISCURSO PANAMERICANO

Zorro, niño de la calle cuyo hermano es asesinado por ser un "*ladrón honrado*", nos evoca el personaje cinematográfico de *La Tulipe Noire*, también encarnado por Delon en la versión cinematográfica de 1964 de Christian-Jaque, con Addams Dawn y Virna Lisi, bastante infiel a la novela original de Alexandre Dumas. Nos recuerda además el parentesco de Zorro con héroes novelescos tales como Robin Hood, Fray Diavolo o La Pimpinela Escarlata.

Ya en la versión del *Zorro* con Delon, Diego reemplazaba, no al viejo Zorro, como en *La máscara del Zorro*, sino al gobernador asesinado por los hombres del coronel Huerta.

La afirmación del poder del Zorro por los niños en *La máscara del Zorro* se inspira en el *Zorro* con Delon.

En *La máscara del Zorro*, el nombre de Elena, la hija de Don Diego, nos descubre, por referencia a los griegos, la orientación política de la película. Esta versión hace énfasis en el problema territorial (predilecto de los westerns), más que social, acentuando la referencia a Mur(r)ieta (rol aquí desarrollado por Banderas), que en la realidad luchó contra los buscadores de oro que maltrataban a los mexicanos. Sin duda la más fiel evocación de su pandilla es el filme titulado *Los legionarios del Zorro*.

En su obra (*The Mark of Zorro*, 1919, primera publicación de *The Curse of Capistrano* el mismo año en la revista *All-Star Weekly*, que cambiara su nombre por el de *Argosy Magazine*), Johnston McCulley no evoca directamente a sus modelos: Joaquín Murieta y Tiburcio Vásquez (v. Sandra Curtis, *Zorro Unmasked*). Al contrario, jugando en *La máscara del Zorro* con la homonimia de nombres entre los dos actores que comparten el papel de Zorro, Spielberg, el productor, alude al proceso de genealogía literario y da tribute a su fuente de inspiración. Pues, mientras en la leyenda clásica Don Alejandro es el padre de Diego, el Zorro, aquí Anthony Hopkins es Don Diego, el primer Zorro, y Antonio Banderas, Alejandro Murieta (con doble "r"), el segundo. Así, invirtiendo los términos (el sentido genealógico de los nombres que aparecía en la obra original), y dando al héroe el apellido del célebre ladrón que inspiró su carácter, Spielberg quiere aludir tanto a la genealogía literaria y filmeográfica de su propia obra, como a la pretensión que tiene de basarse más fielmente en la vida del histórico bandido.

La figura del sacerdote (ya presente en las versiones anteriores), amigo de Zorro, como la evocación de la repartición las tierras entre los representantes de la oligarquía criolla después de 1821 revelan el perfecto conocimiento por parte de Spielberg de la historia latinoamericana, y dentro de ésta el papel relevante de la religión católica en el discurso de liberación.

Al contrario de lo que ocurre en la serie de Disney o la película de Tessari - en la que, aun sin que ello se integra a ningún substrato político claro, la provincia dirigida por el gobernador se enfrenta sin embargo explícitamente, entre otros males, a bandidos ingleses -, como en *Amistad*, se desarrolla en *La máscara del Zorro* una crítica hacia la Corona española. Pero también hacia el poder criollo y mexicano. La alternativa propuesta es entonces, como en *The Alamo* de 1960, única película de John Wayne como director, con Wayne (en el papel de Davy Crockett) y Richard Widmark, la integración de California a los E.U. (lo que no es sino un pretexto, esencialmente aludido en la serie televisada de Disney, como lo es también más generalmente la unidad de los E.U. en la serie contemporánea *The Wild Wild West*, v. nuestro artículo sobre *Spawn*).

Spielberg da continuidad en *La máscara del Zorro* a la reescritura de su historia patria, empezada con *Amistad*.

Como en *El hombre de la máscara de hierro*, la asociación en *La máscara del Zorro* de los temas de la hermandad y la herencia (espiritual) con el motivo de la máscara apunta un discurso propiamente moderno acerca de los problemas de dote, es decir de la tenencia de la tierra y de su administración. Aquí, claro está, se trata de fundamentar las tesis whitmanianas, a través de la oposición entre el mal gobierno criollo y el buen gobierno estadounidense (implícitamente sugerido por la referencia histórica al proceso de independización de California), siguiendo una declarada temática anticonformista, similar a la de *Evita* (1996) con Banderas, Madonna, Jimmy Nail y Jonathan Price, de Oliver Stone por el guión y Alan Parker

por la realización (los dos cineastas siendo acostumbrados en trabajar juntos). A notar que Stone ya fue guionista de *Scarface* (v. nuestro artículo sobre *Misión: Imposible - La película*).

El reciente trabajo de Ignacio López-Calvo, Profesor Asistente en el Departamento de Lenguas de la California State University de Los Angeles, sobre el libro que Pablo Neruda dedicó a la vida de Murieta ("*California como alegoría de la teoría de la dependencia en Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*", *Revista Literaria Iberoamericana I*, 1998) va en el sentido de la presente interpretación.

SAVING PRIVATE RYAN

En el momento del desembarque norteamericano en Normandía al final de la Segunda Guerra Mundial, ocho soldados reciben la orden de localizar a Ryan, cuyos 3 hermanos han caído en combate, para enviarlo de regreso a los E.U.

A) CONTEXTO

Saving Private Ryan de Steven Spielberg, con Edward Burns, Matt Damon, Jeremy Davies, Vin Diesel (*The Iron Giant*, XXX), Adam Goldberg, Tom Hanks, Barry Pepper, Giovanni Ribisi y Tom Sizemore, se inscribe en su carrera como continuación de *1941* (1979), con Dan Ayckroyd, Ned Beatty, John Belushi, Christopher Lee y Treat Williams, *La lista de Schindler* y *The Last Days* (v. nuestro artículo sobre *Amistad*).

Se encuentra en *Saving Private Ryan* la doble influencia, respectivamente estética y documental, de estas dos últimas películas. Pues, haciendo una mezcla de la técnica del filme documental militar y de los efectos de sonido de las películas experimentales, Spielberg nos ofrece en *Saving Private Ryan* una imagen estética de la guerra.

Tom Hanks en el papel del veterano nos evoca algunos caracteres atípicos de los westerns, como el sheriff de *High Noon*, o de cierto viejo sheriff que necesita de gafas, y el que encarna Robert Vaughn en *Los Siete Magnificentes*.

El personaje que encarna Hanks, como la violencia de algunas escenas, estigmatización de la guerra que culminará en *La delgada línea roja*, se inspira en *Los desnudos y los muertos* de Norman Mailer.

Notable también es la visión complaciente del tradicional cobarde, ausente de punto de vista moral, que aquí no muere sacrificándose heroicamente al final en señal de redención.

Con el ambiente estético de la guerra haciendo referencia al inicio a *El día más largo* de 1962 y al final con el episodio del puente al tema clásico de las películas de guerra y de western, el director logra darnos una apología del papel militar de los E.U.

Es elocuente el plano fijo de la bandera norteamericana al comienzo y al final del filme.

La cuestión del lugar, en concreto el puente, al que los héroes deben resguardar de las fuerzas enemigas, como en *El puente del río Kwai* (1957) de David Lean, con James Donald, Sessue Hayakawa, Jack Hawkins, Alec Guinness, Geoffrey Horne y William Holden (película basada en el libro de Pierre Boulle, pero cuyo guionista fue uno del famoso Grupo de los Diez, perseguidos por el macchartismo, también guionista de *Lawrence de Arabia*, de 1962, igualmente de Lean, con José Ferrer, Guinness, Hawkins, Peter O'Toole, Anthony Quinn y Omar Sharif), alude a los valores morales que separan el Bien del Mal según la dualidad clásica del discurso teológico.

B) TEXTO

Los valores familiares de los que habla el Primer Secretario de Defensa frente a la heroína en *Deep Impact*, producida por Spielberg, y que de hecho la transforman, son los mismos que en *Volcano* impulsan a los héroes y a todos los demás a acercarse nuevamente unos a otros, acontecimiento que se convierte en un proceso de redención que les salva de la ira divina.

En *Saving Private Ryan*, rescatar al soldado Ryan es, según palabras del personaje encarnado por Hanks, lo que le dará derecho a regresar con su familia. De ahí se desprende el carácter simbólico del soldado Ryan. Así como en *El Complot* el héroe, a través de una comparación implícita entre la heroína, hija de un juez, y la iconografía tradicional de la Justicia con ojos bandados, plantea la problemática de la injusticia de los tiempos modernos, en el filme que comentamos Ryan es la metáfora de la guerra justa.

No obstante las repetidas alusiones a la barbarie de la guerra en la que los dos bandos compiten en horrores y monstruosidades, *Saving Private Ryan* insista más que todo en el hecho de que Dios está con los estadounidenses. Lo revelan particularmente el judío sacrificado como "pan para el sábado" por el puñal nazi, el negro que muere cuando regala la cruz que lleva a una niña, y el francotirador que reza a Dios y honra su justa ira en contra de sus enemigos mientras apunta y mata con extrema precisión a los alemanes:

su mano es entonces guiada por la de Dios. Último de cuatro hermanos buscado por ocho hombres, Ryan aparece además como el duodécimo protagonista de la película. Su búsqueda nos recuerda, en su carácter singular, la parábola crística de la oveja extraviada.

El recogimiento de Ryan ante la tumba de su salvador nos recuerda el final de *La Lista de Schindler*. Rememorar a los muertos, como en *Amistad*, es forjar la conciencia nacional. De ahí en *Saving Private Ryan* la citación reiterada de Lincoln, y la evocación de la familia, ya no sólo como en *Amistad* como elemento genealógico, sino también como elemento orgánico de la sociedad.

La figura de la madre de Ryan, que sufre impotente la muerte de sus hijos sirviendo a los ideales patrióticos, nos permite superponer familia y patria como una sola y misma cosa, ya que a través del deber cumplido, según deja entender el joven Ryan, se honra tanto a la madre como a la patria y a los muertos. Como en Gorki, la madre se vuelve símbolo de la patria.

(En los cuentos populares tradicionales, las pruebas que sufre el héroe, aunque pueden ser múltiples, por el mismo carácter de irrepitibilidad de cada una, las hace únicas y ejemplares en sí misma, es decir aparte del conjunto.

Diferenciamos las pruebas a las que debe enfrentarse activamente el héroe, como en *El Sastrecito*, de los meros acontecimientos, los cuales sí pueden repetirse una y otra vez, como cuando los padres de Pulgarcito lo abandonan en el bosque dos veces seguidas: en un caso el hecho de que el héroe supera la prueba desde la primera vez sirve para demostrar su coraje y valor, mientras que las desgracias que no tiene más remedio que sufrir pasivamente, ya que se les manda el ciego destino, sirven tanto para identificar el héroe al espectador, por empatía, como para expresar simbologías numéricas y/o teológicas particulares, v. nuestro artículo sobre *Loco por Mary*.)

Según Aristóteles en su *Poética*, es a través de estas pruebas que el héroe literario deviene un "*ejemplum*" para los espectadores. Tanto *Río Bravo* como *El último tren de GunHill*, *Los siete magníficos*, o el mismo *Puente del río Kwai* nos cuentan la historia de varios hombres que aceptan sacrificarse por una causa única, irrepitible y justa. Al igual que Hanks en nuestra película (lo que, como el número ocho de soldados que conforman el grupo de Hanks y el heroísmo de esta tropa, es una referencia directa al famoso sargento York, héroe de la Primera Guerra Mundial, encarnado por Gary Cooper en la película realizada por Howard Hawks a comienzos de la Segunda Guerra Mundial), Mr Spock plantea también en *Star Trek* el problema del valor comparado de la vida de varios hombres con la de uno solo (versus la "*ley Zeroth de la robótica*" de Asimov). Hasta el problema se plantea por sí mismo en la serie en varias ocasiones donde sea Mr Spock sea el Capitán Kirk se encuentran en apuros y rescatarles representa poner en peligro la vida de toda la tripulación del Enterprise.

A nivel simbólico, varios hombres que mueren para salvar a uno como en *Saving Private Ryan* (o bien para salvar a un pueblo, como en *Los Siete Magníficos*) reproducen, de manera inversa, el tema bíblico de Cristo, quien al sacrificarse salva a la humanidad entera de la culpa del pecado.

Esta correspondencia simbólica se acentúa más por las numerosas alusiones religiosas en los diálogos y la referencia al *Puente del río Kwai*. Como en *Different Seasons* de King o en *La Lista de Schindler*, el pecado nazi se encuentra entonces redimido por un solo hombre, salvador o salvado, según el caso.

Volvemos a encontrar en *Enemy at the Gates* de 2001 de Jean-Jacques Annaud la problemática del valor trascendental que adquiere para toda una patria el sacrificio de un individuo único (v. también nuestro artículo sobre *La delgada línea roja*).

En *Saving Private Ryan*, el cobarde, al darle muerte finalmente al alemán al que antes intentó salvar, reconoce implícitamente la rectitud de la ideología de sus compañeros. Al reconocer que el rescate de Ryan sería el único bueno que habrían hecho durante la guerra, la guerra como vimos siendo en sí amoral y coercitiva según la misma dialéctica del filme, los ocho héroes expresan así su conciencia intuitiva de la necesidad de la guerra justa, lo que equivale a aceptar los horrores inherentes a todo conflicto armado, mientras éste permite salvar los valores morales del mundo al que pertenecen, los cuales son más importantes que todo.

Cuando uno de los héroes afirma que los nazis ponen en peligro estos valores, entonces no hace más que, como Harrison Ford en *Avión Presidencial* o Denzel Washington en *The Siege*, justificar implícitamente el intervencionismo. Ryan se vuelve metáfora de la guerra justa y de todos los que la hacen, como lo demuestran suficientemente la insistencia del personal del Estado Mayor a compararlo con los héroes muertos por su patria y las cómicas equivocaciones del comando de rescate. Como en *Leviatán*, el individuo no es sino una parte del gran todo del Estado-Nación, al que debe obediencia.

Las últimas películas producidas o dirigidas por Spielberg re construyen, a través del héroe, la historia patria (v. nuestros artículos sobre *El Cuarto Poder* y *La máscara del Zorro*).

En *Saving Private Ryan*, la Segunda Guerra Mundial, que marca históricamente el inicio de la hegemonía norteamericana en el mundo, representa también algo más amplio y ambiguo: el derecho a interferir en los conflictos internos de los pueblos, lo que a su vez conlleva el problema crucial de la autodeterminación.

THE TRUMAN SHOW

Toda la vida de un hombre desde su nacimiento resulta ser un montaje para un show televisado.

A) **TESIS**

En *Tesis* como en *Sliver* de 1993 de Phillip Noyce, con William Baldwin, Tom Berenger, Anne Betancourt (*Un impulsivo y loco amor, Bless the Child*), Ryan Cutrona (*Hot Shots*), Sharon Stone y Martin Landau (conocido protagonista de las series televisadas: *Space: 1999*, y *Mission: Impossible* en su primer período), una mujer se enfrenta a un asesino múltiple que filma la muerte cruenta de sus víctimas. En *Sliver* para satisfacer su gozo personal, en *Tesis* para brindar a los videoespectadores lo que quieren ver.

A notar en *Sliver* el tema del doble (la heroína pareciéndose mucho a la antigua inquilina del apartamento), y por ende de la mujer como *Anima*, más sensibles a las vibraciones del lugar en cuanto ella es tradicionalmente el espíritu poseedor del hogar (v. también en este sentido a nuestros artículos sobre *Contacto* y *Esfera*, así como a *Single White Female* de 1992 de Barbet Schroeder, en la que, motivo clásico, la posibilidad de oír lo que se dice en el apartamento de la heroína por medio del sistema de aeración prefigura a *Sliver*).

A semejanza de *1984* de George Orwell, en estas cintas hay una concepción del poder como masculino, coercitivo, que logra imponerse por el permanente control audiovisual de la vida de los ciudadanos. De ahí el papel de heroína de la mujer, que encarna el *Anima* colectiva que tendrá que liberarse de este poder.

Si bien *The Running Man* como *The Truman Show* de Peter Weir, con Jim Carrey, Noah Emmerich, Laura Finney, Ed Harris, Natascha McElhone y Holland Taylor, desarrolla una crítica al poder coercitivo violento de la imagen, es con *Natural Born Killers* que Oliver Stone logra llevarla a su expresión máxima. *Tesis*, obviamente inspirada en *Natural Born Killers* lleva esa crítica sin mostrar jamás las escenas de violencia, lo que inteligentemente le evita, como a los autores de *Blair Witch II*, y a diferencia de Stone, caer en la trampa dialéctica de ofrecer al público la violencia que justamente pretende cuestionar.

Es notable la similitud entre la película española *Tesis* y un episodio de la serie televisada francesa de los años 80 *NéoPolars* en la que un criminal conduce al espectador en su macabro itinerario, para finalmente terminar revelando su carácter de "Caballero de los Espejos" demostrándonos como en *I comme Icare* que de nosotros depende el grado de violencia de la programación que se nos oferta. Así lo confirman el poder de fascinación que ejerce el bello asesino de *Tesis* sobre la heroína y el final en el hospital, en referencia entre otros a *Sliver*.

Le passage, película francesa de 1986 de René Manzor, con Alain Delon, al contrario de *Natural Born Killers* o *NéoPolars*, y a semejanza de *Tesis*, propone una reflexión sobre la violencia audiovisual sin representarla. Sin embargo, los horrores perpetrados por la humanidad aparecen aquí como provocados por la única voluntad de la Muerte, personaje psicópata. Es solamente en *Cube* de 1999 de Vincenzo Natali, con Nicole DeBoer, Nicky Guadagni, David Hewlett y Maurice Dean Wint, película premiada en el Festival Internacional del Filme Fantástico de Gérardmer (Francia), que la violencia es realmente disecada en sus componentes psicológicos en un sublime "huis-clos" matemático, que nos remite tanto a la obra de Jorge Luis Borges como a "Sleuth" de 1972 de Joseph L. Mankiewicz, otro "huis-clos" con Michael Caine y Laurence Olivier. Significativamente en la cinta de Natali, el que se salva de esta cárcel cúbica, que recuerda el famoso Rubik Cube, es el inocente, los demás habiéndose matados entre sí. Sale sólo en un espacio luminoso, iconográficamente indefinido, exactamente como los héroes de *Los Pájaros* de 1963 de Alfred Hitchcock, con Veronica Cartwright, Tippi Hedren (también protagonista al año siguiente de *Marnie*), Charles McGraw, Suzanne Pleshette, Jessica Tandy e Rod Taylor, huyendo de la ciudad, reducida a la imagen de un jardín lleno de aves (especie de edén encerrado en sus propios límites), hacia ninguna parte. Natali enseña así, por medio de un simbolismo retomado de Sebastian Brant, que los humanos son unos seres emocionales y brutales, sin posibilidad de redención.

15 Minutes (2001) de John Herzfeld, con Avery Brooks, Edward Burns, Robert De Niro, John DiResta, Kelsey Grammer y Melina Kanakaredes, cuyo título y temática nos recuerdan *8MM* (el título: *15 Minutes*

aludiendo al del famoso programa televisivo *60 Minutes*), y en la que la figura del policía ofertándose a los medios evoca directamente, en particular en las imágenes del inicio, al de *L.A. Confidential*, retoma a su vez un discurso moralista semejante al de *Tesis* y las películas afines, en contra de la violencia televisada. Así, se oponen en *15 Minutes*, como en *El Tele Gurú*, la visión de dos periodistas: por un lado, una mujer que desea mostrar menos violencia en la televisión, y por otro, un hombre, listo para todo para tener más audiencia. La figura del policía encarnado por De Niro, que se vuelve mentor para su joven colega, hace pensar a películas como *Arma Mortal*, *Se7en* o *El coleccionista de huesos*. Su muerte es una referencia a la muerte del policía irlandés encarnado por Sean Connery en *Los Intocables*, pero también representa una forma de purificación por haberse vendido al mundo de la televisión, a semejanza de lo que ocurre en el caso del personaje encarnado por Danny DeVito en *L.A. Confidential*. Como en *Arma Mortal 4* y las películas afines, el origen checo del joven bombero, como el amor de este por la testiga, de misma nacionalidad, y de De Niro por la periodista griega, sirven para validar el discurso nacionalista en el que los malos vienen de la ex-U.R.S.S., y se oponen a los valores de los E.U. de los que se burlan abiertamente. Así, al final de la película la estatua de la Libertad y el águila, símbolos por excelencia de los E.U., aparecen como contrapunto y soporte a la pena capital que les inflige el bombero, vengando de tal manera a su amigo. Poco antes, su intento malogrado para matar al malvado checo nos remite al final de *Se7en*. Más generalmente, la figura del asesino como un ser pervertido y demoníaco es característica de la moral estadounidense, como podemos ver en películas como *Cape Fear*, *Shocker* (v. nuestro artículo sobre *La Milla verde*), *Medidas desesperadas* o en la novela *El Alienista* de Caleb Carr. Es una manera de no asumir la responsabilidad social en la formación de sus propios monstruos. De tal modo que el filme en sí aparece como ejemplar de esta mala conciencia, al igual que *Natural Born Killers*, como un pretexto a presentarnos modelos de violencia, justificándose por una pretendida crítica a los medios. Pero la misma figura del policía, que se vuelve rápidamente simpático (De Niro presentándose entonces aquí un personaje doble, similar al que interpreta en el reciente *Ronin* de John Frankenheimer, con Sean Bean, Robert De Niro, Natascha McElhone, Jonathan Pryce, Stellan Skarsgard - también protagonista de *En busca del destino* - y los franceses Amidou, Michel Lonsdale y Jean Reno), como el carácter bien pensante del programa *Roseanne* (animado por la conocida actriz de la serie televisada homónima) expresan la posición muy ambivalente del filme hacia los "talk-shows". Las últimas imágenes, en las que se nos muestra un rótulo para la Coca Cola dominando una pantalla gigantesca en la que se congratula a sí mismo el malo periodista, resaltan a su vez esta problemática, ya que, si bien esta visión de la ciudad entregada a los "shows" de televisión nos devuelve a *1984* de Orwell y a *RoboCop*, la presencia del rótulo publicitario, más que como referencia irónica, interviene aquí como otro símbolo de los E.U. triunfantes, después de la estatua de la Libertad y del águila de bronce.

En *Showtime* (2002) de Tom Day, con Pedro Damian, Drena y Robert De Niro, Frankie R. Faison, Eddie Murphy, Rene Russo y William Shatner (*Star Trek*), producida por Will Smith (*The Fresh Prince of Bel-Air*, *MIB*, *Enemigo Público*, *Wild Wild West*), Russo retoma un papel de mujer de carácter involucrada en cuestiones policiales similar al que la reveló en *Arma Mortal* y *The Thomas Crown Affair*. Como en sus últimas películas (*Flawless*, *Analyze This*, *Meet the Parents*, *The Score*, *15 Minutes*), en *Showtime* De Niro se asocia a otro actor famoso, en este caso Murphy, que a su vez reanuda con el género de las "body movies" que le dieron a conocer a inicios de los 80. Como en *15 Minutes*, o *L.A. Confidential*, la vida real de los policías se opone a su interpretación televisual, aunque aquí sin crítica al sistema, sino más bien, con cierta complacencia ante el mismo. De hecho, lo confirma la presencia de Shatner, presentador de un célebre programa de "reality show", y la ayuda final que le dan los aficionados de las armas, expresión misma del temperamento patriótico estadounidense, a los policías héroes del programa de televisión, revelando así la identidad ideológica entre éste y el sentimiento nacional. Como en *15 Minutes* o *Flawless*, en *Showtime*, De Niro interpreta a un policía gruñón, con referencias explícitas al Inspector Harry. De lo mismo, en *Showtime* el personaje encarnado por Murphy recuerda al de Chris Rock en *Arma Mortal 4*, en cuanto se opone al malvado de origen hispánico (v. nuestro artículo sobre *Misión: Imposible*), el discurso racista

desarrollándose en este caso mediante la oposición entre negritud nacional e hispanidad de inmigración. Como a menudo, al final el malvado sufre una katábasis desde los últimos pisos de un rascacielos, el cual a su vez simboliza a la potencia norteamericana (como pudo verse en los atentados del 11 de septiembre de 2001). Por su parte las esposas, que finalmente unen los héroes protegiéndoles de la caída, vienen a ser el emblema del sistema moral estadounidense, al igual que la estrella de sheriff al final de *High Noon* (v. nuestro artículo sobre *Avión Presidencial*).

Es contemporánea de *15 Minutes* el filme *Les Visiteurs en Amérique* (*Just visiting*) de Jean-Marie Poiré, con Christina Applegate (célebre por su papel de hija boba en la serie *Married... with children* de 1987-1997, con Amanda Bearse, David Faustino, Ed O'Neill, Katey Sagal y Ted McGinley, ya presente en *Happy Days*, v. nuestro artículo sobre *EdTV*), John Aylward, Sarah Badel, Bill Bailey, Lucy Blair, Richard Bremmer, Christian Clavier, Malcolm McDowell, George Plimpton, Jean Reno, Tara Reid (conocida por sus actuaciones en *American Pie*, *The Big Lebowski*, *Urban Legend* y *Cruel Intentions*), Matt Ross, Kendra Torgan, Clare Welch y Bridgette Wilson. *Les Visiteurs en Amérique*, película en buena parte hecha posible por el éxito de Reno como actor en los E.U., es el cuarto encuentro entre Poiré, Clavier (su actor predilecto, con rodó varias películas con el cineasta) y Reno, después *L'Opération Corned-Beef* de 1990, con Jacques François, Isabelle Renault y Valérie Lemercier, *Les Visiteurs* de 1993, con Frédéric Baptiste, Didier Bénureau, Christian Bujreau, Marie-Anne Chazel (esposa de Clavier, y, como el, antiguo miembro del grupo del Splendid, así que se encuentran juntos en numerosas cintas), François Lalande, Lemercier, Jean-Paul Muel, Isabelle Nanty, Didier Pain, Michel Peyrelon, Arielle Séménoff, Gérard Séty e Pierre Vial, *Les Visiteurs 2 - Les Couloirs du Temps* de 1998, con Armelle, Eric Averlant, Franck-Olivier Bonnet, Bujreau, Patrick Burgel, Chazel, Olivier Claverie, François, Marie Guillard, Jean-Marc Huber, Sylvie Joly, Philippe Morier-Genoud, Claire Nadeau, Philippe Nahon, Muriel Robin (que reemplaza a Lemercier), Olga Sékúlic y Vial.

El final de *Les Visiteurs en Amérique* es una alusión cómica al de *Snake Eyes*. Y, a semejanza de lo que ocurre en *Mad City* (v. nuestro artículo sobre ésta), el museo (aquí combinado con la imagen de una Europa medieval de cuentos en la que las princesas se duermen en castillos de piedras, esperando a que su Príncipe Azul vengan a despertarlas, como en *Por Siempre*), aparece claramente en *Les Visiteurs en Amérique* como el espacio de sobrevivencia de una herencia milenaria y mítica (simbolizada por la genealogía noble de la heroína). A este dominio, sin embargo reducido y ensimismado en sus tradiciones clasistas (v. también a este propósito nuestro artículo sobre *Titanic*), ya que con dificultades logra integrarse al mundo moderno, se opone, como en *15 Minutes*, el símbolo de los E.U. como país de libertad e igualdad.

Ya en *15 Minutes*, el ruso que utiliza la video para filmar las matanzas de su amigo checo, reclamándose paródica e injustamente de Frank Capra - realizador "arquetipal", como bien se sabe, del pensamiento benévolo de los E.U. -, marca este límite entre la estable moralidad estadounidense (revelada por el programa de *Roseanne*) y la locura irrepresible del Viejo Mundo. El odio que marca el checo hacia los E.U. retoma significativamente el modelo de discurso de los malvados de *Avión Presidencial*, *El Pacificador* y *The Siege*. A esta maldad se contrapone la moralidad sin mancha del bombero, salvador de un niño y de la joven checa, conforme a sus sueños de siempre. Héroe maniqueo que como el joven policía de *Se7en* no entiende de compromisos, y que, a semejanza del Inspector Harry, da un puñetazo al malo periodista.

B) PEQUEÑOS SOLDADOS

Referido esta vez a las publicidades de *RoboCop* y *Invasión*, *Pequeños Soldados* de Joe Dante, con Kirsten Dunst, Phil Hartman, Denis Leary, Tommy Lee Jones y Jay Mohr, cuyos personajes nos recuerdan *Los Gremlins* (del mismo cineasta, por otra parte especialista de las películas de horror y de ciencia ficción), presenta un magnate vendedor de armas que, junto a dos científicos sin consciencia, pone peligrosos "microships" militares en el cerebro de soldados de juguete.

Si el principio de utilizar juguetes como héroes nos devuelve a *Toy Story*, y la figura del magnate de *Toys* de 1992 de Barry Levinson, con Joan Cusack, Michael Gambon, L.L. Cool J., Donald O'Connor,

Robin Williams y Robin Wright, la problemática del peligro de los cerebros robóticos evoca más bien las Tres Leyes de Asimov y cuentos suyos, como "*Ha desaparecido un robot*" por ejemplo.

La personificación y puesta en escena de la vida soñada de los juguetes en *Toy Story* y *Pequeños Soldados* tiene antecedentes en *The Indian in the Cupboard* de 1995 de Frank Oz, con Rishi Bhat, Lindsay Crouse, Richard Jenkins, David Keith, Litefoot (que volvemos a encontrar en *Kull el Conquistador* y *Mortal Kombat II*) y Hal Scardino, y con un guión de Melissa Mathison, ya autora de *E.T.* Notaremos también que, titiritero de formación (así intervino en *Labyrinth*), operador cinematográfico sobre *Innocent Blood* y la serie *The Blues Brothers* (en la que aparece en *The Blues Brothers 2000*), y director de *In & Out*, *The Score* y *Bowfinger*, con Steve Martin (en su segundo encuentro con el cineasta, después de *Housesitter* de 1992, con Dana Delany, Julie Harris, Goldie Hawn, Peter MacNicol y Donald Moffat), Oz dirigió también a varias cintas con títeres: *The Dark Crystal* de 1982, *The Muppets Take Manhattan* de 1984, que pone en escena las marionetas del famoso *Muppet Show*, y la ya clásica *Little Shop of Horror* de 1986, con John Candy, Vincent Gardenia, Ellen Greene, Steve Martin, Rick Moranis (también protagonista de la serie *Honey, I Shrank the Kids*) y Bill Murray (conocido intérprete de *Tootsie*, *Groundhog Day*, *Space Jam*, la versión cinematográfica de *Charlie's Angels* y la serie *Ghostbusters*, que volvemos a encontrar en *What About Bob?* de 1991 de Oz, al lado de Tom Aldredge, Richard Dreyfuss, Kathryn Erbe, Julie Hagerty e Charlie Korsmo). Tanto en *The Indian in the Cupboard* como *Toy Story* en reaparece la figura del vaquero, arquetípica de la construcción nacional. En *The Indian in the Cupboard*, se asocia con la, precisamente, del indígena, y en *Toy Story* con la del super-héroe del espacio, cada una de estas dos últimas poniendo al vaquero al centro del proceso histórico y simbólico cultural de los E.U., del pasado hacia el futuro, de la tradición hacia los "comics".

Los personajes del mundo infantil surgiendo del cuarto de los niños es un tema habitual de la literatura y el cinema, empezando con *Peter Pan* de 1904 de J.M. Barry (puesto en escena dos veces por los estudios Walt Disney, primero en dibujo animado, y más tarde con *Hook*), tema que volvemos a encontrar en la reciente *Monster, Inc.* de 2001 de los estudios Pixar-Disney, realizada por Pete Docter y David Silverman, y con las voces originales de Steve Buscemi, James Coburn, Billy Crystal (*Analyze This*), Mary Gibbs, John Goodman, Bonnie Hunt, Bob Peterson, John Ratzenberger y Jennifer Tilly. No sólo el personaje al que presta su voz Buscemi se le parece extrañamente, sino que también en *Monsters, Inc.* se hace referencia a *Armageddon*, con el mismo Buscemi, dentro de un ambiente de oficina típico de la puesta en escena de la vida laboral en las películas estadounidenses de *The Apartment* a *What Women Want*, pasando por *Gremlins*, *Disclosure*, *Wolf* o *Antz*, así como por la emblemática *Wall Street* de 1987 de Oliver Stone - también guionista de la cinta -, con Michael Douglas, Daryl Hannah, Charlie y Martin Sheen, James Spader y Terence Stamp. Las escenas de los créditos finales de *Monsters, Inc.* que identifican los personajes de animación con actores reales recuerda a las anteriores realizaciones de los estudios Pixar (v. nuestro sobre *Antz*): *Toy Story* y *A Bug's Life*. Es importante el hecho que en las secuencias fílmicas de estos créditos finales de *Monsters, Inc.*, la madre de Mike, el pequeño héroe verde de un solo ojo, se parezca a la jefa secreta del servicio secreto, la cual a su vez, retomando el oficio de los monstruos en la película, aparece en todos lugares, como un verdadero mago travieso. Eso, aclarando el carácter parental de las criaturas nocturnas de los sueños de niños, confirma, por derivación, el simbolismo de los asesinos enmascarados de las cintas de horror para adolescentes, que estudiaremos de manera más detenida en nuestro artículo sobre *Halloween H20*. Por otra parte, Mike tiene a una novia, también con un solo ojo, que recuerda a la capitana Taronga Leela de la nave de la serie en dibujos animados *Futurama* de 1999, con las voces originales de John Di Maggio, Maurice LaMarche, Phil LaMarr, Tress MacNeille, Katey Sagal, Lauren Tom y Billy West, serie escrita por Matt Groening (ya autor de *Los Simpsons*, en la que actuaba MacNeille, y cuya iconografía se encuentra también en *Futurama*, así por ejemplo el personaje del viejo científico en *Futurama* tiene misma cara que el avaricioso empresario de *Los Simpsons*).

En cuanto la preferencia en *Pequeños Soldados* por los huidizos y cobardes perdedores en contra de los soldados a la GI Joe propone un discurso obviamente de tolerancia, la isla por ellos buscada, que en

realidad revela ser un parque natural de los E.U., como el final en el que los vecinos se unen para acabar con los malos GI Joe, denota una cierta tendencia en el "happy end" a transformar la r"helión contra el poder en una aceptación del mismo, vía nuevos *modi vivendi*, según tesis de Foucault.

Esta misma problemática la encontramos en *The Truman Show*, sólo que aquí, a diferencia de lo que ocurre al final de *Tesis*, se disuelve la crítica social al espectador en la eterna dualidad entre el malo empresario (carácter similar al de *El Mañana nunca muere*) y los buenos espectadores (que en las películas de guerra viene a ser la entre el malo gobierno y el buen pueblo, v. por ejemplo nuestros artículos sobre *La máscara del Zorro* y *Antz*).

En *Pequeños Soldados* el problema del carácter coercitivo de los medios de comunicación, inspirado en Verhoeven, es un pretexto para hablar de la educación de los niños. En *Tesis* como en *Sliver* y *Natural Born Killers* la crítica apunta más generalmente hacia la influencia perversa de los medios de comunicación, que supuestamente pervierten la relación social en y desde su proceso de elaboración.

C) **THE TRUMAN SHOW**

Salvo por el final, e inscrito en la misma problemática que *The Cable Guy* de 1996 de Ben Stiller (conocido protagonista de *Loco por Mary*), con Matthew Broderick, Janeane Garofaro, Leslie Mann, George Segal y Stiller, la película anterior de Carrey que nos contaba las aventuras de un maníaco televisado, *The Truman Show* tiende hacia una crítica social global, a través de sus evidentes referencias a la serie televisada *El Prisionero*, como el pueblo rodeado de aguas, el complot en contra del héroe en el que toda la sociedad está involucrada, las dos imágenes de la mujer (la de Sylvia teniendo, como la de la novia del héroe en *El Prisionero*, un papel pasivo), los distintos intentos de evasión del héroe, su coloquial saludo, y su deseo de ir de vacaciones, que en *El Prisionero* es la clave, dada desde el inicio al espectador atento de la misteriosa razón de la jubilación anticipada del héroe.

Tomado en una pesadilla similar a la del héroe de *Groundhog Day*, en la que un pueblo entero lo acosa (v. la escena de búsqueda en la noche, que recuerda numerosas películas y series televisadas de extraterrestres), Truman, literalmente: el hombre verdadero, se enfrenta a nuestra pasividad, como el héroe del *NéoPolar* se aprovecha de ella.

A nivel ideológico, Truman es también el apellido de una figura muy importante de los E.U. de la segunda mitad del siglo XX, presidente que permitió la victoria del país sobre el Japón con la utilización de la bomba atómica, el instigador del Plan Marshall de ayuda para la reconstrucción de los países europeos, y también fervente anti-comunista, iniciador de la guerra fría. Aparentemente, esta referencia implícita no pasó inadvertida, ya que Ron Howard, que ya en *Apollo 13* había representado figuras importantes de su juventud de estos años, realizó *EdTV* (v. nuestro artículo sobre esta película) poco después el éxito del filme de Weir.

Ahora bien, el apellido del antiguo presidente viene a ser el nombre del héroe de *The Truman Show*, el nombre siendo, por excelencia, y antes que el apellido, como expone la psicología, definatorio de la personalidad. Así pasa en la película el nombre Truman del plano social al plano sentimental, trasladando la evocación convivida por toda una nación de una de las más importantes figuras patrióticas en el siglo XX, al ámbito ideologizado (por dicha referencia) de la vivencia personal, en oposición ésta, precisamente, con su propio contexto.

Crítica evidente a los "reality shows", *The Truman Show* se sustenta también implícitamente en la discusión de la estratificación weberiana de la organización social, en la que cada uno repitiendo como los actores del show un papel estereotipado no se reconoce ninguna responsabilidad en la alienación individual que representa el moderno Leviatán del Estado-Nación (o del mercado, v. nuestro artículo "*La postmodernidad y sus modelos impuestos*", *El Nuevo Diario*, 20/11/97, p.6).

De hecho, las películas aquí reseñadas tienen como antecedentes los relatos de ciencia-ficción de los años 50-70, en los que información masificada y robotización eran los estigmas de la deshumanización administrativa, kafkiana, del mundo contemporáneo, lo que, si bien como lo recuerda acertadamente Asimov revela un genuino terror a la ciencia y al progreso (v. también la representación de la Mala Hada

Electricidad en los metrajes del inicio del siglo), nos interroga también, aunque es verdad de manera idealista y subjetiva (como lo notó Hegel desde el inicio del siglo XIX), sobre el gregarismo ciego, y a menudo violento de la sociedad humana en general.

Por ello *The Truman Show* aborda dos grandes problemáticas paralelas en las películas contemporáneas: el mielí de los E.U. a la invasión de su mundo por fuerzas ajenas (*El Complot*, *Enemigo Público*, *The Siege*, *El Arte de la Guerra*), y la consiguiente observación policíaca de los individuos por el Estado o un poderoso grupo privado (*RoboCop*, *El Complot*, *EdTV*, *El Bufete* y *Enemigo Público* - estas dos con Gene Hackman y la última con un final similar al de *El Informe Pelicano* -); varias películas desarrollando conjuntamente los dos temas.

Como en *Jacques le fataliste*, la crítica al espacio narrativo (en *The Truman Show* a los "reality shows") se vuelve medio de crítica social. Lo confirma el nombre del creador del show: Christof, falso dios que nos remite, en su discurso, a la realidad y validez del "mundo que se nos presenta", o sea a la crítica de la modernidad, a través del habitual "complejo de Frankenstein" se gún lo llama Asimov.

Por extensión, el nombre de Christof, que significa originalmente "cristóforo", y por ello en cuanto figura del pasaje nos remite a la relación entre los dos mundos, el terrenal y el celestial (v. Pierre Saintyves, *Saint Christophe successeur d'Anubis, d'Hermès et d'Héraklès*, Paris, Emile Nourry, 1936), nos recuerda la dicotomía de la obra del artista francés contemporáneo Cristo, que se hizo famoso encubriendo estructuras reales bajo elementos superpuestos, como podemos apreciar al final de la película cuando la proa del barco del héroe desgarrar el decorado creado por Christof (además, casualmente, hemos encontrado en revistas de arte españolas el nombre del artista Cristo erróneamente escrito "Cristof").

Asimismo, la destrucción del mundo creado mediante la proa del barco del hombre-niño, remitiéndonos al valor simbólico de estos elementos en el sueño, según la interpretación freudiana (*L'Interprétation des Rêves*, Paris, PUF, 1999, pp. 314, 322 y 325-328), representa la evolución y descubrimiento sexual del protagonista al emanciparse de la argolla paterna del sistema.

Mientras en *Mad City*, *EdTV*, *El Tele Gurú*, o, de alguna manera, en *Notting Hill* de 1999 de Roger Michell, con Emma Chambers, Alec Baldwin, Hugh Bonneville, James Dreyfus, Hugh Grant, Rhys Ifans, Tim McInnerny, Gina McKee, Emily Mortimer, Julia Roberts y Roger Sloman, los héroes, al intentar integrarse al mundo del espectáculo, cuestionan de manera reducida al universo televisado contemporáneo, al contrario en *The Truman Show* como en *El Prisionero*, el hecho de que el héroe quiera quitar el espacio ficticio que es el suyo, yendo de vacaciones, invita inversamente al espectador a poner a su vez en tela de juicio al mundo real en su globalidad.

LOS VENGADORES

Los Vengadores: el filme. Mrs Peel y John Steed se unen para salvar el mundo de la amenaza meteorológica.

A) APUNTES SOBRE LA SOBREVIVENCIA DE LAS SERIES TELEVISADAS CLASICAS

Los Vengadores de Jeremiah S. Chechik, con Eileen Atkins, Jim Broadbent, Sean Connery, el inglés Ralph Fiennes, Eddie Izzard y Uma Thurman, como *Misión: Imposible* y *Wild Wild West* (v. nuestros artículos) o *Charlie's Angels*, es una más de las películas inspiradas en una serie televisada, boga que empezó en 1978 con el éxito del filme *Superman* de Richard Donner.

A partir de este momento varios héroes de los "comics" fueron llevados a la pantalla grande, tales como Conan, Spider-Man o Batman en los 80, The Mask, Blade o los Men In Black y hasta Casper el pequeño fantasma en los 90 (notaremos que, a la inversa, caso excepcional pero sin embargo paralelo, el filme *Blade Runner* de Ridley Scott inspiró libros a los Comics Marvel). El éxito del filme *El Fugitivo* con Harrison Ford y Tommy Lee Jones y la afición por las series televisadas de los años 1960-1970 impulsaron a continuación la moda de su adaptación cinematográfica, nueva industria en la que se encuentran a menudo los mismos directores. Así por ejemplo Barry Sonnenfeld, director de *M.I.B.*, lo es también de *Wild Wild West*, película que originalmente debía realizar Donner.

Paralelamente, series clásicas de los años 1950-1970, tales como *Perry Mason*, *Misión: Imposible*, *Columbo* o *Charlie's Angels*, tuvieron nuevos episodios en los años 1980-1990, y películas de televisión fueron realizadas en base a otras. Citamos los dos telefilms de *Los Intocables* de 1991 y 1992 con Robert Stack, o *The Wild, Wild West Revisited* de 1979 y *More Wild, Wild West* de 1980, con Robert Conrad, Ross Martin.

Serie originalmente de cinco períodos, realizados entre 1976 y 1981, con David Doyle (John Bosely), John Forsythe (en el papel del invisible Charles Townsen), Jaclyn Smith (períodos 1-5, también heroína de la serie *Christine Cromwell* de 1989-1990, con Ralph Bellamy, Rebecca Cross y Celeste Holm), Farrah Fawcett (período 1), Kate Jackson (períodos 1-3, también conocida por su papel en la serie *Scarecrow & Mrs King* de 1983-1987, al lado de Bruce Boxleitner), Cheryl Ladd (períodos 2-5), Shelley Hack (período 4) y Tanya Roberts (período 5, que, a semejanza de las heroínas de las tres primeras épocas de la serie *The Avengers*, actuó en un James Bond, el último con Roger Moore: *A View to a Kill* de 1985 de John Glen, con Patrick MacNee - protagonista de *The Avengers*, precisamente -), *Charlie's Angels*, antes del filme de McG, con Drew Barrymore (productora del filme), Cameron Diaz, Lucy Liu y Bill Murray en el rol de Bosely, conoció dos nuevas versiones: primero en 1988, *Angels '88*, con Sandra Canning, Karen Kopins, Tea Leoni y Claire Yarlett; y después en 1999, *Angeles*, con Magali Caicedo, Patricia Mantelora, Mauricio Mendoza y Elena Sanchez.

Notaremos que *Magnum, P.I.* de 1980-1988 retomará la idea de un invisible empleador, en este caso llamado Robin Masters (apellido evocador) al que Orson Welles prestará su voz. De lo mismo, *Remington Steele*, serie contemporánea de *Scarecrow & Mrs King* - reveladora de la boga de los años 80 por los héroes opuestos, con apertura hacia las minorías: sean mujeres, o negros como en *Sarsky and Hutch* y, más claramente todavía, *Tenspeed and Brown Shoe* -, tiene también, por la relación ambigua entre la heroína y el héroe que finalmente es su patrón, relaciones con *Charlie's Angels*.

Probablemente las primeras series en tener nueva vida fueron *The Saint* y *Los Vengadores*. *The Saint*, encarnado, después de Vince Price en la radio, por Roger Moore en la famosa serie televisada de 1962-1969, reapareció, personificado por Ian Ogilvy, en una nueva mini serie titulada *The Return of the Saint*, en 1979, por ser finalmente encarnado por Andrew Clarke y Simon Dutton, respectivamente en dos telefilms de 1987 y 1989. En 1997, fue Val Kilmer, en la película de Phillip Noyce, que a su vez personificó el héroe de Leslie Charteris, al lado de Elizabeth Shue. Por su parte, la serie *Los Vengadores* de 1961-1969, originalmente con sólo dos héroes, un hombre y una mujer, volvió con tres protagonistas en *The New Avengers* de 1976-1977, con Patrick MacNee (que encarnó a Steed en todas las épocas de la serie, v. sin

embargo nuestro artículo sobre *Misión: Imposible*), Gareth Hunt (en el papel de Mike Gambit) y Joanna Lumley (en el rol de Purdey).

En el mismo sentido de reutilización de los iconos de los años 70 (incluyendo a los Comics Marvel que, aun cuando fueron creados a inicios del siglo XX, han sido popularizados en su iconografía por el movimiento del pop art, en particular por Roy Lichtenstein), se notará también la reaparición en el 2000 de Shaft, héroe cinematográfico encarnado por Richard Roundtree a inicios de los 70 (en *Shaft*: 1971; *Shaft's Big Score*: 1972; *Shaft in Africa*: 1973; y la serie televisada *Shaft*: 1973), probablemente gracias al filme *Jackie Brown* de 1997 de Quentin Tarantino - también guionista de la película -, con Robert De Niro, Bridget Fonda, Robert Forster (conocido actor de televisión, protagonista de varias series de los años 70, entre las cuales *Banyon* de 1971-1973, con Joan Blondell, Julie Gregg y Richard Jaeckel), Samuel L. Jackson (en su segunda película con Tarantino, después de *Pulp Fiction*), Michael Keaton (*Batman*) y Chris Tucker (*El Quinto Elemento*, *Rush Hour*), en el que se encuentra de nuevo a la famosa actriz negra de los 70: Pam Grier, que creó un tipo de heroína defensora de los derechos de los negros que puede considerarse como la versión femenina de Shaft. A notar que Samuel L. Jackson, después de su actuación al lado de la emblemática Grier, incarnará Shaft al cinema. La policía negra de las recientes *Leyenda Urbana I y II*, encarnada por Loretta Devine, es así una admiradora incondicional de Grier.

B) FIDELIDAD DEL FILME A LA SERIE ORIGINAL

Con notable actuación de Fiennes, el filme *Los Vengadores*, inspirado en la célebre serie televisada británica de Brian Clemens y Albert Fennell, hace múltiples referencias a cada una de las épocas de la serie, además de ofrecernos el imposible beso entre Steed y Mrs Peel (al cual sigue la obligatoria frase de Steed: "Mrs Peel, you're needed").

El final evoca el genérico de la época con Mrs Emma Peel (Diana Rigg). La figura de "Mother", originalmente interpretada por Patrick Newell, es retomada de la época directamente posterior a la desaparición de Mrs Peel en la serie (a pesar de que Newell aparezca, encarnando respectivamente a los personajes de Jimmy Smallwood y Sir George Collins, en los episodios "The Town of No Return" de 1965 y "Something Nasty in the Nursery" de 1967, los dos del período de Mrs Peel). La figura de "Father", que sólo aparece de manera muy marginal en un episodio titulado "Stay Tuned" de la serie televisada, pero no como oponente malvada de "Mother", contrariamente a lo que ocurre en la película, acentúa aquí la distancia del filme respecto de la serie original, lo mismo que el hecho de que Mrs Peel tiene que enfrentarse a su doble, y por otra parte enfoca la complementariedad entre el héroe tradicionalista y la heroína ultramoderna de la serie, que servía ante todo para dar un toque "sexy" al conjunto, dentro de la oposición entre Steed y la heroína feminista, buscando trasponer en esta relación dual el motivo sadomasoquista que en la serie se desencadenaba más bien durante el combate entre los héroes y sus enemigos.

(Notaremos que en la serie la complementariedad entre los dos héroes se evidencia por las cualidades distintas de sus coches respectivos, idéntica dualidad, aunque de oposición esta vez - significativa de la época de transición que representaron los años 60, v. también en este sentido el inicio de la película francesa *Mélodie en sous-sol* de Henri Verneuil, y nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible* -, encontrándose entre el coche deportivo y decapotable del moderno James Bond y el coche elegante pero tradicional del magnate maduro en el contemporáneo *Goldfinger* de 1964 de Guy Hamilton, con Honor Blackman, Sean Connery, Shirley Eaton, Gert Frobe y Harold "Odd Job" Sakata).

Geminis, Mrs Peel es el símbolo mismo de la feminidad: doble, intelectual, mientras Steed, como lo dice al final, prefiere deportes viriles como la esgrima. El esposo de Mrs Peel desapareció en las Amazonas, en este sentido, ella hace juego con la figura de Papá, sin embargo acepta finalmente el *modus vivendi* patriarcal - a diferencia de Papá -, rehuzando cortésmente al final las almendras reservadas a por el único consumo de Mamá.

Son notables también en el filme la presencia aprócrifa del personaje que alude a *La Naranja Mecánica* de Kubrick, y la referencia a *The Prisoner* en la ubicación del Ministerio en los subterráneos de Londres y

la aparición final del globo emergiendo del agua. Con las numerosas referencias a Shakespeare así como a James Bond en el genérico del inicio y al *Hombre Invisible* de Wells, esos elementos apócrifos tienen por función evidente remitirnos al contexto inglés tradicional de la serie (fenómeno semejante al que encontramos en *Spice World*, como se puede apreciar en nuestro artículo sobre esta película). La escena de entrenamiento de Steed con la que inicia la película evoca la última época de la serie, la de los años 70.

Finalmente, si bien el tema de la falsa acusación de uno de los héroes, de la que tendrá que salvarse probando su inocencia, aparece varias veces en las distintas épocas de la serie, y más que todo es el tema central del episodio "*The Forget Me-Knot*", primero de la sexta y última época de la primera serie, en la que es Steed (y no Mrs Peel) el agente sospechado de traición, y en la que también Mrs Peel ceda su lugar a Tara King (Linda Thorson) que, con el personaje de "*Mother*", aparece por primera vez (el filme se relaciona entonces con este episodio, ya que el primero nos cuenta el encuentro entre Steed y Mrs Peel - que la serie nunca relató -, y el segundo - primero en el tiempo -, al contrario evoca su separación, en base a una trama similar, o mejor dicho idéntica, pero en la que los papeles de agente investigado y agente sospechado son invertidos), al contrario el ambiente bucólico de la película como el peligro meteorológico al que se enfrentan los héroes y el *Hombre Invisible* de los Archivos del Ministerio recuerdan más bien la tercera época de la serie (ésta siendo la primera en la que se organiza el principio de una pareja de héroes, esquema que dio a conocer la serie en el mundo entero), anterior a la aparición de Mrs Peel, pero con Cathy Gale (personaje interpretado por Blackman).

C) EL TIEMPO

La serie *Los Vengadores* posee la particularidad de ofrecernos un cierto número de temas centrales, que se repiten en todas sus épocas, en los cuales los héroes se enfrentan a personajes caricaturescos y representativos del espíritu nacional como son los militares, las religiosas o los miembros del gobierno (v. nuestro artículo sobre *Spice World*), característica que se da también en la película.

El filme traslada la dicotomía Norte-Sur, tradicionalmente expresada en el discurso latinoamericano, a través de la figura de Próspero (v. nuestros artículos sobre *Un impulsivo y loco amor* y *Perdidos en el Espacio*), a la dicotomía Oeste-Este, ya que los norteamericanos consideran generalmente Inglaterra como una versión reducida y anticuada de los E.U. Lo vemos de manera muy clara en la descripción inicial del universo normativo inglés.

De ahí que el carácter del doble (v. la referencia a Próspero) y el feminismo (v. el episodio del encuentro entre Steed y Mrs Peel en el club) toman todo su sentido en el contexto. Como lo deja entender Mrs Peel, una vez que cae bajo el poder de Papá, lo que define a los ingleses en la concepción popular es su mal clima (v. también las imágenes del genérico del inicio, la evocación de los Ositos de *Los Amiguitos del Arco Iris*, y la citación de Shakespeare en boca de Connery a propósito del "*invierno de (nuestro) descontento*", que no es sino una referencia cómica a su propio nombre en el filme: August de Winter, que por otra parte podría ser una lejana referencia al apellido de Maxime de Winter, el héroe de la novela *Rebecca* de Daphné du Maurier, puesta en escena por Hitchcock).

Como en la serie lo tradicional define lo nacional, en el filme lo típico evidencia lo anticuado de la ancestral isla (obsérvese la insistencia en los diálogos en el acento y humor típicamente ingleses). No es casual que como en la serie original o en *Godzilla*, la ciudad, concretamente la capital, es el espacio simbólico donde se libra la batalla entre el Bien y el Mal. La alusión que se hace a la guerra bacteriológica y atómica a través del problema ecológico que resulta ser el problema central al cual se enfrentan los héroes, devolviéndonos al ámbito de la guerra fría de los años 60 en que apareció la serie, evidencia la interrelación que existe entre el tiempo y la naturaleza, y más aún el accionar de este en aquella. La maravillosa conjugación entre diseño arquitectónico y naturaleza británicos correspondiéndose en los historia de los estilos al desarrollo y afirmación de un gusto nacional propio (Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 203-206, y Jean Starobinski, *L'Invention de la Liberté 1700-1789*, Ginebra, Skira, 1964, 1994, pp. 163-172ss.), en la película viene a ser la expresión del carácter "paisajístico" (Panofsky, *ibid.*) de la vieja Inglaterra.

Igual alusión al tiempo meteorológico como definitorio de la nación inglesa se encuentra en *The League of Extraordinary Gentlemen* del 2003 de Stephen Norrington, lo que es más interesante todavía con Connery, así como con Tony Curran, Jason Flemyng, Tom Goodman-Hill, David Hemmings, Terry O'Neill, Robert Orr, Rudolf Pellar, Richard Roxburgh, Max Ryan, Naseeruddin Shah, Stuart Townsend, Shane West, Robert Willox y Peta Wilson, cinta ésta en base al "comics" de Alan Moore y Kevin O'Neill, y que se creó consecutivamente al éxito de la serie - que no deja de recordarnos - de películas iniciada desde el 2000, a partir de otro "comics": los *X-Men*. Resaltando lo anterior, y marginalmente, notaremos al final del filme la sutil aparición del Profesor Moriarty (que los exégetas ya interpretaron muy a menudo en Conan Doyle como contraparte malvada y nevrótica, obsesional, de y para Sherlock Holmes) como figura borgesiana y/o welliesiana (si nos ponemos en una perspectiva meramente filmica) del doble, "*unheimliche*" enmascarado.

THE HORSE WHISPERER

Cómo un gruñon finquero norteamericano logra devolver el deseo de vivir a una adolescente cruelmente marcada por el destino.

A) *THE HORSE WHISPERER Y THE POSTMAN*

En *Los Vengadores*, cuando los héroes penetran en el antro del malvado de arquitectura neoclásica y equipado con una tecnología hipermoderna, significativamente se detienen en la parte clásica, a mirar los sofisticados artefactos, afirmando así su pertenencia al mundo tradicional como signo distintivo valorativo de su ser.

En *The Horse Whisperer* de Robert Redford - también productor de la película -, con Scarlett Johansson, Sam Neill, Kristin Scott Thomas (*Four Weddings and a Funeral*, *Random Hearts*) y Redford (que retoma aquí un papel opuesto al que tenía en *The Electric Horseman* de 1979 de Sydney Pollack, con Wilford Brimley, Jane Fonda, Basil Hoffman, Willie Nelson y Valerie Perrine), basada en la exitosa novela de Nicholas Evans, que a su vez se inspira en la experiencia de Grant Gollither, como en *Vientos de Esperanza*, *En la Riqueza y en la Pobreza* o filmes anteriores como *Fried Green Tomatoes* de 1991 de Jon Avnet, con Kathy Bates, Mary Stuart Masterson y Jessica Tandy, o *Simples Secretos*, el regreso de los héroes a un modo de vida tradicional es lo que les lleva a reconstruirse y redescubrirse física y moralmente a sí mismos.

Con referencia a *Chisum* al final cuando el héroe sobre su caballo ve alejarse a la heroína, en *The Horse Whisperer* se oponen la heroína londinense de New York y el cowboy del Gran Oeste norteamericano.

A semejanza de lo que ocurre en *En la Riqueza y en la Pobreza*, es enfrentándose al mundo patriarcal tradicional que la heroína descubrirá su papel real de mujer dentro de dicha sociedad, y aceptará asumirlo.

Como en las obras de Caleb Carr, New York viene a ser la imitación del modelo europeo. Y como en "*Se puede evitar el conflicto*" de Asimov, la europea se vuelve a su vez un pálido reflejo del alma norteamericana. Así su afán de éxito hace de ella una caricatura de los yuppies. A ella se opone el cowboy, encarnado por Robert Redford, realizador del filme, quien personaliza el típico mito nacionalista de la sociedad en perpetua expansión de las superpotencias (v. el Londres o el París de inicios de siglo, el arte de los futuristas italianos, o *Godzilla*).

La contraposición entre los dos caracteres (reemplazada más directamente en *CopLand* de 1998 de James Mangold, con Ray Liotta, Sylvester Stallone, Robert De Niro y Harvey Keitel (estos dos actores que trabajaron juntos en varias películas de Martin Scorsese, y se encuentran de nuevo aquí), y *The Family Man* por la contraposición maniquea entre New York, en cuanto ciudad tentacular de los rascacielos, y sus arrabales, como arquetipos de la vida de proximidad en los E.U.) puede comprenderse comparando los principios de libertad y apología de la clase media norteamericana en "*El sha Guido G*" de Asimov y en *Titanic*, típicos de la autoafirmación de la sociedad industrial occidental posterior a los años 50 (v. también en este sentido la última película, en forma de sketches, de Renoir).

Como en "*El sistema marciano*" de Asimov, *Las crónicas marcianas* de Bradbury o *Perdidos en el espacio*, el pionero es el arquetipo del hombre del Nuevo Mundo.

En *The Postman*, tercera película de Kevin Costner como director, y versión terrestre de *Waterworld* y futurista de *Danza con los Lobos*, se desarrolla un discurso antibélico y ecológico que sirve de sustrato a la apología del mismo modelo whitmaniano. La temática como la duración del filme, similar ésta a la de *The Horse Whisperer*, refieren a las películas de Capra o a la biografía de Lincoln con Henry Fonda. La larga duración de la película nos devuelve también, como en *The Horse Whisperer*, al soplo épico de los westerns.

El correo es junto al ferrocarril lo que permitió la edificación de los E.U. como nación (v. también por ej. el cuento de Philip K. Dick, "*A Terran Odyssey*", reed. *L'oeil de la Sibylle*, París, Denoël-Folio SF, 1987, p. 121). Idea que refuerza el personaje encarnado por Costner, que se convierte en héroe a pesar suyo, recordándonos al protagonista de *The Man Who Shot Liberty Valance* de 1962 de John Ford, con Lee

Marvin, Vera Miles, James Stewart y John Wayne (Miles y Wayne habiéndose encontrados ya en *The Searchers* de 1956 de John Ford), lo mismo que a los Don Nadie de Capra, símbolos de la nacionalidad.

La homonimia entre los títulos *The Postman* (1997) y *Il Postino* (película de 1994 de Michael Radford sobre el exilio de Neruda en Italia) hace de *The Postman* la expresión, paralela a la problemática latinoamericanista de *Il Postino*, de la historia patria de los E.U. a través de la figura emblemática para la contemporaneidad del cartero (veáse *The English Mail-Coach* de De Quincey, o las figuras del héroe de *La Escalera de Jacob*, profesor de universidad que después de la guerra del Vietnam no encuentra otro trabajo que el de empleado de correos, y cuyo personaje actúa dialécticamente con el de Messenger en la posterior *Un ángel enamorado*, v. nuestro artículo sobre esta película).

B) SE7EN Y VIENTOS DE ESPERANZA

A diferencia de lo que ocurre en la película, también realizada por un actor: *The bridges of Madison County* de 1995 de Clint Eastwood, con Eastwood (además compositor de la música del filme), Victor Slezak y Meryl Streep ("remake" por Eastwood, esta vez entre dos protagonistas de misma edad, de su cinta de 1975 *Breezy*, con William Holden y Kay Lenz), en *The Horse Whisperer*, el amor entre los héroes no es imposible por culpa de la prohibición social, sino que por la incompatibilidad de sus costumbres.

Así, como en *Vientos de Esperanza*, con Sandra Bullock, Harry Connick Jr., Michael Pare, Gena Rowlands y Mae Whitman, película realizada por el conocido actor y director Forest Whitaker, la opinión pública es expresión del justo e inequívoco sentido común. En *Vientos de Esperanza*, la representación del show televisado no sirve para revelarnos el carácter coercitivo de la imagen, contrariamente a lo que pasa en los filmes reseñados en nuestro artículo sobre *The Truman Show*, sino que valida su papel de justiciero público.

La "road movie" sentimental sobre los amores entre una mujer intelectual y un hombre rústico que la lleva en carro a pesar de ella, simbólico rapto moderno, se encuentra muy a menudo. Citamos: las películas de Hitchcock, *Seis días, siete noches* de 1998 de Ivan Reitman (también productor de la cinta), con Harrison Ford, Anne Heche, Allison Janney, Temuera Morrison, David Schwimmer y Danny Trejo (en la que el título resalta el simbolismo genesiaco del encuentro), los telefilms *A Fare to Remember* de 1998 de James Yukich, con Max Alexander, Peter Birkenhead, Challen Cates, Stanley Kamel, John Ratzenberger, Tracee Ellis Ross, Jerry Springer y Malcolm-Jamal Warner (que se dio a conocer en la tercera versión de *The Cosby Show*), y *Love Among Thieves* de 1987 de Roger Young, con Patrick Bauchau, Alma Beltran, Ismael "East" Carlo, John Davis Chandler, Samantha Egar, Joy Garrett, Audrey Hepburn, Brion James, Kenneth Kimmins, Christopher Neame, Jerry Orbach y Robert Wagner, donde los mexicanos son representados como un pueblo primitivo, jocosos y ruidosos, como en *Crazy From the Heart*. En la película ganadora de un Academy Award *Thelma & Louise* de 1991 de Ridley Scott, con Geena Davis, Harvey Keitel, Christopher McDonald, Michael Madsen, Brad Pitt y Susan Sarandon (que volvemos a encontrar en *Stepmom*), la relación de amistad se opera entre dos mujeres. En *Vientos de Esperanza*, es la mujer que es tosca. Alternativamente en estas obras puede ser el hombre o la mujer que aparece como insoportable.

Además, la compleja relación entre dos protagonistas del tipo de los de *Vientos de Esperanza* es ya el motivo secundario del telefilm navideño de título muy evocador: *A Holiday to Remember* de 1995 de Jud Taylor, con Brenda Bazinet, Benedict Campbell, Kyle Fairlie, Richard Fitzpatrick, Lili Francis, Elizabeth Lennie, Rue McClanahan, Don McManus, Charlotte Moore, Joshua Satok, Connie Sellecca, Randy Travis, Asia Vieira y Sandy Webster.

Un antecedente del tema del retorno a las raíces de la verdad pueblerina es la exitosa *Doc Hollywood* de 1991 de Michael Caton-Jones, con Bridget Fonda, Michael J. Fox, George Hamilton, Woody Harrelson (*Natural Born Killers*) y Julie Warner. Como en esta última, en *Happy, Texas* de 1999, escrita, dirigida y producida por Mark Illsey, con la actuación de Tim Bagley, Paul Dooley, Illeana Douglas, Mo'Nique, M.C. Gainey, Michael Hitchcock, William H. Macy, Jeremy Northam, Ron Perlman, Scarlett Pomers, Ally Walker (*Universal Soldier, Profiler*) y Steve Zahn, nos cuenta como chicos listos de la ciudad se enamoran de pueblerinas.

Su culpa siendo la envidia, como el asesino de *El Silencio de los Inocentes* (así que lo recuerda el mismo Hannibal Lecter en el filme), en *Se7en* el psicópata aparece como un espectador del mundo en el que vive.

Se7en redondea en la cifra siete, ya que su historia se pasa en el tiempo de una semana, la última del antiguo policía negro antes de su jubilación. En *Se7en*, el asesino justiciero apocalíptico, John Doe (nombre que, dado a las personas sin identidad en los hospitales y equivalente al de Don Nadie, evidencia su carácter de símbolo), aceptando autosacrificarse para la ejemplificación de los demás, al igual que el asesino del *NéoPolar* también reseñado en nuestro artículo sobre *The Truman Show*, es obviamente, por la identidad entre sus puntos de vista y los del policía negro, el portavoz del moralismo de los autores de la película (lo que es también confirmado por su entrega voluntaria a las autoridades policíales que, teatralizando la serie de sus siete crímenes, la hace de repente aparecer como una verdadera "mise en miroir" de la realidad social contemporánea), conforme el modelo del héroe-monstruo del que probablemente Lautréamont dio la pauta con *Los cantos de Maldoror* (v. también en este sentido, además de *Se7en*, *El asesinato de Roger Ackroyd* de Agatha Christie y *Falsos Rumores* de Davis Gugenheim, que es la versión adolescentes de "Sleuth" de Mankiewicz, y la pieza de teatro contemporánea en la que un hombre, después de haber asesinado a su esposa, se encuentra en el centro de una maquinación policial en la que un oficial toma el lugar de su mujer para obligarlo a reconocer los hechos). Es interesante apuntar que al final de *Jane Austen's Mafia*, parodia del asesinato del cardenal en *El Padrino III*, el homicidio del amical muñequito de programas para niños, explícitamente justificado porque los malvados de las películas pueden permitirse lo que la gente honrada no puede hacer, nos remite al mismo fenómeno identificatorio entre el espectador y el héroe fuera de la ley.

El héroe monstruo es el que se percata, al fin, que el asesino o malvado con el que se peleó durante todo el tiempo del relato no es sino el mismo (v. por ejemplo *Angel Heart*, *La Escalera de Jacob* o el anterior *The Tenant* - de alguna manera variación sobre el tema recurrente en Roman Polanski del ser que crea su propio infierno, de *Rosemary's Baby* a *Death and the Maiden* de 1994, con Gilberto Cortés, Jorge Cruz, Ben Kingsley, Carlos Moreno, Krystia Mova, Sergio Ortega Alvarado, Eduardo Valenzuela, Jonathan y Rodolphe Vega, Sigourney Weaver, Stuart Wilson, basada en la exitosa pieza de teatro de Ariel Dorfman, pasando por *Repulsion*, que de alguna manera puede considerarse como la versión femenina de *The Tenant*, o *Luna de Fiel* -). Eso ocurre en Agatha Christie, por supuesto, pero también en películas como *Shattered* de 1991 de Wolfgang Petersen, con Tom Berenger, Corby Bernsen, Bob Hoskins, Greta Scacchi e Joanne Whalley, película en la que, significativamente, aparece el motivo del abánico como símbolo del sino del héroe (ya que evoca el lugar de su amor con la heroína, al mismo tiempo que su memoria perdida), motivo creado por Adrian Lyne en *La Escalera de Jacob* de 1990.

Pero al mismo tiempo, el héroe monstruo es también víctima de su propia vida y transgresión, como en *Angel Heart*, *Se7ven*, *Fight Club* o *Doce Monos* de 1995 del antiguo Monty Python Terry Gilliam, con Brad Pitt, Madeleine Stowe y Bruce Willis - que retoma el tema de la cinta fotográfica francesa en blanco y negro *La Jetée* de 1962 de Chris Marker (también guionista de la película), con Etienne Becker, Jacques Branchu, Ligia Branice, Hélène Chatelain, Germano Faccetti, Davos Hanich, André Heinrich, Pierre Joffroy, Janine et William Klein, Jacques Ledoux, Jean Négroni (el narrador) y Philbert von Lifchitz -.

Y hasta es en la tentación del pecado que el héroe monstruo se revela, no sólo a nosotros, sino que a sí mismo, como monstruoso. Así en el caso de Lacenaire, de los héroes de *Crimen y Castigo* de Dostoievski, *La tête d'un homme* de Georges Simenon - dos obras que entretienen entre sí, y la última también con la figura emblemática para Francia de Lacenaire (que volvemos significativamente a encontrar en *Les enfants du Paradis*), una relación muy estrecha -, *Les caves du Vatican* de André Gide, y *L'Etranger* de Albert Camus, con idéntica semejanza temática e ideológica entre los protagonistas de estas dos últimas. Los personajes de las cuatro obras tienen en común con los jóvenes asesinos de *Rope* de 1948 de Alfred Hitchcock, con Joan Chandler, Constance Collier, John Dall, Douglas Dick, Edith Evanson, Farley Granger, Cedric Hardwicke y James Stewart, la afirmación de su derecho divino a matar. Como Gregorio Samsa en *La Metamorfosis* o el personaje de *El Capote* de Gogol, es la distanciamiento del héroe respecto a la norma, social e intelectualmente - a menudo tenemos a jóvenes protagonistas cultos, arquetipos del escritor mismo,

inquieto, "*bohême*" y pobre -, que le define como fuera de lo aceptado, más allá de ello, superior, y por esto, justamente, incomprendido.

La mejor prueba de ello es que el primer pecado castigado en *Se7en* es el de la Gula, altamente simbólico del punto de vista social, ya que, como lo hemos demostrado en "*L'iconographie du gros aujourd'hui*", remite a la oposición entre pobre y rico, la masa del pueblo oprimido y el poder (v. así también la canción "*Fat*" del conocido cómico estadounidense Weird Al Jankovic, que se inspira en "*Bad*" de Michael Jackson, y las parodias de canciones populares franceses por Patrick Sébastien o Les Framboises Volantes, que evocan el desamor de un hombre pobre hacia su novia, gorda y bulímica). El punto de vista del asesino viene entonces a ser, desde el inicio, simbólicamente el de la mayoría. Además, sus siete crímenes nos remiten, según toda evidencia, al valor ético y místico del cuerpo castigado, como ocurre con las cinco muertes violentas de *Angel Heart* (v. nuestro artículo sobre esta película en los Actos del X Congreso Internacional de las Danzas Macabras de Europa, Vendôme, Francia, septiembre del 2000) que le sirvieron de modelo.

Es por defender ciegamente puntos de vista opuestos a los del criminal que, a diferencia del viejo policía, el joven policía (imagen exacta de lo que era su compañero y mentor antes que la vida lo defraudase) se ahogará con su esposa, interpretada por Gwyneth Paltrow en una de sus primeras actuaciones, entre los tentáculos de la infernal ciudad (cuyo carácter de Torre de Babel es denunciado en el filme por la ambientación nocturna, la permanente luz roja que baña los interiores y la música "*grunge*" de los créditos), en vez de liberarse de ella como los dos héroes de *El plazo expira al amanecer* de Irish, quienes finalmente logran con mucha voluntad salir de la ciudad y volver a su pueblo. Al contrario en *Los Vengadores*, las decoraciones y el ambiente inicios de siglo resaltan el carácter benéfico de la tradición.

El carácter crístico del héroe monstruo se evidencia comparándole a Jesús cuando éste, ya muerto y resurrecto, se revela a sus discípulos, en particular a los de Emaús, después de contarles su propio sacrificio en tercera voz (v. N.-B. Barbe, "*Los Malditos*", *El Nuevo Diario*, 11/12/1998, p. 10). Así, en *Frailty* de 2002 de Bill Paxton, con Luke Askew, el conocido actor de televisión Powers Boothe, Matthew O'Leary (*Domestic Disturbance*), Matthew McConaughey (*EdTV*, *The Wedding Planner*), Paxton y Jeremy Sumpter, la puesta en escena del protagonista, sheriff justiciero y "*mano de Dios*", es similar a la de *Unbreakable*, y nos devuelve explícitamente por palabras del padre a la cualidad de superhéroes protectores del mundo de los E.U. Al final de la película, divinidad y patria se identifican en la mirada del héroe, mensajero de Dios y protegido por la bandera de los E.U., devolviéndonos a *Blackboard Jungle* o *Avión Presidencial* (v. nuestro artículo sobre ésta). En la situación del héroe malvado de *Usual Suspects*, el de *Frailty* se opone al contrario al demoníaco agente del F.B.I., dentro de una dialéctica entre ley proxima o cercana y ley superior que encontramos en *Misión: Imposible* o *Most Wanted* y las películas afines.

JUEGO DE GEMELAS

Dos gemelas, al descubrir su parentesco, intentan reconciliar sus padres con el objetivo de emprender una feliz vida familiar.

A) LOS ANTECEDENTES

La oposición entre el modelo familiar clásico y el de los padres divorciados, visto por los niños peleándose por recuperar a sus padres es un tema muy frecuente, que se encuentra en *Stepmom* (v. nuestro artículo sobre *Por Siempre*), *Man of the House* de 1995 de James Orr, con Chevy Chase, Farrah Fawcett, y John Goodman en un papel secundario, o la película francesa *Génial, mes parents divorcent!* de 1991 de Patrick Braoudé, con Braoudé y Pascal Légitimus.

Idénticamente en un episodio del dibujo animado *The Powerpuff Girls*, el personaje de la novia del creador de las tres chicas, en un primer tiempo paródicamente descrita como dulce y tierna, al fin revelará su verdadero ser de mujer demoníaca.

Así, enfrentándose a una novia malvada que reproduce el arquetipo de la madrastra de los cuentos de hadas, las dos niñas de *Juego de Gemelas* de Nancy Meyers, con Elaine Hendrix, Lindsay Lohan, Dennis Quaid, Natasha Richardson y Lisa Ann Walter, parecen directamente inspirarse en los caracteres del telefilm *It Takes Two* de 1995 de Andy Tennant, donde el cambio de papel de las dos niñas nos recuerda a *El Príncipe y el Mendigo* de Oscar Wilde (ya hemos encontrado en nuestro artículo sobre *Un impulsivo y loco amor* otro ejemplo de la dualidad peculiar a las obras de Tennant).

Más generalmente estos personajes de niñas insatisfechas, sólo contra el mundo de los adultos, retoma, sin el carácter dramático, el principio de *Las dos huérfanas*, pieza de teatro de los franceses Eugène Cormont y Adolphe d'Ennery (1874), popularizada por la novela del segundo y la película de 1922 de D.W. Griffith. *Las dos huérfanas* inscribiéndose a su vez en la boga de los relatos del siglo XIX tales como *Oliver Twist* de 1837-1838 y *David Copperfield* de 1849-1850 de Dickens, *Jane Eyre* de 1847 de Charlotte Brontë, o *Sin Familia* de 1878 de Hector Malot.

B) LA MUJER

Al igual que en la secuencia final del enfrentamiento entre el número 6 y el femenino número 2 disfrazada de Peter Pan en *The Prisoner*, la maldición que ésta lanza sobre el héroe, que por otra parte aclara el sentido psicoanalítico de la serie y el papel del doble en ella, es una reescritura de la últimas palabras de *William Wilson* de Poe (Barcelona, Edicomunicación, 1994, p. 50), no cabe duda de que el encuentro fortuito en *Juego de Gemelas* entre las dos niñas y su competencia en el centro de vacaciones se inspira también en el inicio del cuento (*ibid.*, pp. 34ss.).

En *Juego de Gemelas* como en *The Horse Whisperer*, se encuentra la relación dicotómica entre el cowboy norteamericano y la mujer inglesa.

Sin embargo, aquí la concepción tradicional que esta dicotomía implica de la mujer-*Anima* no evolutiva, inmersa en su papel inamovible de madre y antro, relacionada como en *The Horse Whisperer* o *Seis días, siete noches*, con el arte ("el dominio de las Madres" de Jung), revela su carácter de esposa ideal.

A esta imagen se opone la clásica figura de la joven y bella, pero mala novia del esposo, demasiado linda para ser honrada.

Como en *Perdidos en el Espacio*, *Nada que Perder*, o *The Family Man* en la que la pareja soñada tiene significativamente un niño y una niña, la familia se constituye en el modelo perfecto, precisamente por la simetría de su conformación. Las dos gemelas, por su papel intercambiable, nos devuelven al tema de la pareja como símbolo del andrógino primordial o de la "*Unio mistica*". Lo que revela la reiterada referencia al sentimiento de ausencia que las gemelas dicen haber sufrido toda su vida (tema de la telepatía innata entre gemelos).

El carácter femenino de las gemelas, asociéndoles con la figura complementaria de su madre (fiel, a diferenciarse su padre) evoca, en referencia al simbolismo clásico del número 3, el fin de la dualidad. Lo

que, sumando a esta trinidad femenina la figura del padre, lleva al número 4, símbolo de la creación, o sea, en este caso, de la realización mundana.

C) LA LUJURIA

La novia, quinto personaje de la serie (el cinco siendo el número del matrimonio para los pitagóricos), se encuentra entonces en la posición de la malvada. La comparación que hacen las gemelas entre ella y Cruella de *Los 101 dalmatas* no es casual. Refiere directamente al papel de destructora de familia que le atribuye la película, y el miedo que ella siente hacia los perrozompobos, como el hecho de que casi se traga uno que descendía de su cabello, nos recuerda, por una parte, el castigo de Eva en la *Biblia*, y, por otra, la consiguiente iconografía medieval de la Lujuria con el sexo y los senos comidos por sapos y serpientes.

En *It Takes Two*, es un chicle que obliga a la novia malvada del padre de una de las dos chicas a cortarse el pelo, símbolo implícito de su orgullo.

Igualmente en *The Family Man* se opone la figura sexy de la amante a la, marial y materna, de la esposa soñada sacrificándose por su familia. (V. también acerca del discurso moral sobre el casamiento y las mujeres que obligan hombres a romper su noviazgo a las heroínas de *El Hotel Encantado* de 1878 de William Wilkie Collins, padre de la "detective novel" inglesa, la película *Forces of Nature* y nuestros artículos sobre *La boda de mi mejor amigo* y *Oxygen*).

Es solamente cuando el padre se muere, como en *Stepmom*, o cuando ha abandonado intencionadamente el hogar que se justifica la intromisión de una nueva persona en la familia. Así en *Man of the House*, es el círculo (que se encuentra en la forma de la obra de arte y del pastel de boda) como expresión clásica de la unión perfecta (v. N.-B. Barbe, "Introduction à l'étude des "Tentations de Saint Antoine"", *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n° 4, invierno de 1994, pp. 10-15), aquí entre los esposos, que viene finalmente simbolizar la aceptación del padrastro por parte de su hijastro.

Se nos informa que el padrastro del héroe de *En busca del destino* lo maltrataba, y hasta se vuelve asesina de su hijastra la malvada madrastra en el telefilm *A Promise to Carolyn* de 1996 de Jerry London, con Casey Biggs, Delta Burke, Shirley Knight, Swoosie Kurtz, Bill McKinney, Steve Shearer, Alexa Vega y Grace Zabriskie, basado en una historia verdadera. En esta obra, la madrastra se opone a la figura trinitaria, y por ende relacionada con las deidades femeninas las más antiguas y potentes, de las hermanas.

En *Domestic Disturbance* de 2001 de Harold Becker, con Steve Buscemi (*Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Con Air*, *Desperado*, *The Wedding Singer*, *Armageddon*), Susan Floyd, Teri Polo, Matthew O'Leary (*Frailty*), John Travolta y Vince Vaughn (*The Lost World: Jurassic*, *Park Psycho*, *The Cell*), la figura benévola de la madrastra se opone a la del padrastro asesino. Sin embargo, esta oposición, como la entre negros y chinos en *Arma Mortal* o *Rush Hour*, tiene sólo valor funcional, permitiendo moderar el discurso conservador. De hecho, por contraparte, el asesinato perpetrado por el padrastro sirve para oponer el padre del joven héroe a su nueva amiga (la madrastra), que, totalmente ajena a las preocupaciones paternas, no las quiere asumir. Así, el ser malvado del padrastro favorece la reunión final de la familia del héroe, provocando por otra parte el mal parto de la madre, que llevaba el bebé del aborrecido padrastro, muerte que nos remite a la tesis del final moral de Manuela González-Haba (apéndice a Von Chamisso, *La maravillosa historia de Peter Schlemil*, Madrid, Anaya, 1988, pp. 170ss.).

GOLPE FULMINANTE

En esta nueva película, Jean-Claude Van Damme abandona el tipo del héroe taciturno a la Clint Eastwood o Chuck Norris, y vuelve al de héroe simpático y sonriente de sus primeras películas.

A) HONG-KONG GONG

El peligro que, desde afuera, se cierne, amenazante, sobre la organización social interna, familiar, encarnado por vecinos o chinas que se entrometen en la vida de una feliz pareja hasta el punto de atentar contra su integridad física, en varias películas de los 90, y hasta por la novia del esposo en *Juego de Gemelas*, se traslada al plano nacional en *Golpe Fulminante* de Tsui Hark, con Carmen Lee, Lela Rochon (que volvemos a encontrar en la contemporánea *The Big Hit*), Rob Schneider, Paul Sorvino, Van Damme y Michael Wong. Contratipo de ello es *The House of Yes* en la que es una persona normal que se pierde en la casa de una familia perturbada, recordándonos indirectamente a *The Shining* de 1980 de Stanley Kubrick (también guionista y productor del filme), con Scatman Crothers, Shelley Duvall, Danny Lloyd y Jack Nicholson, basada en Stephen King, o la serie *The Texas Chainsaw Massacre*. La intromisión de un extranjero en la vida de una pareja o de un grupo de amigos adquiere un claro matiz patriótico en *Home Alone III* y las películas afines (v. nuestro artículo).

Esta película de Van Damme, como sus precedentes, logra dar nuevo vigor al género de los filmes de artes marciales, a través de la utilización combinada de imágenes rápidas, típicas de los 90, de secuencias entrecortadas y planos desenfocados, propios de los 70, de la técnica y temática de las cintas de acción de Hong-Kong y de los recursos cómicos de los dibujos animados japoneses.

En cuanto co-producción, *Golpe Fulminante* nuevamente aborda el tema del fin de la concesión occidental en Hong-Kong, al igual que *El Mañana nunca muere* o, indirectamente, *Arma Mortal 4* y *Justicia Roja* de Jon Avnet, con Peter Donat, Richard Gere, Bai Ling, Byron Mann, Robert Stanton y Bradley Whitford.

B) "BUTTON, BUTTON"

Como en el filme *Misión: Imposible*, el malvado es un jefe de los servicios secretos norteamericanos, pero como en *Conspiración*, sus fines son personales. Respaldado por los espías soviéticos y la mafia china, quiere mandar a los E.U. jeans con los botones llenos de microchips, listos para explotar.

Como en *Arma Mortal 4*, es significativa la ubicación al Este del malvado feliz que aparece en el mapa de la computadora cuando, virtualmente, ocurre la explosión de los E.U.

Es obvio que el objetivo de los no-occidentales es el espíritu nacional y la virilidad de los occidentales (integridad que de poco falta perder James Bond en *Goldfinger*, a semejanza de lo que ocurre, sin connotación política - sino tal vez, tipológicamente, por la fecha de la obra -, en *La guerra de los botones*, famoso libro de 1912 del francés Louis Pergaud, puesto en escena por primera vez, en una versión perdida, en 1936, y después en 1961 por Yves Robert, con Jacques Dufilho, Michel Galabru, Petit Gibus y Jean Richard). Espíritu nacional y la virilidad, los cuales, una vez liberados del dominio extranjero, los no-occidentales justamente pretenden destruir, mediante la difusión de copias de jeans de inferior calidad capaces de aniquilar a quienes los usan (v. en este sentido la referencia final al juguete de *Godzilla*, que es la contraparte asiática del juguete del inicio).

C) BOWFINGER: HACIA UNA TEORIA DE LA SUPERACION ENTRE GEMELOS

Se encuentra el mismo miedo a la falsificación, en particular asiática, en el título *Fake Purse Ninjas* de la película (al parecer directamente inspirada de *Golpe Fulminante*) dentro la película al final de *Bowfinger* de 1999 de Frank Oz, con Christine Baranski, Robert Downey Jr., Heather Graham, Jamie Kennedy, Steve Martin (también guionista de la película) y Eddie Murphy, o en la canción "*Union Sundown*" de Bob Dylan.

Fake Purse Ninjas es también, directamente, una irónica alusión a la mala calidad (otra forma de falsificación) de las películas de artes marciales, asiáticas en general, y de las de Van Damme en particular, ya que, como hemos dicho, el título evoca justamente el tema de la contemporánea *Golpe Fulminante*. Notemos que en *Bowfinger* tanto los problemas del productor fracasado por encontrar financiamiento

como el travestimiento de la realidad, aquí no sólo por las mentiras del productor sino también mediante la figura del gemelo del famoso actor negro (el disfraz siendo un elemento importante en las películas de Murphy), nos remiten a *Tootsie*.

Al inicio del telefilm alemán *Die Rückkehr des schwarzen Buddha* de 1999 de Ronald Eichhorn (también guionista de la cinta), con Fu Chong, Sebastian Koch, Fu Yi Luo, Wei Qi Ming y He Yu, la presentación del falso buda lleva el hermano contrabandista del héroe (figura que nos recuerda a la del malvado gemelo de *Double Impact*) a decir claramente que los chinos siempre engañan a los demás, nueva forma de falsificación, sobredeterminada en la cinta por los temas de la infidelidad matrimonial (también al inicio del filme) y de la sustitución del héroe a su gemelo asesinado, lo que representaría pues una inversión de los papeles tradicionales, siendo en este caso Occidente que engañe a China. Recordamos que en *Arma Mortal 4*, según palabras del protagonista negro al inicio de la cinta, los chinos vienen para aprovecharse de (entonces, de alguna manera, robar) la ciudadanía estadounidense.

En seis de las diez primeras películas de Van Damme (1985-1992) el tema de la hermandad es recurrente. En *Double Impact* de 1991 de Sheldon Lettich, con Cory Everson y Geoffrey Lewis los hermanos se vuelven explícitamente gemelos. En su primera *No Retreat, No Surrender* de 1985 de Corey Yuen, con G.W. Fails, Kurt McKinney, Kent Lipham, Ron Pohnel y Katie Sileno, como en varias de las otras diez se sustituye el tema del mentor al de la hermandad, mientras en *Universal Soldier* de 1992 de Roland Emmerich, con Dolph Lundgren, Jerry Orbach, Ed O'Ross, Leon Rippy, Ally Walker (vuelta famosa al protagonizar la posterior serie televisada *Profiler*) y Tico Wells, segunda inserción, inspirada de *El Exterminator*, de Van Damme en el género de ciencia ficción (después de *Cyborg* de 1989 de Albert Pyun, con Dayle Haddon, Vincent Klyn y Deborah Richter, y antes de la exitosa *TimeCop* de 1994 de Peter Hyams, con Bruce McGill, Gloria Reuben, Mia Sara y Ron Silver), se enfrentan dos super-soldados. El tema de la gemelidad, esta vez genética, es de nuevo al centro de *Replicant* de 2001 de Ringo Lam, con Marnie Alton, Catherine Dent, James Hutson, Dan Hyatt, Ian Robison y Michael Rooker.

THE LAWNMOWER MAN

En *The Lawnmower Man* de 1992 de Brett Leonard, con Pierce Brosnan y Jeff Fahey, un científico, molesto por el mal trato que padece un retrasado mental, decide experimentar la posibilidad de superar la incapacidad de éste, llenándole su cerebro de informaciones computarizadas.

A) ¿OTRO “FAUSTO POSMODERNISTA”?

El papel del científico le toca a Brosnan, en su primer éxito cinematográfico, después del de la serie televisada *Remington Steele*, al lado de Stephanie Zimbalist.

Aunque en el filme la severidad del cura responsable del joven retrasado contrasta con el liberalismo del científico, los intentos del científico para desarrollar las facultades mentales de su protegido son las que llevan a la catástrofe final.

El espectador puede visualizar las informaciones que traga el cerebro receptivo del joven. Significativamente, son símbolos cabalísticos, al igual que los que rodean a Fausto en el célebre grabado de Rembrandt (tradicón faustiana más generalmente moderna, sin embargo, de confusión entre el saber y el esoterismo – entre ciencia, filosofía, teología, y alquimia -, como lo confirma por ej. todavía el cuento "*Le docteur Héraclius Gloss*" de Maupassant, *Œuvres complètes*, París, Maurice Gonon & Albin Michel, vol. "*La maison Tellier - Premiers contes...*", p. 394).

El conocimiento y la fuerza mística diabólica así adquiridos por el joven le impulsan a vengarse de la maldad de la gente. Es un tema clásico de las películas de horror que se encuentra en otra famosa película, también inspirada en la obra de Stephen King: *Carrie*. En base a las tesis de René Girard (*La violence et le sacré*) sobre los insultos que recibe Edipo en la tragedia antigua, podemos deducir que el tema del malvado castigador (v. también *Candyman* o *Nightmare on Elm Street*) reproduce al nivel psicológico la figura del Chivo expectorio, lo que justifica por contraparte La función social de las películas de horror como elementos de desviación simbólica de las pulsiones violentas del pueblo sobre un solo individuo.

B) ¿ESCLAVO O ROBOT?

La figura benéfica del robot, recursiva en la obra de Asimov (*El hombre bicentenario* fue recientemente llevado a la pantalla grande por Chris Columbus, v. nuestro artículo sobre *Dr Dolittle*), sólo se encuentra de manera muy esporádica, en particular en dos series televisadas:

- *Holmes and Yo-Yo* de 1976, con Andrea Howard, Bruce Kirby, Richard B. Shull y John Schuck (que también tuvo un papel protagonista en la serie *Babylon 5* de 1994-1998, con Mary Kay Adams, Richard Biggs, Bruce Boxleitner - conocido actor de *Tron*, así como famoso actor de series televisadas, entre las cuales destacaremos *Bring 'Em Back Alive* de 1982-1983, con George Cheung, Harvey Jason, Clyde Kusatsu, Sean McClory, Cindy Morgan, Ron O'Neal y John A. Zee, y *Scarecrow and Mrs King*, al lado de Kate Jackson -, Julie Caitlin Brown, Jason Carter, Claudia Christian, Jeff Conaway, Jerry Doyle, Mira Furlan, Stephen Furst, Bill Mumy, Michael O'Hare, Robert Rusler, Tracy Scoggins y Andrea Thompson) - *Holmes and Yo-Yo* inspirándose en el éxito de *Get Smart* de 1965-1970, producida por Mel Brooks, y con la actuación de Don Adams (también guionista de la serie, al lado de Leonard Stern), Jane Dulo, Barbara Feldon, Joey Forman, Victor French, Richard Gautier, Robert Karvelas, Stacy Keach Sr, David Ketchum, Bernie Kopell, Al Molinaro, King Moody, Edward Platt y William Schallert (*Get Smart* tendrá una nueva versión en 1995, con Adams, Andy Dick, Feldon, Elaine Hendrix y Heather Morgan, después del telefilm *Get Smart, Again!* de 1989 de Gary Nelson, con un guión de Stern, y la actuación de Adams, Rachelle Carson, John de Lancie, Lou Felder, Feldon, Gautier, Danny Goldman, Harold Gould, Karvelas, Ketchum, Kopell, Steve Levitt, Kenneth Mars, Moody e Roger Price) -;

- y *Mann & Machine* de 1992, con David Andrews, Yancy Butler y S. Epatah Merkersen, versión modernizada de la película *Galaxina* de 1980 de William Sachs (también guionista de la película), con James David Hinton, Stephen Macht (famoso actor de series televisadas), Avery Schreiber y Dorothy Stratten (actriz y "*Playboy Playmate of the Year*" asesinada, cuya historia fue contada en la película *Star 80*

de 1983 de Bob Fosse, v. nuestro artículo sobre *Un impulsivo y loco amor*), *Galaxina* siendo al origen, con *Airplane!*, de las películas cómicas con abundantes referencias a los clásicos del cinema estadounidense.

Sin embargo es notable la tendencia moralista de los programas para niños como de las series televisadas estadounidenses inspirados de películas a almibarar el carácter de los personajes (robots o monstruos) de las películas de horror de las que se inspiran (v. la serie *RoboCop* de 1994-1995, con Sarah Campbell, Cliff De Young, Dan Duran, Richard Eden, Erica Ehm, David Gardner, Jennifer Griffin, James Kidnie, Blu Mankuma, Yvette Nipar, Andrea Roth, John Rubinstein y Ed Sahely, y los dibujos animados televisuales *RoboCop: The Animated Series* de 1994, con las voces de Andrew Francis y Susan Roman, y *Godzilla* de 1998 de David Hartman y Sam Liu, con las voces originales de Brigitte Bako, Paget Brewster, Malcolm Danare, Kevin Dunn - presente también en *Small Soldiers*, *Snake Eyes* y *Stir of Echoes* -, Charity James, Tom Kenny, Joe Pantoliano - también protagonista en *El Fugitivo* y *US Marshals* -, Rino Romano y Ian Ziering). Los robots apareciendo a menudo como benéficos: citaremos en particular la tira cómica *Big Guy and Rusty the Boy Robot* de Frank Miller (autor también de *Batman: The Dark Knight Returns* y *Sin City*) y Geof Darrow (autor de *Hard Boiled*), empezada en 1995, ganadora del Eisner Award y llevada a la televisión en forma de dibujo animado en 1999 por Frank Squillace, con las voces originales de Clancy Brown (que volvemos a encontrar en *The Shawshank Redemption*, *Flubber* y *The Hurricane*), Gabrielle Carteris, Nancy Cartwright, Jonathan Cook, R. Lee Ermey (*Toy Story*, *The Frighteners*), Dean Haglund, Jim Hanks, Helen Kalafatic, Kathy Kinney, Kevin Michael Richardson, Stephen Root, Pamela Segall y Emmett Walsh, así como el dibujo animado *The Iron Giant* de 1999 de Brad Bird, con las voces originales de Jennifer Aniston (conocida por su papel en *Friends*), el cantante Harry Connick Jr. (que volvemos a encontrar en *Hope Floats* y *Exceso de Equipaje*), Vin Diesel (*Saving Private Ryan*, *XXX*), Christopher McDonald, John Mahoney y Elie Marienthal, basado en la historia *Iron Man* de 1968 del poeta inglés Ted Hughes, y, anteriormente, la exitosa película *Weird Science* de 1985 de John Hughes (también guionista del filme), con Judie Aronson, Ivor Barry, Michael Berryman, Anne Bernadette Coyle, Robert Downey Jr., Anthony Michael Hall, Suzy J. Kellems, Barbara Lang, Britt Leach, Kelly LeBrock, Ilan Mitchell-Smith, Bill Paxton, Robert Rusler, Suzanne Snyder y Vernon Wells, y la serie correspondiente de 1994-1997, con Vanessa Angel, Melendy Britt, Joyce Bulifant, Melanie Chartoff, Chad Cox, Jeff Doucette, Richard Fancy, Bruce Jarchow, Michael Manasser, John Mallory Asher, Brittney Powell, Andrew Prine, David Shofner y Lee Terlesen.

Como ejemplo de gentil robot, citaremos también: *A.I.: Artificial Intelligence* de 2001 de Stephen Spielberg, con William Hurt, Jude Law, Haley Joel Osment (*Forrest Gump*, *El Sexto Sentido*), Frances O'Connor, Sam Robards y Jake Thomas, retorno para Spielberg a las películas para la juventud que le dieron a conocer a finales de los 70 e inicios de los 80, así como variación sobre *E.T.*, y *Edward Scissorhands*, dirigida y producida ésta por Tim Burton, y versión futurista del *Pinocho* de Carlo Collodi como lo atestiguan la situación en el parque de atracciones, el personaje encarnado por Law en una magnífica composición, y la búsqueda (que iconográficamente remite a veces a *El hombre bicentenario* con Robin Williams) por el joven héroe del Hada Azul, con quien se identifica finalmente su madre (la dueña del robot).

Ahora bien, si comparamos *The Lawnmower Man* con la obra de Asimov, el final de 2001 - *Una odisea del espacio* de 1968, con Gary Beatty, Keir Dullea, Daniel Richter, Robert Lockwood, Leonard Rossiter y William Sylvester, cinta escrita, dirigida y producida por Stanley Kubrick, en base a la novela de Arthur C. Clarke, o con algunos episodios de *Star Trek*, vemos que lo que resalta es el miedo a la ciencia: el progreso científico, y más precisamente a la informática, fenómeno que Asimov conceptúa como "*complejo de Frankenstein*".

Sin querer, el científico, en la película, actúa como un bello y tentador Mefistófeles. Significativamente, el nombre del joven retrasado y maltratado por la mala ciencia es Job. El medio de acción del científico sobre la mente débil del joven es vía computadora. Pese a que en el filme el saber es el que hace que surjan ideas malas en el retrasado, los elementos comunes entre la batalla final en *The Lawnmower Man* y *Tron* de

Walt Disney (*The Lawnmower Man* siendo la segunda película sobre el tema) muestran claramente, como el final en el que el cerebro del retrasado se conecta al sistema telefónico de la ciudad, la amenaza que representa la posible combinación entre las emociones incontrolables del cerebro humano y el potencial sin límite de las computadoras.

Esta cuestión de la superioridad de las computadoras, recursiva de la series de los años 60 como *Star Trek*, *The Avengers* o *The Prisoner* al dibujo animado *Belphégor* de inicios de los años 2000, inspiró, en la forma que toma en *The Lawnmower Man*, el telefilm *Virtual Obsession* de 1998 de Mike Garris, con Mary Bishop, Andy Comeau, Peter Gallagher, Lee Garlington, Cynthia Garris, Frank Gerrish, Charles Grueber, David Jensen, Jake Lloyd, Dan Martin, Tom Nibley, Michael O'Neill, Mimi Rogers, Robert Vaughn (famoso actor de televisión) y Bridget Wilson, basado en la novela de Peter James.

Sólo que aquí, al contrario de lo que ocurre habitualmente, no es un cerebro o las emociones humanas las que sirven de modelo, o son puestas en la memoria de una computadora (sea voluntariamente, o por defecto en la construcción o evolución de la misma máquina como en un episodio de *Star Trek*, o en "*Razón*", "*Sueños de Robot*", "*Versos luminosos*" también llamado "*Rima Ligera*" , o "*El hombre bicentenario*" que en colaboración con Robert Silverberg dará la novela *El robot humano*, historias cortas éstas todas de Asimov), sino la fatídica ciencia de las computadoras la que colma el cerebro indefenso de un humano.

Por eso es clave la rebeldía del joven, una vez se volvió inteligente gracias a la computadora, en contra de la sociedad, tal como se sublevan los robots (palabra que etimológicamente quiere decir "*esclavo*", v. Asimov, *Visiones de Robot*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992, p. 16) en Philip K. Dick o Asimov ("*Razón*", "*Sueños de Robot*" , "*El hombre bicentenario*").

El dibujo animado japonés *Laine: Knights* de 1999, con las voces originales de Ayako Kawasumi e Kaori Shimizu, dando cuenta de la derivación, prefigurada en *The Lawnmower Man*, de la simbología de la computadora en los años setenta (oposición entre la fragilidad de lo humano y la peligrosa fuerza sin ética de lo mecánico privado de alma) hacia el internet, lógica en lo que se pasa en el internet por medio de una computadora, pero ilógico en lo que el internet permite entrar en contacto con personas reales en todo el mundo, y por ende ya no reduce el utilizador a una relación únicamente objetual como la computadora (en sí simple máquina de escribir con potencialidad desarrollada).

LOCO POR MARY

Historia de un amor loco, de un loco de amor por Mary.

A) FINAL FELIZ

Si aceptamos el postulado proppiano de Pilar Almoína de Carrera en *El héroe en el relato oral venezolano* (Caracas, Monte Avila, 1987) de que la estructura del relato se organiza siempre alrededor de los acontecimientos que padece o provoca un héroe central, nos ofrece entonces una interesante comprobación de aquello el caso de Ted, el héroe de *Loco por Mary* de Bobby y Peter Farrelly, con Cameron Diaz, Matt Dillon, Chris Elliott, Lee Evans, Jonathan Richman y Ben Stiller, comedia cuyos tono y situaciones desbocadas se inspiran visiblemente en el tipo de humor de las películas de los Marx Brothers. (Se nota sin embargo también en la pelea del hermano de Mary con Ted cuando éste quiere ofrecerle una bolza de beisbol, una referencia a la actitud sistemáticamente agresiva de Forrest Gump, en el filme épónimo, ante los enamorados sucesivos de su amiga; idénticamente, el personaje del detective encarnado aquí por Dillon recuerda al extravagante abogado interpretado por Bill Murray, al que el personaje de Dillon se asocia en la película del mismo año: *Wild Things* de 1998 de John Naughton, con Kevin Bacon, Neve Campbell, Denise Richards - que encontramos notablemente en *Invasión* -, Theresa Russell y Robert Wagner.)

Los dos momentos en que el héroe de *Loco por Mary* entra en contacto con Mary son en la adolescencia y a los 30 años, cada uno reproduciendo una estructura idéntica, aunque inversa.

Adolescente, al querer regalar una bola de beisbol a Warren, el hermano retrasado de Mary (episodio 1), Ted provoca involuntariamente el enfrentamiento con Warren (episodio 2), al cual sigue el episodio del zipper (3).

En la edad adulta, es el episodio de la masturbación de Ted (1) que esta vez favorece de nuevo su entrada en la vida de Mary, el enfrentamiento con el perro (episodio 2), y el desenlace final cuando vuelve a regalar una bola de beisbol a Warren (episodio 3).

Según la teoría mecanicista de Propp y Carrera, es la sucesión (y aquí la reiteración) de los episodios la que orienta el espacio narrativo hacia un final determinado (lo que nos recuerda la teoría de Chomsky en el campo lingüístico). Las pruebas que sufre el héroe lo llevan todas al final feliz.

Se podría decir que este fenómeno ocurre, en efecto, a menudo, v. por ej. Las películas *Los Vengadores* y *Blade*, en las que cada uno de los héroes salva a su vez el otro de un peligro en los dos casos bastante similar: en *Los Vengadores*, motivo directamente retomado de la serie, el agente maltratado es llevado por el otro en su habitación, en *Blade*, el hombro dislocado del héroe es curado con muchas precauciones por el otro. Lo que nos lleva, siguiendo la teoría de la intersubjetividad, desarrollada por Jacques Lacan en su estudio de "La carta robada" de Poe (*Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 53), en base al concepto freudiano de repetición (*ibid.*, pp. 59ss.), que "el emisor... recibe del receptor su propio mensaje en forma inversa. Así, lo que quiere decir "La carta robada", a lo mejor "en espera" ("en souffrance"), es que una carta llega siempre a destinación".

B) EL YO BLANCO Y LOS PIES CON ZAPATOS

En el caso de la película, al hacerse de manera humorística la incesante búsqueda de Mary (Diaz, ya encontrada en un papel semejante de novia tonta en *La boda de mi mejor amigo*), tradicional rosa mística, por parte del héroe (encarnado por Stiller) evidencia la importancia protagónica de los distintos personajes en este "jeu de rôle", típico del teatro de boulevard.

Como recuerda Mary, Ted no tiene nada espacial. Pero justamente eso es lo que hace de él el héroe del filme. Es su mediocridad (en el sentido etimológico de la palabra) la que le identifica como "héroe de la circunstancia testimonial" (Carrera), "Yo" que al emprender su viaje para reunirse con Mary, enfrentándose con caracteres extremos de la humanidad (el hermano retrasado, el padrastro negro, el detective bruto, el pizzaíolo-Tartuffe, el novio imagen del superhombre, así como a un asesino, a presos, homosexuales y a un

perro, v. nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*) se afirma, por antinomia, como ideal posible, al igual que los héroes de los *Viaje(s) de Infierno* medievales.

Como ocurre en los cuentos para niños, el héroe no se distingue por sus cualidades, sino por su debilidad, lo que le asemeja al espectador. El principio educativo de "*la justa medida*" viene aquí también a ser definitorio del héroe, mientras que, como en los cuentos (y como, de otra forma, en las numerosas películas donde una pareja "normal" viene a ser la víctima de un vecino, un enamorado o una china perturbados, v. también el contra-ejemplo de este modelo en *Carrie*), su silueta se destaca por contraste con los excesos de los otros pretendientes. Como en el cuento de *Cenicienta* o el filme *Un hombre lobo americano en París*, el hecho de que la figura de Mary sea asociada con el símbolo de los pies (su primer novio era obsesionado por sus zapatos, y ahora ella es cirujana podóloga) pone el acento sobre el tema del tradicional ritual de elección matrimonial, y por ende sobre el carácter de iniciación amorosa de la película.

La escena del encuentro entre Woody Allen y su actriz en *Annie Hall* de 1977, con Allen, Shelley Duvall, Carol Kane, Diane Keaton, Tony Roberts, Paul Simon y Tracey Walter, cinta escrita y dirigida por Allen, inspiró visiblemente la versión invertida que se nos propone en el golf en *Loco por Mary*. La escena de *Annie Hall* en la que la chica se encarna en Woody Allen prefigura los padres apareciendo en la cama de los esposos peleándose en *The Story of Us* de 1999, con Julie Hagerty, Michelle Pfeiffer, Rob Reiner, Paul Reiser, Tim Matheson, Bruce Willis y Rita Wilson, película dirigida y producida por Reiner, y con música de Eric Clapton y Marc Shaiman. La oposición entre el artista y la mujer en una evocación de la vida cotidiana en "*Samuel Hall*" de 1993 del cantante francés Alain Bashung parece, por el título de la canción, remitirnos indirectamente al filme de Allen.

C) VAYA CON DIOS

La compleja relación que une los caracteres masculinos en *Keeping the Faith* (2000) de Edward Norton, con Anne Bancroft, Jenna Elfman, Milos Forman, Norton, Stiller y Eli Wallach (*Los Siete Magnificentes*, *The Bad*, *The Good and The Ugly*, *Le Cerveau*, *El Padrino*, *The Associate*), nos recuerda a *Manhattan Melodrama* de 1934 de W.S. Van Dyke, con Leo Carrillo, Clark Gable, Isabel Jewell, Myrna Loy, Nat Pendleton y Mickey Rooney, así como a la famosa mini-serie televisada estadounidense en seis episodios, inspirada de la novela epónima de 1970 de Irwin Shaw, *Rich Man, Poor Man* de 1976-1977, con Steve Allen, Edward Asner, Bill Bixby (conocido por su papel en *The Incredible Hulk*), Susan Blakely, Dick Butkus, Kim Darby, Lynda Day, Mike Evans, Norman Fell, Fionnula Flanagan, Gloria Grahame, Murray Hamilton, Van Johnson, Kay Lenze, George Maharis, Dorothy McGuire, Dorothy Malone, Ray Milland, Robert Reed, Talia Shire, Craig Stevens, y en los papeles titulares Nick Nolte y Peter Strauss (que retomará un rol similar al de Nolte aquí, en otra serie, de carácter político anti-comunista, y con título muy simbólico: *Kane & Abel* de 1985, con Lisa Banes, Veronica Hamel, Kate McNeil y Sam Neill).

Es así interesante apuntar que *Keeping the Faith* retoma la estructura de *Loco por Mary*, a saber la historia de dos amigos de infancia que se pelean por el amor de una mujer. *Keeping the Faith* expresa sin embargo (como lo revela el mismo título) más claramente que *Loco por Mary* el sustrato religioso clásico del tema de la elección matrimonial, esta vez no en referencia directa a la figura marial sino que a la de su madre: Santa Anna. Los héroes de *Keeping the Faith* son así un sacerdote católico (Stiller) y un rabino que, algo roqueros, dan una imagen moderna de la religión. Las dudas teológicas que les impide amar a Anna sin embargo no se desarrollan en el sentido de una visión humorística de la religión, ya que finalmente el amor ilícito del sacerdote por Anna obliga en alguna manera este héroe narrador, a contrario de lo que ocurre en *Loco por Mary*, a abdicar ante el rabino, cuya religión le permite casarse. Implícitamente entonces, el tema de los amores de la bella Anna, encarnada por una actriz rubia como lo era Mary en *Loco por Mary*, pone esta vez al protestantismo como término medio ("*justa medida*") para la verdadera fe: ya que por un lado la declaración del rabino a Anna define esta relación como una prefiguración judía bastante clara al nivel simbólico del casamiento de María, y que por otro lado el protestantismo aparece, sin nunca ser citado, como la única religión que permite a sus sacerdotes de creer en Cristo sin abdicar el derecho de la fe judeocristiana originaria en casarse.

La puesta en escena en el contemporáneo *The Cell* (2000) de Tarsem Dhandwar, con Dylan Baker, Vincent D'Onofrio, Marianne Jean-Baptiste, Jennifer Lopez, Pruitt Taylor Vince y Vince Vaughn, del frecuente tema de las premoniciones y de la telekinesia y/o el conocimiento particular que puede tener un héroe de la mente trastornada de un psicópata (v. por ejemplo *Dead Zone*, la serie televisada *Profiler*, así que numerosos episodios de otras series) nos recuerda la fundadora *Eyes of Laura Mars* de 1978 de Irvin Kershner, con Frank Adonis, Rene Auberjonois, Gary Bayer, Bill Boggs, Brad Dourif, Mitchell Edmonds, Darlann Fluegel, Rose Gregorio, Raul Julia, Faye Dunaway, Tommy Lee Jones, Steve Marachuk, Marilyn Meyers, Meg Mundy e Lisa Taylor, en base a un guión de John Carpenter, e *In Dreams* de 1999 de Neil Jordan, con Annette Bening, Jennifer Berry, Emma J. Brown, Jennifer Caine Natenshon, Jennifer Dragon, Robert Downey Jr. (que volvemos a encontrar en las cintas *Weird Science*, *Natural Born Killers*, *The Gingerbread Man*, *US Marshals*, *Bowfinger* y la serie televisada *Ally McBeal*), Paul Guilfoyle, Samantha Kelly, Kathleen Langlois, Amelia Claire Novotny, Bethany M. Paquin, Aidan Quinn, Katie Sagona, Kristin Sroka y Erica Sullivan, películas también protagonizadas, estas dos últimas, por una heroína (al igual que *Profiler*).

Contrariamente a uno de sus principales modelos: el Dr Kay Scarpetta de Patricia Cornwell, la heroína de *Profiler*, aun si es miembro del F.B.I. e usa de los métodos científicos de la oficina estadounidense para arrestar a los asesinos en serie, tiene visiones que hacen de ella una vidente. Sin embargo, la relación madre-hija que entretiene la heroína de *Profiler* con su propia niña se inspira directamente de un rasgo determinante del carácter de Scarpetta.

El episodio "Black Box" de 1995 de la serie *The Outer Limits*, con Maria del Mar y Ron Perlman (conocido actor de roles secundarios, que se dio a conocer por sus actuaciones en las películas de Jean-Jacques Annaud: *La Guerre du Feu* de 1981, basada en la novela del francés J.H. Rosny Aîné, con Rae Dawn Chong, Nameer El-Kadi e Everett McGill, y *El Nombre de la Rosa* de 1986, con F. Murray Abraham, Sean Connery - en su primera gran película después de la serie de los *James Bond* en la que actuó por última vez en 1983, después de 12 años sin incurrir en este personaje, y antes de *Los Intocables* de 1987 -, Michael Lonsdale - que volvemos a encontrar en *Ronin* - y Christian Slater, basada en la exitosa novela del científico italiano Umberto Eco), se inspira en *La Escalera de Jacob*, en particular en la evocación de la relación parental idealizada (forma inversa de la que ya hemos encontrado en *El sueño de Escipión* y *Contacto*), y prefigura *The Cell* en la idea de la inmisión de la médica en la mente de su paciente.

La iconografía de los recuerdos de niñez del psicópata vistos desde adentro de su propia mente en *The Cell* recuerdan los del pequeño Malkovich en *Being John Malkovich* de 1999 de Spike Jonze, con Orson Bean, John Cusack, Cameron Diaz, Catherine Keener, John Malkovich y Mary Kay Place.

En *The Cell* se nota como en *Keeping the Faith* la importancia paralela de la iconografía claramente marial: materna, salvadora y redentora, de la figura de la psicoterapeuta (doblada por la santidad explícita aquí del policía, que la acompaña como en *Eyes of Laura Mars*). A semejanza de la definición con características mariales que acabamos de dar de la psicoterapeuta en *The Cell*, en *In Dreams* se opone al psicópata la heroína, madre de una niña asesinada después de su actuación en el papel de Blanca Nieve.

El simbolismo de *Anima* de la mujer relacionada con el elemento primordial del inconsciente y del agua se encuentra también, otro punto de interconexión entre *Un impulsivo y loco amor* (v. nuestro artículo sobre esta película) y *The Cell*, con el apellido de la heroína: el Dr Samantha "Sam" Waters, encarnada por la emblemática Ally Walker, en la serie televisada *Profiler*. Por supuesto, el tema de *Profiler* se inspira del éxito de la película *El Silencio de los Inocentes*, y tiene su pendiente en la serie *Millennium* de 1996-1999, con Kristen Cloke, Mike Dopud, Megan Gallagher, Stephen J. Lang, Stephen E. Miller, Peter Outerbridge, Terry O'Quinn, Bill Smitrovich, Klea Scott, Brittany Tiplady, Allan Zinyk, y con Lance Henriksen en el rol titular de Franck Black, cuyo apellido nos devuelve a su vez, como el de la Muerte en *Meet Joe Black* (v. nuestro artículo sobre esta película), al poder ctónico, ahí masculino del héroe, dominador de los fenómenos extraños, a semejanza de los de *The X Files* (este oponiéndose a la razón primaria de su compañera de equipo) y *Poltergeist: The Legacy* de 1996, Robbi Chong, Martin Cummings, Patrick

Fitzgerald, Tamara Gorski, Kristin Lehman, Alexandra Purvis, Helen Shaver, Daniel J. Travanti e Derek De Lint en el papel principal del doctor en filosofía, serie esta última a su vez inspirada, como lo recuerda el mismo título, de la serie de películas *Poltergeist*. Se llama también Waters la heroína de *Me, Myself & Irene* del 2000 de Bobby e Peter Farrelly - también guionistas de la película -, con Anthony Anderson, Jim Carrey, Chris Cooper, Robert Forster y Renee Zellweger (*Jerry Maguire, Deceiver*), lo que significativamente, como lo indica el título, pone de relieve en ésta el motivo del descubrimiento de su doble psicoanalítico por el héroe. Si *Me, Myself & Irene* es una variación sobre el tema de *Loco por Mary*, también de los hermanos Farrelly, la figura cómica del doble ya aparece en *Dumb & Dumber* de 1994 de Peter Farrelly, guionista con su hermano de la cinta, interpretada por Carrey, Jeff Daniels (*Speed, My Favorite Martian*), Karen Duffy, Lauren Holly, Charles Rocket y Mike Starr.

El carácter religioso, y hasta marial, de la heroína en *The Cell* es resaltado, entre otros, por las referencias iconográficas al *Martirio de San Erasmo* de 1628-1629 de Nicolas Poussin, reproducida en el filme, y a *Blue Velvet* de David Lynch (película que prefigura justamente al tema del incesto en *Twin Peaks*, serie televisada y película también de Lynch), en la escena de "voyeurisme".

De hecho, la Purísima es uno de los principales, sino el principal intercesor para la Edad Media, como podemos todavía apreciar a finales del siglo XVIII, con el relato ritual de la muerte de la famosa bestia del Gévaudan en Francia, que fue finalmente matada, según nos está contado, al amparo de un libro de oraciones a la Purísima.

En *The Cell*, la psicoterapeuta, encarnada por Lopez, se vuelve finalmente matadora del malvado (D'Onofrio) que purifica con un baño bautismal ritual (el agua materna y marial volviéndose agua bautismal y purificadora, invirtiendo la imagen patriarcal del que bautiza en la tradición cristiana), baño bautismal aquí referido al que fue al origen del desequilibrio mental de éste, aun si por primera vez se desarrolla en esta película una visión compasiva hacia el psicópata, cuyo pasado no sólo lo define como un caso clínico, como en las obras de Thomas Harris y Caleb Carr y en los filmes afines (punto de vista mantenido en la película por el policía, héroe maniqueo protagonizado por Vaughn), sino también como a un ser deshecho, marcado a vida por culpa de los maltratos que sufrió en su niñez. El hecho de que la psicoterapeuta adopte al perro albino del psicópata después de su muerte la asemeja a la heroína castradora de *Basic Instinct* apellida Woolf (en inglés: "loba"), que entretiene también una relación dicotómica con el policía que la persigue, ya que los dos son asesinos, mentirosos y violentos en amor. La ambigüedad de la unión que se crea en *The Cell* entre la psicoterapeuta y el psicópata evoca la relación masoquista de la policía con el malvado en *Oxygen* de 1999 de Richard Shepard (v. nuestro artículo sobre esta película). De hecho, en vestido marial cuando baña al alma niña del psicópata, la psicoterapeuta de *The Cell* vence antes a éste en su edad adulta bajo la forma de una Diana persiguiendo Acteón.

Como hemos postulado, esta doblez de la pisquis, remitiéndonos a las tesis jungianas, nos invita a considerar estructuralmente la simbología de la mujer en los filmes como *Loco por Mary* y *Keeping the Faith* (pero también *El coleccionista de huesos*, donde la heroína sigue siendo la ayudante de la mente superior del héroe, y *Fight Club*, donde la mujer aparece claramente, como en *Profiler, Eyes of Laura Mars, In Dreams*, y *The Cell*, como poseedora de este demonio femenino por excelencia que es la gruta, lugar interior de la psiquis del protagonista), y a poner el acento en la notable recurrencia del tema gemélico en las producciones simbólicas contemporáneas y anteriores, elemento importante por la comprensión cabal de los mecanismos del pensamiento humano.

En sentido contrario a la mariolatría de *Keeping the Faith, The Cell* o *Algo en que creer*, lo confirma *Road Trip* (también del 2000) de Todd Phillips, con Rachel Blanchard, Paulo Costanzo, Breckin Meyer, DJ Qualls, Sean William Scott y Amy Smart, que se inspira irónicamente en las numerosas películas que nos cuentan la iniciación sexual de adolescentes en el instituto y la universidad, tales como *American Pie* de Chris y Paul Weitz, con Jason Biggs (actor de la serie *Total Security* de Steven Bochco, al lado de Kristin Bauer, James Belushi, Bill Brochtrup, Debrah Farentino, Flex, Tracey Needham, Tony Plana y James Remar), Jennifer Coolidge, Alison Hannigan (conocida por su papel en la serie *Buffy la Cazadora de*

Vampiros), Chris Klein, Eugene Levy, Eric Lively, Natasha Lyonne, Thomas Ian Nicholas, Chris Owen, Tara Reid, Eden Riegel, Scott, Tara Subkoff, Mena Suvari e Eddie Kaye Thomas, y en la estructura, que se encuentra en *Loco por Mary* y *Keeping the Faith*, del amor de dos niños que sobrevive al tiempo a través los años, lo que no es del todo el caso aquí. Pues, en *Road Trip*, los héroes, apológetas de la marihuana, del sexo libre y del amor multiracial, se ponen, en el episodio de su llegada en la casa de los abuelos de uno de los protagonistas, bajo el signo de la fundamental gemelidad mítica del dios falo (Sol negro, descendente), símbolo aquí de la realidad humana, opuesto al santo (Sol ascendente) en cuanto idealización arbitraria de las pulsiones amorosas.

Como en *The Cell*, lo femenino es siempre del lado del *Anima*, así que vimos en *Esfera* (comparar también con *Contacto*). Así, salvo en *Dead Zone* de Stephen King, los videntes son a menudo mujeres en las producciones simbólicas, en especial en las películas y telefilms estadounidenses de los años 1970 (ya hemos citado *Eyes of Laura Mars*). Como los niños, el espíritu menos racional y más intuitivo de las mujeres les permite relacionarse con los muertos, v. por ejemplo: *El Sexto Sentido* de 1999 de M. Night Shyamalan, *What Lies Beneath* del 2000 de Robert Zemeckis, y *The Gift*, también del 2000, de Sam Raimi, con Cate Blanchett, Katie Holmes (actriz que se dió a conocer con la serie televisada *Dawson's Creek* de 1998-2003, creada por Kevin Williamson, al lado de Sacha Alexander, Mary-Margaret Humes, Leann Hunley, Joshua Jackson, Monica Keena, Meredith Monroe, Dylan Neal, Mary-Beth Peil, Busy Philipps, Nina Repeta, John Wesley Shipp, Kerr Smith, James Van Der Beek y Michelle William), Michael Jeter, Greg Kinnear, Giovanni Ribisi e Hilary Swank, película al final de la que la heroína es explícitamente identificada con "el alma de la ciudad". La heroína de *Tontaine et Tonton*, amorosa de la imagen del presidente muerto François Mitterand, reproduce esta concepción de la mujer como ser soñador y algo niño (ver la relación de este amor intelectual al subyacente complejo de Electra), por oposición con una masculinidad fuerte, dominante y erótica (el presidente-padre substitutivo; los amantes de la heroína, cuarentones únicamente atraídos por el sexo, perdidos frente a su amor platónico por la figura presidencial). De manera similar a la doble relación que entretiene la heroína de *The Cell* por una parte con el psicópata y por otra con el policía, y recordándonos el estatus ambiguo del hombre del bosque en la película francesa *Les amants criminels* (v. nuestro artículo sobre *The Rage: Carrie 2*), tanto en *What Lies Beneath* como en *The Gift* el asesino es el compañero de la víctima, compañero que interviene entonces como contraparte del *Anima* benévola femenina (*What Lies Beneath* dando así a Ford un rol opuesto al que tenía en *Presumed Innocent*).

De lo mismo, en la película alemana *Geisterstunde* de 1996 de Rainer Matsutani e Sebastian Niemann, con Pascal Breuer, Horst Buchholz, Anica Dobra, Eva Habermann, Corinna Harfouch, Thomas Heinze, Rolf Hoppe, Nina Kronjäger, Jan Niklas, Christoph M. Ohrt y Laura Tonke, los tres relatos, que recuerdan en su sucesión a *The Tales of the Crypt*, ponen en escena a mujeres dotadas de poderes sobrenaturales, combatiendo a hombres malvados. Si bien la tercera historia nos devuelve al mito de la mujer fatal, arquetipo eterno de la mitología varonil, finalmente superada por su desdichado compañerodalos dos primeros cuentos, signo de la evolución del discurso feminista, como en numerosos episodios de *Quantum Leap*, muestran: primero a una chica que se enfrenta a su padre, el que revela ser un asesino, a semejanza de lo que ocurre en *Twin Peaks*; y segundo a una mujer casada, que, debiendo salvar a una aparecida encerrada en un desván por su demónico esposo, especie de Barba Azul que la maltrata, tiene además que demostrar a su propio marido, incrédulo (y por ello doble del otro, en la forma perentoria de su pensamiento normativo), la realidad de las voces que ella oye.

Sin embargo, una vez más, la imagen positiva que dan las películas citadas en el presente artículo del *Anima* femenina, en cuanto símbolo marial, oponiéndose a la violencia de lo masculino, no es sino la secuela del discurso tradicional, ya que, como contraparte, el ser femenino se define todavía como histérico (del griego "hustera" : "utero") y todo dedicado al mundo de las apariencias, lo que podemos apreciar en *To Die For* de 1995 de Gus Van Sant, con Casey Affleck, Matt Dillon, Illeana Douglas, Alison Folland, Nicole

Kidman y Joaquin Phoenix, *Muérete Bonita* y las películas afines (v. en particular nuestros artículos sobre *Belleza Americana* y *Oxygen*), así que, de alguna manera, en *Carrie* (v. nuestro artículo sobre *The Rage*).

De lo mismo al *Anima* benévola de la mujer se contraponen, más generalmente, su imagen de peligrosa castradora, tanto en *Gilda* de 1946 de Charles Vidor, con Joseph Calleia, Glenn Ford, Steve Geray, Rita Hayworth, George Macready e Joe Sawyer, *Pandora and the Flying Dutchman* de 1951 de Albert Lewin, con Ava Gardner, James Mason, Nigel Patrick, Sheila Sim y Harold Warrender (“remake” de *Pandora’s Box* de 1928 de G.W. Pabst, con Louise Brooks y Fritz Kortner), *Basic Instinct* (y las películas anteriores de Paul Verhoeven sobre el mismo tema) o *Christina’s House* del 2000 de Gavin Wilding, con Brenda Fehr, Allison Lange, Brad Rowe, John Savage y Lorne Stewart. En esta última se resalta el carácter maléfico de la casa materna, a diferencia de lo que ocurre en *Les amants criminels*.

Entre estos dos extremos de la visión de la Mujer mítica se encuentran las brujas benéficas de las series televisadas *Bewitched* de 1964-1972, con Mabel Albertson, Maurice Evans, Bernard Fox, Elizabeth Montgomery, Agnes Moorehead, Erin Murphy, Kasey Rogers, David White, Dick York (1964-1968) y Dick Sargent (1969-1972) que compartieron el rol de Darrin Stephens, el esposo de la linda bruja, y *Sabrina, the Teenage Witch*, basada en los Archie Comics, y empezada en 1996, con Nick Bakay, Beth Broderick, Melissa Joan Hart, Martin Mull y Caroline Rhea, así que del dibujo animado correspondiente de los estudios Disney *Sabrina, the Teenage Witch*, y de la película *Hechizo de Amor (Practical Magic)* de 1998 de Griffin Dunne, con Sandra Bullock, Stockard Channing, Nicole Kidman, Aidan Quinn, Goran Visnjic y Dianne Wiest, basada en la novela de Alice Hoffman (v. nuestro artículo sobre *Por Siempre*).

SANTA CLAUSULA

Durante una nochebuena, Scott Calvin, padre divorciado, provoca accidentalmente la muerte de Santa Claus, y va entonces tener que reemplazarlo, ignorando que eso sera para siempre.

Casualmente sus iniciales son las mismas que las de Santa Claus.

A) MEZCLA DE CREENCIAS

Obviamente aquí resalta el tema de la predestinación. Al contrario de lo que ocurre en *Un ángel enamorado*, donde la antigua diferencia entre ángeles y hombres favorece el tratamiento cabal del tema, muy moderno por cierto, del libre albedrío, a través de la figura del ángel rebelde. En cambio, *Santa Clausula* de los estudios Disney, realizada por John Pasquin, con Tim Allen, Peter Boyle, Wendy Crewson, Mary Gross, Eric Lloyd y Judge Reinhold plantea la posibilidad que cada hombre tiene de alcanzar la santidad, llevándonos así hacia una moraleja tradicional.

Ambas películas evidencian la mezcla existente en los E.U. de creencias católicas y protestantes. Mientras Lutero en *A la nobleza cristiana de la nación alemana* (punto 20) afirma que sólo Dios tiene el poder para elevar a los santos, lo mismo que la igualdad de todos ante Dios, Cano y San Ignacio apuntan la importancia de una vida de contrición, como medi vpara llegar a la santidad (v. Gaos. *Historia de nuestra idea del mundo*. México. FCE, 1992, Lecciones 6 y 7).

Como varios profetas bíblicos (v. nuestro artículo sobre *El Complot*) o el héroe de "*La guadaña*" de Ray Bradburde en el filme Calvin (de nombre altamente simbólico en este proceso de difusión implícita del discurso protestante) rehusa obstinadamente dar crédito a su elección.

B) SANTA CLAUS Y PETER PAN

Sin embargo, va a sufrir un cambio profundo, tanto física como moralmente. De comercial despiadado (como el héroe de *En la Riqueza y en la Pobreza*, interpretado por el mismo actor), va a descubrir el espíritu de Navidad, según palabra de uno de los duendes de Santa Claus. a semejanza de Scrooge. La insistencia sobre la necesidad de volver a tener un corazón de niño para creer como la apariencia infantil de los duendes están orientadas hacia la evocación de la fe como reino de los inocentes.

De hecho, esta continua reiteración del complejo de Peter Pan tiene un rol doble: ubicar la película hacia el público juvenil. y validar la fe como hecho no discutible y, en realidad, más allá de la discusión.

Varias películas contemporáneas tocan el tema del juicio de Santa Claus ante los incrédulos jueces de un tribunal durante la época navideña (en el telefilm *Toothless* de 1997 de Melanie Mayran es otra figura del panteón infantil, la hada de los Dientecillos, que se ve obligada en dejarse ver por los adultos incrédulos). Por el hecho también de que Santa Claus es una figura original e importante del sincretismo cultural norteamericano (v. Richard Lebeau, "*Les ancêtres du Père Noël*", *Historia*, Francia, n° 636, diciembre de 1999, pp. 66-67), además de que es un personaje ubicado en el momento crucial, del advenimiento siempre renovado de Jesús, del calendario cristiano.

El tema de la comprobación de la fe por su puesta en acusación en el tribunal de los hombres (dialectización de la relación entre dios y los humanos) reaparece de manera circunstancial en el episodio "*La Escalera de Jacob*" de *Touched by an Angel*, en la que la heroína se ve obligada a demostrar su esencia angélica abriendo de nuevo, como siempre en esta serie televisada, el universo de la creencia a personas que se habían alejada de ella.

En *Santa Clausula*, Calvin tiene que enfrentarse a semejante incredulidad de parte de su ex esposa, quien, antes de reencontrar su alma de niña, le lleva ante el juez. En este grupo de películas, la cuestión circunstancial de la existencia de Santa Claus permite plantear el problema mismo de la fe (v. también Mary Higgins Clark, *Silent Night*, trad. fr. París, France-Loisirs, 1995, p. 133). En *Santa Clausula*, como en cierta medida en *Medianoche* de Dean Ray Koontz (Barcelona, Plaza & Janés, 1996, pp. 350 y 400-401) y en *Simon Birch*, a través de la figura céntrica del padre.

La cuestión de la fe siendo recurrente en las producciones simbólicas norteamericanas, en particular en las películas de amor, como el telefilm *Meet Prince Charming* cuando la heroína, desesperada, afirma que

ya no cree al Príncipe Azul de caballo blanco, y que de repente pasa frente a ella un caballero sobre su blanca montura, la trascendencia simbólica de Navidad, no sólo época del nacimiento de Cristo, sino también expresión más general de la fe ingenua en la divinidad se evidencia en *Rocky V* y el final del telefilm *It* de 1990 de Tommy Lee Wallace, basado en la novela de Stephen King, con Harry Anderson, Jonathan Brandis, Dennis Christopher, Brandon Crane, Tim Curry, Adam Farazl, Seth Green, Ben Heller, Richard Masur, Annette O'Toole, Emily Perkins, Tim Reid, John Ritter, Marlon Taylor y Richard Thomas.

C) EL SENOR JACK, SHREK Y EL GRINCH

Diacrónicamente también es otra manera, como en el dibujo animado *The Year Without a Santa Claus* de 1974 de Jules Bass y Arthur Rankin Jr. (con las voces originales de Shirley Brooth, George S. Irving, Mickey Rooney, Dick Shawn), de abordar el tema de *How the Grinch stole Christmas*, famoso libro para niños del Dr Theodor Geisel Seuss (1904-1991), tan conocido en los E.U. como *Canción de Navidad* de Dickens, a tal punto que en el 2000 en la película de Ron Howard fue encarnado por Jim Carrey el personaje del Grinch (héroe monstruo, típico del arte y la literatura de los siglos XIX y XX, v. en particular nuestros artículos sobre *Dr Dolittle*, *The Horse Whisperer*, *Frankenstein*, *Meet Joe Black*, *Los Miserables* y *Fight Club*, y especie de travieso "Père Fouettard" - el "Mono", "Mico", "Diablo", "Duende", "Viejo del Saco" o la "Muerte Quirina" nicaragüense, la "Bruja del Acento Circunflejo" holandesa -).

La figura del Grinch es tan presente en la mitología navideña estadounidense que tanto el tema del sustitución maléfica de personaje como el motivo de los regalos cayendo en la montaña se encuentran en el telefilm *El viaje mágico de Ritchie* de 1997 de John Murlowsky.

A semejanza de los héroes de *Canción de Navidad*, *Groundhog Day* o *Santa Clausula*, el Grinch es un personaje incrédulo ante la época de Navidad, que le es insoportable, pero cuya incredulidad finalmente será vencida por una gentil niña.

Al nivel cinematográfico, el intermedio entre el Grinch y el héroe de *Santa Clausula* que tiene que asumir el papel de Santa Claus es Jack, el esqueleto de la película *La extraña Navidad del Señor Jack* de 1993 de Tim Burton y Henry Selick. Jack, con su manera desgarbada de andar y de bailar, tiene algo de Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia*. Del punto de vista iconográfico, en *La extraña Navidad del Señor Jack* la estrámbotica montaña recuerda la donde vive el Grinch. Hoogie Boogie, personaje verde todo hecho de insectos en *La extraña Navidad del Señor Jack*, evoca también al Grinch, cuyo pelaje y dientes son llenos de vermina. De lo mismo se nota en las dos películas la presencia de un narrador en voz off, contando la historia de manera poética y con palabras inventadas como en el lenguaje de los niños.

Más significativamente Jack, héroe del pueblo de Halloween, es la contraparte del Grinch, que todo el mundo teme en el pueblo de los Who. Como el Grinch, que los Who (los "Quienes") no saben definir sino con la pregunta "What" ("¿Qué (es)?"), Jack es una cosa, un esqueleto extraño y espantoso. La voluntad de Jack de raptar a Santa Claus y de reemplazarlo hace eco al robo de los juegos de Navidad por el Grinch. Finalmente los dos héroes se arrepentirán y devolverán respectivamente a Santa Claus su lugar y a los Who los juegos de Navidad.

Como Calvin en *Santa Clausula*, Jack Frost en la película homónima de 1998 de Troy Miller tiene que cambiarse en muñeco de nieve para reencontrarse con su joven hijo. Al igual que estos héroes o los de *Canción de Navidad*, *La esposa del pastor* (donde Denzel Washington tiene el papel de un ángel negro, como lo hará Will Smith en *The Legend of Bagger Vance* del 2000 de Robert Redford, película en la que también se hace referencia a *Un ángel enamorado* en las escenas al borde del mar), *Groundhog Day* y *The Family Man*, Jack y el Grinch sufren un proceso de iniciación que, confrontándoles a unos niños amaravillados por el amor y la paz de la época de Navidad, le hace encontrar de nuevo su alma de niño iniciándoles a la ingenuidad de la fe infantil tan alabada por la mística judeocristiana, de Tomás a Kempis a Pascal.

Así que lo deja entrever y/o entender el nombre muy simbólico de Calvin en *Santa Clausula*, ya que directamente referenciado a la historia del protestantismo (creencia nacional de los E.U.), los personajes navideños, rehuzando o peleándose para la existencia de la Navidad, surgen como expresión más simple, y

ontofilogenéticamente justificada en la vivencia de cada uno, de la fe, la experiencia genuina de la posibilidad de existencia de Santa Claus siendo la primera que divide el mundo de los niños entre los creen y los que ya no.

A su vez el verde y sucio Shrek ("*to shriek*": "gritar con estridencia"), cuya apariencia aterroriza a pesar suyo a los temerosos habitantes del pueblo vecino, es otra figura del Grinch.

La reescritura postmoderna de los cuentos en *Shrek* de 2001 de Andrew Adamson y Victoria Jenson, con las voces originales de Vincent Cassel, Cameron Diaz, John Lithgow, Eddie Murphy, Mike Myers y Conrad Vernon, (por ejemplo con la princesa peleándose, a la manera de los protagonistas de *The Matrix*, contra un afeminado Robin Hood) asemeja esta animación de *Por Siempre* (ver el papel activo de la princesa en la cinta) y las películas afines. Como a menudo (pensamos en particular a *La espada mágica*, v. nuestro artículo sobre *Mulan*) la heroína, aun si aparece como liberada, sigue teniendo un rol mal definido, entre el clásico de la mujer salvada, y el de "ersatz" del héroe.

Así la iconografía de su pelea contra los hombres de Robin Hood nos devuelve tanto a *The Matrix* como a *Lara Croft - Tomb Raider* de 2001 de Simon West, con Daniel Craig, Iain Glen, Angelina Jolie, Leslie Phillips, Noah Taylor y John Voight. Se encuentran también en la película, enteramente en animación numérica, referencias a:

- *Blanca Nieve y los Siete Enanos* de 1937, realizada por William Cottrell, David D. Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce y Ben Sharpsteen, con las voces originales de Adriana Caselotti, Pinto Colvig, Billy Gilbert, Otis Harlan, Lucille La Verne, James MacDonald, Moroni Olsen y Harry Stockwell, por los estudios Disney en el trillo de la heroína que lleva un ave a morir intentando imitarla;

- *La Bella Durmiente*, también en la versión de Disney de 1959 de Clyde Geronimi, con las voces originales de Barbara Jo Allen, Eleanor Audley, Mary Costa, Verna Felton, Taylor Holmes, Barbara Luddy, Bill Shirley e Bill Thompson, en el episodio de la salvación de la princesa del dragón en el castillo destruido;

- *Pete's Dragon* de 1977 de Don Chaffey, con Red Buttons, Jim Dale, Sean Marshall, Helen Reddy, Mickey Rooney e Shelley Winters, y *The Neverending Story* de 1984 de Wolfgang Petersen (también director de *Air Force One*), con Oliver Barret, Moses Gunn, Noah Hathaway y Tamy Stronach, basada en la exitosa novela de Michael Ende, en la figura de la hembra dragón llevando a los héroes en el cielo;

- *First Knight* de 1995 de Jerry Zucker, con Sean Connery, Ben Cross, Richard Gere, John Gielgud y Julia Ormond, en el combate que hará de Shrek el caballero representante del príncipe; *Hormiguitaz* en la aventura de Shrek para salvar a la princesa y llevarla al castillo del príncipe;

- *X-Men* y la serie televisada *The Wild Wild West* (v. nuestros artículos sobre *Spawn* y *Shnagai Kid*) en el personaje del príncipe enano y megalomaniaco que, no dejando también de recordarnos al Hitler de *The Great Dictator* de 1940 de Charlie Chaplin (también guionista y productor de la película), con Chaplin, Chester Conklin, Henry Daniell, Carter DeHaven, Emma Dunn, Reginald Gardiner, Billy Gilbert, Paulette Goddard, Bernard Gorcey, Grace Hayle, Hank Mann, Esther Michelson, Maurice Moskovitch, Jack Oakie e Paul Weigel, vive mal su propia desgracia y por ello quiere deshacerse de todos los seres maravillosos de su dominio; vaciado de toda persona fuera de la normal, el castillo del príncipe confirma el carácter dictatorial de su dueño;

- Así el castillo desierto del príncipe recuerda el "Village" de *The Prisoner*, y al mundo encerrado de *The Truman Show*, tanto en la relación que éste entretiene con el pueblo de *The Prisoner* que por la iconografía de parque de atracciones televisual del castillo (v. los cartelones que llevan los servidores del príncipe para indicar al pueblo cuando reírse o aplaudir).

La utilización sin complejo de la naturaleza por los héroes (tanto en el episodio de la explosión del ave como en el de la utilización de una rana como globo, dos episodios que por otra parte nos remiten a la fábula de "*La Rana y el Buey*"). El final, particularmente inscrito en las tesis postmodernas, al mostrarnos que la belleza es cosa subjetiva, nos remite a películas como *La boda de mi mejor amigo*.

Así vemos que son forma particular del héroe monstruo los monstruos traviesos pero gentiles como los de Burton, el Grinch o Shrek, con los que el público, en especial infantil, puede identificarse. Representan un pasaje entre el peligroso monstruo tradicional y éstos, las monstruosidades físicas de Tod Browning, John Merrick, mejor conocido como The Elephant Man, arquetipo histórico del héroe trágico contemporáneo (popularizado por la pieza llevada a la pantalla grande en 1982 por Jack Hofsiss, con Philip Anglim, Glenn Close - que volvemos a encontrar en *Avión Presidencial* y *Dangerous Liaisons* -, Kevin Conway y Penny Fuller, y ante todo en 1980 por David Lynch, también guionista de la película, con Anne Bancroft, John Gielgud, Wendy Hiller, Anthony Hopkins, John Hurt y Freddie Jones - la cinta de Lynch no inspirada de la popular pieza de teatro -), al igual que el literario Gregorio Samsa de *La Metamorfosis* (1916) de Kafka. Más específicamente todavía, Samsa y las heroínas de Eugenio Sue en *Los Misterios de París* de 1842-1843 y Victor Hugo en *Los Miserables* de 1862, que, dientes quebrados, se ven obligadas a vender su cuerpo y enfearse por culpa de la sociedad que les reduce a un estado social inferior al que merecen (v. también el jorobado de *Notre-Dame de Paris* de 1831), revelan un discurso social en el que la miseria, siendo de alguna manera sinónima de descomposición física, moral y ética, se humaniza, la diformidad ya no viéndose como expresión de la maldad ontológica del que la sufre, sino de la injusta estructura hierárquica que se impone a los individuos. El cambio de la visión medieval y moderna del monstruo y/o la bestia como ajena y peligrosa a la contemporánea, en la que aparece como íntimo, se evidencia en *La Bella y la Bestia* de 1946 de Jean Cocteau (también guionista de la película, cuyo tema se inspira en el cuento de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont), con Marcel André, Michel Auclair, Josette Day, Nane Germon, Jean Marais (actor predilecto así que su compañero de Cocteau) y Mila Parely, y en *Dragonheart* de 1996 de Rob Cohen, con Julie Christie, Dina Meyer, Pete Postlethwaite, Dennis Quaid y David Thewlis (v. también *Dragonheart: A New Beginning* del 2000 de Doug Lefler, con Robby Benson, Christopher Masterson, Harry Van Gorkum y John Woodnut), en donde la figura del dragón, al que Sean Connery presta su voz (recordándonos así, indirectamente, su papel en el filme, también del género de la "heroic fantasy", *First Knight*, del año anterior), evoca *Pete's Dragon* y *The Neverending Story*.

MARY SHELLEY'S FRANKENSTEIN

La obra de Mary Shelley, en su versión cinematográfica de 1994, escrita por Frank Darabont (*The Shawshank Redemption*, *La Milla Verde*) en colaboración con Steph Lady (productor de *Dr Dolittle* de 1998), dirigida por Kenneth Branagh, y con la actuación de Branagh, Helena Bonham Carter (*Fight Club*), el antiguo Monty Python John Cleese, Tom Hulce y Robert De Niro.

A) FRANCK EINSTEIN

Al contrario de la versión cinematográfica clásica de 1931 de John Whale, con Lionel Belmore, John Boles, Mae Clarke, Colin Clive, Dwight Frye, Marilyn Harris, Boris Karloff, Frederick Kerr y Edward Van Sloan, la versión de Branagh (que sigue en ello su propuesta más general de escenificación de los grandes clásicos ingleses ya empezada con sus adaptaciones de Shakespeare que le valieron su fama de actor y director) es extremadamente fiel a la obra de Shelley (como lo deja entender el título mismo). Sin embargo, el episodio diurno con los barriletes es un homenaje al preciso momento, nocturno, de la llegada a la vida de la criatura en la fundadora película de 1931 de Whale, y, de la misma manera, el episodio de la resurrección de la esposa de Frankenstein asesinada por el monstruo, es una referencia iconográfica a *La novia de Frankenstein* de 1935 de Whale, con Reginald Barlow, Colin y E.E. Clive, Anne Darling, Frye, Gavin y Mary Gordon, O.P. Heggie, Valerie Hobson, Karloff, Elsa Lanchester, Una O'Connor, Lucien Prival, Ernest Thesiger y Douglas Walton.

Ya dos años antes del filme de Branagh, y como lo revelaba idénticamente el título, en su *Bram Stoker's Dracula* de 1992, con Cary Elwes (que actúa en *Hot Shots* y *Kiss the Girls*), Sadie Frost, Anthony Hopkins (especializado en las películas de género, por un lado victorianas, y por otro, en nuestro caso, de horror y fantástico, con la serie *El silencio de los Inocentes* y *Hannibal*, pero también con *Meet Joe Black*, y, en cierta medida, *Instinct*, v. nuestro artículo sobre *Jorge de la Selva*), Gary Oldman (que volvemos a encontrar en *El Quinto Elemento* y *Perdidos en el Espacio*), Keanu Reeves (también protagonista de *Speed* y *The Matrix*) y Winona Ryder, Francis Ford Coppola (director y productor de la cinta) había tomado el partido de llevar a la pantalla grande una película fiel a la novela original de 1897, rompiendo con la tradición cinematográfica anterior, igualmente empezada en 1931 por Tod Browning (conocido por sus películas de monstruos) y su *Dracula*, con Helen Chandler, Dwight Frye, Bela Lugosi (que el filme reveló al público), David Manners y Edward Van Sloan.

No es casual que las dos obras más representativas del género de horror fueran *Dracula* de Stoker y *Frankenstein* de Shelley. *Dracula* nos cuenta como la razón humana, y en particular la ciencia psicológica, logran vencer a las fuerzas ocultas del más allá, mientras *Frankenstein* nos pretende advertir de los peligros de la ciencia moderna (así, no obstante la confusión posible entre los títulos de esas dos obras claves del género fantástico en el siglo XIX, pues, el primero evoca el nombre del monstruo combatido por el científico, es interesante notar que la confusión entre Frankenstein y su monstruo revela el simbolismo ilícito de su acción científica ante Dios y los hombres, como veremos). La criatura de Frankenstein pudo ser ideada por el genio de Shelley ya que el siglo XVIII es el siglo de los autómatas androides y animales artificiales (entre los más destacados artistas que les dieron luz se encuentran: Vaucanson, Friedrich Von Knauss, le Baron Von Kempelen, Pierre et Louis Jaquet-Droz, el abbad Mical, y Kintzing).

El inicio del filme de Branagh se ubica, como la novela, en el polo, enfatizando sobre la manera en que peligran los hombres, quienes por excesivo orgullo quieren adquirir conocimientos que les son prohibidos. La vanagloria de Frankenstein en el filme se expresa oponiéndose al amor y la dedicación de Elizabeth hacia él. Contraposición que podemos apreciar al nivel iconográfico cuando, decidiendo pedir disculpas a Elizabeth, Frankenstein lo hace teniendo casualmente a su espalda un crucifijo.

Así egoísmo y ciencia se oponen al *Agapé*: amor, fe y deseo de compartir que por el solo impulso de Elizabeth llevan Frankenstein a recibir el sacramento del matrimonio ante la Iglesia. Pero Frankenstein querrá traspasar los límites de esa unión terrenal profanando el cuerpo de su difunta esposa.

Tal ruptura de Frankenstein con sus deberes, tanto ante la sociedad como ante su esposa y ante Dios, es representada por la recurrencia del apretón de mano, tradicional símbolo del contrato legal y cívico, social y divino (v. Pierre Boyancé, "La main de Fides" y "Fides et le serment" en *Etudes de religion romaine*, Paris, E. De Boccard, 1973), utilizado en el filme como símbolo de la ruptura del pacto y la alianza.

De las diez veces significativas en las que reaparece el apretón de mano en la película: la primera, en el momento de la experiencia con el trueno, y la última, cuando la criatura pone fuego al altar funebre de Frankenstein, son relacionadas con el fuego como elemento divino purificador, como lo confirman también el incendio de la casa de los campesinos, provocado por la criatura, y el suicidio de Elizabeth, resucitada por Frankenstein.

B) MEDIANOCHE

El tema de la criatura rebelándose contra su creador es frecuente en la literatura desde finales del siglo XVIII, y también en el cine. Tenemos: "El Hombre de la arena" de Hoffman, *La machine à assassiner*, *El Golem*, *La isla del Dr Moreau*, *Re-Animator* (de 1985 de Stuart Gordon - también guionista de la película, basada en el cuento de Lovecraft -, con Bruce Abbott, Jeffrey Combs, Barbara Crampton, David Gale, Carolyn Purdy-Gordon, Robert Sampson y Bunny Summers, cuya historia de amor dio origen a *Bride of Re-Animator* de 1991 de Brian Yuzna - ya productor de *Re-Animator* -, con Abbott, Combs, Claude Earl Jones, Gale, Kathleen Kinmont, Fabiana Udenio, sobre el modelo de la clásica *La Novia de Frankenstein* - a notar también que en 1986 Gordon fue guionista y director de otra adaptación cinematográfica de Lovecraft: *From Beyond*, con Regina Bleesz, Karen Christenfeld, Combs, Crampton, Del Russel, Ken Foree, John Leamer, Bruce McGuire, Andy Miller, Purdy-Gordon, Summers, Ted Sorel y Dale Wyatt -), *Edward Scissorhands* (sobre éste y el cuento de Hoffman, v. también nuestro artículo sobre *Jorge de la Selva*), *The Lawnmower Man*, o *Medianoche* de Dean R. Koontz.

En *Medianoche*, a través de referencias explícitas a *Frankenstein*, *La isla del Dr Moreau*, y Lovecraft, Koontz desarrolla temas propios de sus obsesiones personales. Como King en *El Cobaya*, Koontz cuestiona a la informática y su poder alienante. Lejos del monstruo autómatas encarnado por Karlov, la criatura que personifica De Niro en el filme de Branagh, fiel a Shelley, es un ser desdichado y complejo que se enfrenta a su creador, y como los animales del Dr Moreau, los robots de Asimov, el sheriff de *Medianoche*, o el hombre frente a Dios, agudamente lo cuestiona en la gruta.

El problema central de nuestra película no sólo es como en *Event Horizon*, la relación entre ciencia y religión (v. la oración funebre de los hombres del barco a Frankenstein, el soplo divino de la electricidad del trueno que, además de referir implícita e históricamente a los trabajos, contemporáneos de la obra de Shelley, de Benjamin Franklin a finales del siglo XVIII, llena de vida los cuerpos humanos y su relación con la alquimia, lo que nos devuelve a la relación dialéctica que Roig, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, encuentra entre el *Popol Vuh* y la *Biblia*, y la forma de nave de iglesia del laboratorio de Frankenstein en la ciudad).

La malignidad del pueblo hacia la criatura (salvo en el caso del viejo ciego, quien ve con los ojos del corazón, lo que de nuevo resalta la doble oposición entre ciencia y fe, y como en Koontz en una concepción neoplatónica entre *humanitas*, de inspiración divina, y fieras) como el menosprecio de Frankenstein por los cuerpos que utiliza (médico que mata a la gente, como en *Re-Animator*, y así que le reprocha a su mentor, el asesino cuyo cuerpo Frankenstein reutiliza para crear su monstruo) nos devuelven también, al igual que la figura de Shaddack y sus monstruos en Koontz, a la cuestión moderna del hombre como *homo mensura*, en su estatus intermediario entre Dios y los animales (v. Panofsky, *El significado en las artes plásticas*, Madrid, Alianza), cuyo equilibrio, definido por Giordano Bruno en *De monada numero et figura* (1591) e ilustrado por Leonardo en su famoso grabado del hombre con los brazos extendidos y los pies abiertos del *Libro de la Pintura* como sutil armonía de los contrarios.

La insistencia, tanto en *Dracula* como en *Medianoche* o las obras de Caleb Carr y la serie de novelas de Thomas Harris sobre *El Dragón Rojo*, en la explicación psicológica de los traumas sufridos por los malhechores durante su infancia no sólo sirve para desarrollar tesis conformistas, sino también a dar cuenta

de que ni sentimientos brutos ni razón pura, el hombre se encuentra encerrado como lo notó Hegel en *Creer y Saber* en la subjetividad fenoménica, circundante del ser en sí, y pretendiendo salirse de ella se arriesga a perderse a sí mismo - el templo de Mayz Vallenilla o mándala de los hindus - (v. *Highlander*, y *Blade* en el que la figura del zombie nos devuelve precisamente a la temática de *Medianoche*, v. también la introducción del *Fedro*, y su citación en F. Max Müller, *Mitología Comparada*, Barcelona, Edicomunicación, 1988, p. 8), al igual que Frankenstein, quien en el filme, a semejanza de Shaddack o del Dr Dolittle en el filme con Eddie Murphy, niega su ser doble, a provecho de un lado, y, al querer así ser ángel, se descubre bestia.

Contraparte del prometeísmo del discurso contemporáneo, perceptible en *Un ángel enamorado*, tenemos aquí la concepción del hombre como única medida del universo, y por ende como en *La isla del Dr Moreau*, *La granja de los animales*, *El Señor de las Moscas* (que se inspira tanto en *La granja de los animales* como en *La guerra de los botones*), *The Lawnmower Man* o *Medianoche*, único responsable de las estructuras conscientes o inconscientes que elabora para construir y vivir su mundo (conforme la relación dicotómica en el discurso contemporáneo entre individuo y sociedad, v. N.-B. Barbe, "Los Malditos", *El Nuevo Diario*, 11/12/1998, p. 10).

De ahí, la importancia del concepto de compromiso hacia Dios y los demás, en particular los débiles y las personas diferentes, tanto en Branagh como en Koontz, y sin carácter religioso subyacente en Tennessee Williams.

THE SIEGE (CONTRA EL ENEMIGO)

New York vive una ola de terrorismo, que obliga a las autoridades a poner la ciudad en estado de sitio.

A) ARABIE'S TEARS

Como en *Avión Presidencial*, el filme de Edward Zwick, con Annette Bening, Sami Bouajila, Liana Pai, Tony Shalhoub, Denzel Washington y Bruce Willis, empieza con la afirmación del presidente de los E.U. de que no se admitirán más actos terroristas en el mundo, y con el arresto de un líder extremista en territorio extranjero por parte de los E.U. (v. también el inicio de *El Chacal*, y *U.S. Seals* de 1998 de Peter Golub, con Greg Collins, James Fitzpatrick, Ty Miller y Justin Williams - segunda película de la serie empezada con *Navy Seals*, sobre un tema similar, de 1990 de Lewis Teague, con Michael Biehn, Cyril O'Reilly, Rick Rossovich, Charlie Sheen y Joanne Whalley -, la acción central de *El Pacificador* tiene además el mismo pretexto).

La relevancia que se da en el filme al problema árabe en los E.U. es, como lo atestigua la insistencia en el reducido número de personas de origen árabe residiendo en New York en *The Siege*, una mera fantasía, producto del impacto positivo que provocó la primera guerra del Golfo en la autoestima norteamericana, lo mismo que en *True Lies*, parodia grotescamente anti-iraquí de *La Totale!*, película francesa sobre quid pro quo amorosos de 1991 de Claude Zidi, con el actor y cantante Eddy Mitchell (en un papel de compañero de equipo del héroe similar al que tenía al lado de Gérard Lanvin en *Ronde de Nuit* de 1983 de Jean-Claude Missiaen, con Françoise Arnoul), Sagamore Stevenin, Michel Boujenah, Thierry Lhermitte y Miou-Miou (estos tres últimos volviendo a encontrarse en *Ma femme me quitte* de 1995 de Didier Kaminka.).

De hecho, a nivel simbólico, la victoria de los E.U. en 1991 en el Golfo aparece no sólo como la contraparte de la derrota de los E.U. en el Vietnam, sino también como una respuesta feliz, aun cuando es tardía e inesperada, a la crisis de los rehénos en Irán casi diez años atrás, a finales de 1980 e inicios de 1981.

La temática general de *The Siege* revela una preocupación contemporánea que encontramos en *El último asesino* de Daniel Easterman, así como la secuencia del bus nos recuerda *El sótano del terror* de Mary Willis Walker y *Speed*.

Al final de la cinta, la heroína toca implícitamente la cuestión de la responsabilidad de los países industrializados en el proveimiento de armas a los demás países, y del cambio de estrategia de los países occidentales para con Irak durante y después de la guerra que libró contra Irán.

B) UN CIEGO CON UNA PISTOLA

Como en *El Pacificador*, la pareja de héroes, interpretada aquí por Bening y Washington, desarrolla un mensaje ambivalente de aceptación-rechazo hacia el intervencionismo. En las dos películas, los terroristas no tienen reivindicaciones de orden práctico, al contrario de lo que ocurre en la serie *Die Hard*, sino una mera obsesión de venganza (como a menudo los anti-héroes de las tiras cómicas Marvel), lo que en *El Pacificador* acentúa su carácter cristológico, mientras en *The Siege* lo identifica con los militares que el poder vuelve locos, tales como el general encarnado por Willis (*The Siege* siendo la segunda película, después de *El Chacal*, en la que Willis tiene un papel de malvado). Igual ocurre en *Avión Presidencial* que en *The Siege*, restando así (como también en Chester Himes) valor a las demandas políticas de los pueblos oprimidos, y ubicándolas en el campo de lo individual y de lo subjetivo.

Como en Himes o en las películas de Spike Lee, la presencia de héroes negros sirve paradójicamente (consciente o inconscientemente) para validar en un discurso reaccionario, como también en la serie *Ironside*.

De hecho, como en *Un ciego con una pistola* de Himes, el desenlace ocurre durante una manifestación de protesta. Además, la actitud de miedo y odio que provocan los árabes en el filme recuerda la actitud de los norteamericanos blancos hacia los negros en la década de los 60.

C) LOS PERSONAJES: DOS CIEGOS CON (IGUAL NUMERO DE) PISTOLAS

Radiografía de la conciencia estadounidense contemporánea, *The Siege* es como *El Pacificador* (v. nuestro artículo sobre esta película) un filme con doble moral. Por un lado, al morir la heroína entrega

finalmente su alma a Alá. La conducta del general es unánimemente condenada. Pero el asesinato que comete, torturando a un prisionero, quien aparece explícitamente según palabras del general como un chivo expectorio, tiene eco en el anterior intento del héroe negro por sonsacar a otro, acerca de una cuestión de entrega de dinero, y el dialogo sostenido en la habitación entre la heroína y el joven árabe (interpretado por el actor francés Bouajila) es una abierta crítica al islamismo. Enjuiciamiento al parecer confirmado por el "Padre Nuestro" que reza la heroína moribunda, después de la muerte del joven extremista árabe, en referencia a las connotaciones cristológicas de la muerte del terrorista en *El Pacificador* (v. nuestro artículo). Al acompañarla en su plegaria, el héroe negro la redime simbólicamente de sus crímenes y su ambigua asociación con el general.

Como en *Godzilla*, es significativo el hecho de que New York es el blanco del terrorista. La presencia del héroe negro, encarnado por Washington (actor que se asemeja al Sidney Poitier de los 60-70, comprometido en la causa de los negros, ya que se dio a conocer a inicios de los 90 con los filmes de Spike Lee, en particular por su actuación en el papel de Malcom X, y que continuó después actuando en películas como *El demonio vestido de azul* y *The Hurricane*), viene a validar el discurso racista en la película como en *Arma Mortal 4*. Sólo que aquí es el acompañante árabe el que, en una notable actuación de Tony Shalhoub, desarrolla de manera políticamente correcta el discurso anti-islamista.

La presencia de una china entre el personal del F.B.I. logra, con la del negro y del árabe, dar una imagen multi-étnica y abierta de los E.U. (v. también *Golpe Fulminante*, *The Big Hit*, variación ésta de John Woo sobre el mismo tema que *Exceso de Equipaje*, y *Shanghai Noon*), mientras que la cultura árabe, como diría Fanon, no parece haber evolucionado, sino encerrada en si misma al margen de la integración (v. también el fuerte sentimiento de odio racial del árabe, que no logra entender el sentido de la manifestación multi-étnica, a pesar de las explicaciones y ruegos de la heroína). Tal dualidad se entiende respecto de las tesis desarrolladas por ejemplo por Jean-François Revel en Francia, que afirman que, como dice el héroe negro en el filme, los actos terroristas pretenden llevar el gobierno democrático a la dictadura, al estadio de sitio preventivo.

Casualmente, todo ello permite validar la política occidental en el conflicto palestino-israelita, en pro de una utopía sionista, también de doble moral, que tuvo fuerte apoyo en los E.U. en autores tan populares como Philip K. Dick, y paradójicamente también en Asimov ("*Mestizo*").

D) DAREDEVIL Y EL ANTECRISTO

Como en la publicidad de marzo del 2003 para el Diesel, donde se reubican los papeles clásicos del hombre y la mujer en la relación al carro (el hombre manejando), en *Daredevil*, también de 2003, película escrita y dirigida por Mark Steven Johnson, y con la actuación de Ben Affleck (*Good Will Hunting*, *Armageddon*, *Shakespeare in Love*, *Dogma*), Erick Avari, Paul Ben-Victor, Michael Clarke Duncan (*The Green Mile*, *The Whole Nine Yards*), el cantante Coolio, Colin Farrell, John Favreau, Jennifer Garner, Lennie Loftin, Derrick O'Connor, David Keith, Leland Orser, Joe Pantoliano (*Risky Business*, *The Fugitive*, *Bad Boys*, *U.S. Marshals*, *The Matrix*, también principal protagonista de la serie televisada *The Sopranos* de 1999), Ellen Pompeo y Scott Terra, *Daredevil*, que se inspira del famoso comics, recordándonos a la vez las numerosas adaptaciones de *Flash Gordon*, *Superman* o *Batman*, y a la vez *Unbreakable*, el héroe, peleándose con malvados latinoamericanos y negro-africanos, reivindica el estatuto de modelo del blanco en la cultura norteamericana y occidental en general. El final, en el que Daredevil logra vencer al malvado en la iglesia - lugar donde empieza también simbólicamente la cinta, validando así el papel de "*miles cristianus*" del superhéroe -, clavándole sus propias armas en la mano, no sólo representa la venganza de Daredevil por la muerte de la heroína, vencida por el malvado con sus propios puñales, sino que permite también entender la iconografía crística de los malvados de *El Pacificador* y *The Siege*, como inversión y revelación del sufrimiento de Jesús como primer momento *sine quae non* para vencer al Hadés destruyéndole, lo que nos representa la iconografía medieval, basada en los *Evangelios apócrifos*, con la figura de Cristo - la Virtud vencedora - pisoteando a Hadés, una vez derrumbadas las puertas del infierno.

ANTZ

Cómo una hormiguita individualista termina salvando a todo el hormiguero.

A) *A BUG'S LIFE*

A Bug's Life de los estudios Disney, dibujo animado realizado por John Lasseter y Andrew Stanton (con las voces originales de Phyllis Diller, Julia Louis-Dreyfus, Dave Foley, Richard King, John Ratzenberger y Kevin Spacey), retoma el tema de las aventuras de un pequeño insecto y de su colonia, al igual que varios dibujos animados televisados franceses, alemanes y japoneses de los años 70 y 80, entre los cuales se destacan particularmente las aventuras de *La Abeja Maya*. Además, como estos dibujos animados y *Antz* de Eric Darnell y Tim Johnson (con las voces originales de Woody Allen, Gene Hackman, Christopher Walken, Sylvester Stallone y Sharon Stone, estos dos últimos encontrándose nuevamente aquí, después de *El Especialista* de 1994 de Luis Llosa, con James Wood y a su vez Hackman y Stone, después *The Quick and the Dead* de 1995 de Sam Raimi, con Roberts Blossom, Mark Boone Jr., Kevin Conway, Russell Crowe, Keith David, Leonardo DiCaprio, Lance Henriksen, Pat Hingle y Gary Sinise), se sustenta en la concepción de la identidad entre la sociedad humana y otras sociedades complejas, en particular de los insectos, identidad vislumbrada por los marxistas, y anteriormente por los materialistas vulgares del siglo XIX. Parece que Maurice Maeterlinck es el primero que, en sus célebres trabajos sobre las abejas y las hormigas (*La vida de las abejas - La vida de las hormigas*, 1901 y 1930, Madrid, EDAF, 1981, v. también del mismo autor *La vida de los comejénes* de 1926), haya llevado a cabo de manera profunda y sistemática tal comparación. Tanto en *A Bug's Life* como en *Antz* se hace referencia a las hormigas como una sociedad gregaria pero altamente estructurada, a sus cultivos de hongos, crianza de ganado con fines de producción de bebidas procesadas. También al final de la película francesa *Jet Set* (v. nuestro artículo sobre *Un impulsivo y loco amor*) se identifican, mediante una metáfora del héroe, referida a la célebre fábula "*La cigarra y la hormiguita*", las hormigas, las cigarras y las mariposas con las distintas clases de la sociedad humana. De lo mismo, y similarmente a lo que ocurre en *Un impulsivo y loco amor* por ejemplo (v. nuestro artículo sobre esta película), el pseudónimo de príncipe de Tasmania utilizado por el héroe en *Jet Set*, devolviendo el espectador a Taz, el Diablo de Tasmania popularizado por los dibujos animados de la Warner Bros, da implícitamente cuenta de la dicotomía entre las clases pobres: bárbaras, y ricas que serían civilizadas.

El combate de las hormigas de *Antz* contra los termitas recuerda obviamente *Invasión*. Tercera película de los estudios Walt Disney enteramente realizada por computadora, después de *Tron* (1982) de Steven Lisberger, con Jeff Bridges, Bruce Boxleitner (célebre por sus actuaciones en series televisadas), Barnard Hughes, Cindy Morgan, Dan Shor y David Warner, y *Toy Story* de 1995, también de Lasseter (como *A Bug's Life*, y *Toy Story 2* de 1999, que realizó en colaboración con Lee Unkrich), con las voces originales de Tim Allen, R. Lee Ermey, Tom Hanks, Laurie Metcalf, Don Rickles, Annie Potts, Ratzenberger (que presta igualmente su voz a los personajes de *A Bug's Life*), Wallace Shawn, Teller y Jim Varney - *Toy Story 1 y 2* y *A Bug's Life* siendo todas (al igual que la posterior *Monsters, Inc.*, v. nuestro artículo sobre *The Truman Show*) producidas por Pixar Animation Studios, extensión de los estudios Disney precisamente especializada en la creación de animaciones computarizadas (también conocida por su corto-metraje premiado, cuyos héroes son a una lámpara de oficina, emblema de Pixar, y su bebé) -, la historia de *A Bug's Life*, invierte los términos de "*La cigarra y la hormiguita*", transformando a la cigarra en un ser malvado que se aprovecha del trabajo de la hormiguita. La ambientación mexicana de la guarriada de las cigarras como la búsqueda de ayuda, que valientemente emprende la pequeña hormiguita hacia la ciudad, recuerdan los westerns, en particular *Los Siete Magníficos*. Sólo que aquí son unos payasos los que, equivocadamente, nuestro héroe trae de regreso al hormiguero. Lo que a su vez nos recuerda *Las aventuras de Tom Sawyer* o *The Postman*. Siempre acompañados por una princesa o en camino para ayudarla, las travesías de los héroes de *La espada mágica*, *A Bug's Life*, *Antz*, o la posterior *Shrek*, se inspiran, por supuesto, de la tradición de

los cuentos, pero también, al nivel iconográfico, del viaje a través del peligroso desierto del héroe y su madre en *Dune*.

Resurgencia de la puesta en escena de los actores en *Le Roman Comique* (1651 y 1657) del francés Paul Scarron, que retoma a su vez un motivo típico del teatro de Aristófanes, varias películas (v. también nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*), por ejemplo la versión del *Capitaine Fracasse; Il Viaggio di Capitan Fracassa* de 1991 de Ettore Scola, con Claudio Amendola, Emmanuelle Béart, Tosca D'Aquino, Giuseppe Cederna, Mariangela Giordano, Remo Girone, Ciccio Ingrassia, Laretta Masiero, Marco Messeri, Ornella Muti (que se encuentra también en *Jet Set*), Vincent Perez, Jean-François Perrier, Massimo Troisi, Toni Ucci e Massimo Wertmüller, o *La camarera del Titanic*, nos presentan a actores salvando moral o físicamente a un pueblo (en sentido paralelo, *El Jorobado* de Paul Féval, es juntándose a una tropa de comediantes que el héroe logra salvarse a él y a la niña que protege). Significativa del ensimismamiento del medio del espectáculo, esta temática nos devuelve más generalmente a la concepción aristotélica del héroe trágico como *ejemplum* para la sociedad. Lo confluía la recurrencia del motivo de la comedia como puesta en escena de la realidad, y por eso visualización crítica de la misma en *Hamlet*, *Volpone*, *Pinocho*, *Les fourberies de Scapin* (el filme), *La kermesse héroïque*, *Limelight*, *Columbo*, *El Prisionero*, *The Elephant Man*, *La última mariposa*, *Batman*, *The Truman Show*, o la última película de Mankiewicz.

Referencia, como todos los dibujos animados de Disney a los cuentos y fábulas populares tradicionales, el filme *A Bug's Life* es una inversión cómica de la fábula con propósito educativo. La valentía del héroe en su viaje a la ciudad no sólo denota su propio proceso de iniciación, sino que nos demuestra, como *Flubber* de Les Mayfield, con Raymond J. Barry, Clancy Brown (también presente en *Highlander*, *Invasión* y *The Shawshank Redemption*), Ted Levine, Christopher McDonald, Wil Wheaton y Robin Williams (adaptación de las películas, también de los estudios Disney, realizadas por Robert Stevenson, con Tommy Kirk, Fred MacMurray, Nancy Olson y Keenan Wynn: *The Absent-Minded Professor* de 1961 y *Son of Flubber* de 1963), *El profesor chiflado* o *Dr Dolittle*, que cada uno es alguien especial y, aunque ahora incomprendido, si logra realizar su sueño, finalmente será aceptado por los demás. Al nivel de la evolución psicológica y sexual del niño, esto implica, como vemos a través de la relación entre el héroe y la princesa, que siempre se encuentra alguien que nos ama y comprende, problemática que también está aludida en *The Horse Whisperer*.

B) TRUST (AGAIN)

La batalla para quitar a la empresa Disney el monopolio de las películas para niños sigue con *Antz*, contraparte de *A Bug's Life*, al igual que *Anastasia* y *La espada mágica* lo eran de *Mulan*, y en cierta medida *Pequeños Soldados* de *Toy Story*. También *La ruta de Eldorado* (2000) de Bibi y Eric Bergeron, Will Finn y Don Paul, con las voces originales de Armand Assante, Kenneth Branagh, Kevin Kline, Edward James Olmos y Rosie Perez, es la contraparte tardía de *Pocahontas*. Además de que entre 1994 y 1998 no se cuentan menos de una decena de versiones paralelas a la película *Pocahontas* de 1995 de los estudios Disney.

Notemos que los estudios Disney respondieron a *La ruta de Eldorado* con *The Emperor's New Groove* (también del 2000) de Roger Allers y Mark Dindol, con las voces originales de John Goodman, Eartha Kitt, David Spade, Patrick Warburton y Owen Wilson.

Lógicamente, el dibujo animado danés *Help! I'm a Fish!* de 2001 de Stefan Fjeldmark y Michael Hegner se inspira, a su vez, de *The Little Mermaid* de 1989 de Ron Clements y John Musker, con las voces originales de Rene Auberjonois, Christopher Daniel Barnes, Jodi Benson y Pat Carroll, ya que la obra de los estudios Disney está basado en el famoso cuento de Hans Christian Andersen, varias veces llevado a la pantalla grande, hasta con actores reales, en los países escandinavos. La iconografía en particular del pececito colorado de azul y amarillo, que se encuentra tanto en *The Little Mermaid* de Clements y Musker como en *Help! I'm a Fish!*, reproduce el modelo de la figura acuática del joven Arturo metamorfoseado por Merlín en *The Sword in the Stone*, otro famoso dibujo animado de los estudios Disney.

Modernización de la técnica Disney, en *Antz* las canciones como en *La boda de mi mejor amigo* son reorquestración de clásicos de la música popular como *Guantanamera*.

A Bug's Life y *Antz* tienen varios elementos en común: el amor del héroe por la princesa; el viaje hacia la ciudad; el baile; el episodio en el bar; el con el agua cayendo sobre el héroe; más que todo, el carácter incomprendido y torpe del héroe. En *A Bug's Life* el héroe logra volar agarándose de un diente de león, mientras en *Antz* se cae del tallo de uno.

C) ANTZ

A Bug's Life reproduce la clásica historia del joven héroe idealista que la vida obliga a superarse. *Antz* toca también el tema de la afirmación de sí, pero de una manera aparentemente más individualista. Sin embargo, Z (nombre simbólico de la pérdida de identidad del individuo en el grupo, tal vez por reminiscencia de la crítica al carácter coercitivo del sistema en *Z* de 1969 de Costa-Gavras, con Marcel Buzzoffi, Charles Denner, Pierre Dux, Bernard Fresson, Georges Géret, Julien Guimar, Clotilde Joano, Yves Montand, Magali Noël, Irene Papas, François Périer, Jacques Perrin, Habib Reda, Renato Savatori - que volvemos a encontrar en *Le Casse* - y Jean-Louis Trintignant, película que recibió dos Academy Awards y el Premio del Mejor Actor por Trintignant en el Festival de Cannes), el héroe de *Antz*, si bien se asemeja a los héroes de Allen (que por otra parte presta su voz al protagonista del filme) o al de *Loco por Mary*, pues es asiduo en visitar a su psicoanalista, no deja de tener un papel ambiguo.

Al contrario de lo que ocurre en *A Bug's Life*, la ciudad aparece en *Antz* como un lugar utópico. El carácter panamericano del filme se evidencia en el episodio de la travesía en barco; el nombre "*Insectopia*" dado al basurero de la ciudad; la asimilación iconográfica del inicio y del final entre el hormiguero y New York; el hecho de que es una moneda de 5 centavos de dólar con la efigie de Jefferson la que lleva a Z y la princesa al lugar añorado (sobre la simbología de libertad de esta moneda, relacionada con la historiografía nacional popular de los E.U., v. Lawrence Block, *El ladrón que leía a Spinoza*, 1980, Barcelona, Plaza & Janés, 1997, pp. 49-59).

A pesar de su individualismo Z volverá finalmente para salvar el hormiguero de la catástrofe, y el taylorismo criticado como pérdida de individualidad al inicio se volverá provechoso, mientras se asume voluntariamente según afirma Z al final. Mientras en *A Bug's Life* es la sociedad la que reconoce el valor y mérito del individuo que la salva, en *Antz* es el héroe el que aprende a integrarse a la sociedad como conjunto igualitario de individuos. Si bien tanto la exclamación del héroe en *A Bug's Life* al emprender su viaje hacia la ciudad para según dice salvar a todas las hormigas explotadas del mundo, como las reclamaciones sindicales de las hormigas trabajadoras en *Antz* revelan en las dos películas un trasfondo socialista, en *Antz* se trata más precisamente de una concepción frommiana, ya varias veces encontrada, en la que el amor es el que tiene que regir las relaciones sociales y el individualismo no es sino la aceptación libre de un buen gobierno (v. también, en lo que concierne el origen de este pensamiento liberal al nivel político y social, *El utilitarismo* de John Stuart Mill).

En este sentido es significativo el beso que la princesa, imagen del poder, da a Z para reanimarlo (beso que, aun si nos recuerda en alguna medida el final del cuento "*Jodynka*" de Tolstoi, reproducido en *La muerte de Iván Ilich*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1993, pp. 111-120, por supuesto es una referencia a *La Bella Durmiente* de Disney, como lo es también el aterisaje de la avispa a *Bernard y Bianca*). La imagen hobbesiana del Leviatán, nefasta al inicio de *Antz*, se vuelve paradójicamente benéfica al final.

La fuerte jerarquía de la relación de poder existente entre Z y la princesa se evidencia desde el inicio en su manera de bailar con ella, muy parecida a la que popularizó John Travolta en *Pulp Fiction* de 1994 de Quentin Tarantino (también guionista del filme), con Alexis y Rosanna Arquette, Steve Buscemi, la actriz franco-portuguesa Maria De Meideros, Peter Greene, Angela Jones, Samuel L. Jackson, Harvey Keitel, Amanda Plummer, Ving Rhames, Tim Roth, Eric Stoltz, Julia Sweeney, Tarantino, Uma Thurman, Christopher Walken, Frank Whaley, Duane Whitaker y Bruce Willis (segundo encuentro cinematográfico entre el cineasta y Roth, después de *Reservoir Dog* de 1992 de Tarantino - también guionista del filme - ,

con Steve Buscemi, Harvey Keitel, Michael Madsen, Chris Penn, Lawrence Tierney e la voz de Steven Wright, primera y exitosa película de Tarantino que le dio a conocer al público, pero primer encuentro entre Rosanna Arquette y Roth, antes de *Deceiver*, v. nuestro artículo sobre *La Milla verde*, así como entre Tarantino y Willis, antes de *Four Rooms* de 1995 de Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez y Tarantino - también guionistas de la película, y productores para Rockwell y Tarantino -, con Antonio Banderas, Jennifer Beals, Lawrence Bender, Paul Calderon, Sami Davis, Amanda De Cadenet, Valeria Golino, Salma Hayek, Madonna, David Proval, Roth, Ione Skye, Tarantino, Lili Taylor, Alicia Witt y Marisa Tomei - que se dio a conocer con *My Cousin Vinny* de 1992 de Jonathan Lynn, con Chris Ellis, Fred Gwynne, Ralph Maccio, Joe Pesci e Mitchell Whitfield -), cuando el personaje de Travolta, que es un mafioso, se deja llevar peligrosamente por la esposa de su jefe, encarnada por Uma Thurman, tentadora desenfrenada, en un terótica danza, origen simbólico indirecto (en la secuencia de la película, dividida en sketches, a la manera característica de Tarantino) de su pérdida.

Mientras en *A Bug's Life* no se cuestiona el orden social (pues el peligro viene del exterior de la colonia), en *Antz* el carácter educativo del filme, que impide tener un discurso individualista consecuente, impone esta vuelta retórica en la que finalmente, como en *Conspiración* o *The Siege*, son las aspiraciones personales de militares locos, es decir, no la organización de la sociedad civil en sí, las que causan pobreza y desdicha en el pueblo. Igual dialéctica se encuentra en la versión de *Los Miserables* de Bille August (v. nuestro artículo sobre esta película).

MEET JOE BLACK

Siendo al punto de morir un viejo empresario, inesperadamente la Muerte que le aparece bajo la apariencia de un apuesto joven llamado Joe Black le propone un pacto: mientras el viejo empresario le sirve de guía para conocer el mundo y la Muerte disfruta de ello, no se llevara al moribundo hacia el más allá.

Pero rompiendo el contrato, Black enamora a la hija menor del empresario y pretende llevarse a ella.

A) ANTECEDENTES

Meet Joe Black de Martin Brest, con Claire Forlani (*Mystery Men, Boys and Girls*), Marcia Gay Harden, Jeffrey Tambor y Jack Weber, es el segundo encuentro cinematográfico entre Anthony Hopkins y Brad Pitt, después de *Leyendas de Pasión*.

De nuevo aquí, como en *Entrevista con el Vampiro* de 1994 de Neil Jordan, con Antonio Banderas, Tom Cruise, Kristen Dunst, Stephen Rea y Christian Slater, basada en la famosa novela de Anne Rice (autora contemporánea especializada en las historias de vampiros), Pitt encarna a un personaje ctónico.

Por su título, *Meet Joe Black* parece referirse implícitamente a *Meet John Doe* de 1941 de Frank Capra, con Barbara Stanwyck y Gary Cooper (en su segundo encuentro cinematográfico con el cineasta, después de *Mr Deed Goes to Town* de 1936, con Jean Arthur, George Bancroft, Douglass Dumbrille, Lionel Stander y Raymond Walburne - película producida por Frank Capra Jr. y ganadora de un Academy Award, cuyo guión, en base al cuento "*Opera Hat*" de Clarence Budington Kelland publicado en el *Saturday Evening Post*, es de Robert Riskin - como el de *Meet John Doe* -, y en la que intervienen miembros del equipo técnico que volvemos a encontrar en numerosas otras cintas de Capra: el compositor Howard Jackson, el director artístico Stephen Goosson y el director cinematográfico Joseph Walker -). Pues, al héroe suicidario del filme epónimo *Meet John Doe* de Capra (que prefigura el de *It's a Wonderful Life* de 1946 - como el título *Mr Deed Goes to Town* prefigura *Mr Smith Goes to Washington* de 1939, ganadora de un Academy Award, dirigida y producida por Capra, y con la actuación de Edward Arnold, Arthur, Claude Rains, así como con Beulah Bondi, Thomas Mitchell y James Stewart, estos tres últimos que actúan también en *It's a Wonderful Life* -) se sustituye en el filme de Brest la Muerte misma, protagonizada por Pitt.

Como en *Un ángel enamorado*, en *Meet Joe Black* la Muerte tiene curiosidad por nuestro mundo y se maravilla descubriendo los sentimientos y complejos goces que conlleva el ser hombre.

La personificación de una fuerza sobrehumana que decide mezclarse entre los hombres se origina en las mitologías antiguas, y su reinterpretación en la figura del príncipe de los cuentos modernos, incógnito entre la plebe (Zeus y Cristo comparten entre otros esta cualidad con Piel de Asno, Lagardère, el príncipe de *El Príncipe y el Mendigo* y el de *Coming to America* de 1988 de John Landis, con John Amos, Arsenio Hall, Shari Headley, James Earl Jones, Eddie Murphy y Madge Sinclair, inspirado éste del rey de *A King in New York* de Charles Chaplin, como lo revela el título europeo: *Prince in New York* del filme de Landis). En la iconografía medieval alemana, la Muerte aparece con rasgos masculinos y hasta lleva barba, pues "*Todt*" es vocable masculino. A pesar de que "*Death*" sea de género neutro, esta tradición parece ser también anglosajona, como lo confirman La Muerte de *La Máscara Roja* de Edgar Allan Poe, "*La Guadaña*" de Ray Bradbury, la serie televisada *Touched by An Angel*, *Meet Joe Black* y el episodio "*El Ángel de la Muerte*" de la serie televisada *Charmed* (en la que, como en *Meet Joe Black* y, de alguna manera, *La Guadaña*, la Muerte, ineluctable, aparece finalmente como benévola).

Notemos que, a semejanza de lo que ocurre en el cuento de Bradbury, es Christopher Lee que encarna a la Muerte, cansada de su estatus, y que quiere ser reemplazada por un humano, en el último episodio de la serie televisada *Les Redoutables* (2000-2001), producida por Athanor Studio, Gétévé y 13^{ème} Rue.

La personificación de la Muerte como un muerto, que se origina en las *Danzas Macabras* medievales, es puramente moderna. Esta humanización funciona, como en *Un ángel enamorado*, por medio de la radical diferencia de esencia entre lo humano y lo divino. Lo que nos devuelve, como por ejemplo en el caso de la aventura de Zeus y Anfitríon o en *El Maestro y Margarita* de Mijail Bulgakov, a la cuestión de la perennidad del tema. Lo moderno como ocurre con el intercambio de papel entre los actores principales en

La beauté du Diable busca en *Meet Joe Black* expresar la humanidad de la Muerte como experiencia individual en el hecho que antes de encarnarse en Brad Pitt, la Muerte habla con voz de Anthony Hopkins, a quien le toca el papel del viejo empresario y que una vez más nos confirma sus dones de actor.

Así, mientras el carácter travieso de la Muerte en el filme se inspira en la tradición clásica que la identifica al Amor, niño ciego y versátil como ella, la adquisición por Black de sentimientos morales durante su convivencia con los humanos confirma al igual que la experiencia inversa del héroe de "*La Guadaña*" la presencia de un discurso moderno acerca del hombre como "*homo mensura*" en *Meet Joe Black*, como en *Un ángel enamorado*, *Frankenstein* o *Angel Heart*.

B) EL CAMBIO DE LAS ARMAS

Dentro de esta perspectiva, no es casual si la experiencia del amor en cuanto entrega de sí en la que insisten todos los personajes del filme (el empresario, su yerno, sus hijas, la vieja de las Antillas) cambia al impacable y egoísta Black según un proceso de iniciación similar al del héroe de *Un ángel enamorado* bajo la tutela de Messenger. Tanto eso como la elección del empresario como guía de la Muerte en nuestro mundo revela el discurso liberal subyacente en la película.

Como en *Volpone* o *El Rey Lear*, nos enfrentamos a un rico viejo quien, antes de morir, quiere ordenar sus asuntos así como lo que dejará de herencia, conforme las normas religiosas y legales de la sociedad moderna (v. Michel Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, París, Gallimard). Resaltando aquí como en *Un ángel enamorado* el tema romántico de la vida corta pero apasionada. Si Scrooge en *Canción de Navidad* simboliza al malvado capitalista, aquí el empresario según palabras de Black fue elegido porque sus éxitos hacían de su vida un verdadero modelo.

En una perspectiva similar a la de San Agustín en *Tratado del bien del matrimonio* y en *La Ciudad de Dios*, XIX, 12 (v. Mario de la Cueva, *La idea del Estado*, México, FCE, 1994, p. 208), *Meet Joe Black* desarrolla una temática si bien clásica acerca de la oposición entre Eros y Thanatos, más precisamente propia del pensamiento político contemporáneo de la Iglesia en la que la estructura social se construye sobre el modelo de la casa (*La Ciudad de Dios*, XIX, 16, cit. *in ibid.*, p. 212) y así el matrimonio feliz (*Del libre albedrío*, VI, 15, cit. *in ibid.*, p. 213, v. también p. 219, y nuestro artículo sobre *La boda de mi mejor amigo*).

Como en *Les visiteurs du soir* (y en cierta medida en los románticos como Poe), el amor humano vence al demonio y a la muerte.

La arbitraria e injusta decisión de Black de llevarse a la joven hija del empresario, rompiendo así el trato hecho, identificando implícitamente a Black con la Bestia de *La Bella y la Bestia*, y por extensión a Eros de los amores de Psiquis (como lo confirma el fin de la película), nos devuelve a la problemática de las Danzas Macabras y de la Muerte como ciego agente vengador de Dios, y por consiguiente a la imperiosa necesidad para los hombres de estar conformes con los planes divinos. Es decir al problema moderno ya citado de *Volpone* y del amor-Agapé como vínculo, o sea expresión simbólica de la doble identidad entre el Bien según los hombres (los deseos) y el Bien según Dios (lo deseable), y entre la conformidad del moribundo con Dios y la seguridad de alcanzar el más allá como en el *Ars moriendi*.

Al igual de lo que ocurre en *La Escalera de Jacob*, Black cambia de apariencia para el empresario, de temible a añorado, según se va desarrollando la intriga.

Como en el final de *Medianoche*, en el de *Blade* cuando la médica toma el lugar de la *Caritas* romana dando su sangre para el salvar al héroe hijo maldito, o en *Simple Secretos*, es el descubrimiento del amor como entrega de sí (*Agapé*) tanto de parte de Black como del empresario o de su hija mayor y del esposo de ella lo que produce tal cambio en un lento proceso de humanización de la Muerte, hasta que finalmente como en *La Bella y la Bestia* de Cocteau y en la versión de Disney (inspirada en la de Cocteau), la Muerte devuelve su cuerpo al joven enamorado de la heroína, ya que el amor aquí también, como en Cocteau y Disney, vició el embrujo y la muerte.

BLADE

Mitad humano mitad vampiro, Blade persigue sin piedad a los seres nocturnos, quienes planean apoderarse definitivamente de nuestro mundo.

A) RELATO DEL APOCALIPSIS

Después de Eddie Murphy (retomando, en versión maléfica, su personaje de príncipe llegando en New York de *Coming to America*) en *Vampire in Brooklyn* de 1995 de Wes Craven, con Angela Bassett, Kadeem Hardison, Joanna Cassidy, Zakes Mokae y Allen Payne, película producida por Murphy, Wesley Snipes es el segundo actor negro quien encarna un vampiro, aquí en la versión cinematográfica y "tecno" de *Blade* por Stephen Norrington, con Stephen Dorff, Traci Lords y Kris Kristofferson, actor, este último, que encontramos también en numerosas cintas contemporáneas, como por ejemplo en *Payback* de 1999 de Brian Helgeland (también guionista, con Curtis Hanson, de *L.A. Confidential*), con Maria Bello, Gregg Henry, Mel Gibson, Kris Kristofferson, Lucy Liu y David Paymer (película que, por otra parte, aparece, a través de la combinación de los personajes interpretados por Bello y Gibson, como la versión masculina del filme epónimo de 1994 de Anthony Hickox, con C. Thomas Howell, Breckin Meyer y Joan Severance).

En el papel de Dragonetti en *Blade*, reconocemos al Dracula de Mel Brooks. El monstruo obeso es retomado de *Total Recall* de 1990 de Paul Verhoeven, con Michael Ironside, Arnold Schwarzenegger y Sharon Stone, que a su vez se inspiraba del personaje del contrabandista Jabba the Hutt en *La Guerra de las Galaxias*. La asociación de Blade con su viejo mentor blanco y la joven médica negra le asemeja a héroes como los de *K2000*, *Superthunder*, *Batman III*, y más que todo *Supercopter*.

Las especificaciones particulares para matar a los vampiros, si bien se inscriben en la tradición, forman a semejanza de lo que ocurre en *Por Siempre* una red de referencias denotativas irónicas típica de la distanciamiento postmoderna ante sus modelos.

Los planos y el guión refieren mas generalmente a los "comics", Blade siendo un héroe de los Marvel, creado en 1973 en *The Tom of Dracula*, es decir contemporáneo de otro gran héroe negro de la época, cinematográfico éste: el célebre Shaft (v. nuestro artículo sobre *Los Vengadores*). La persecución sistemática que Blade emprende contra los vampiros, raza a la que sin embargo pertenece, como la figura de la vampira rubia y la oposición iconográfica entre escenas nocturnas violentas y decoraciones de gran esteticismo se inspiran directamente en *Blade Runner* (película cuyos caracteres fueron retomados por los Comics Marvel).

La añoranza de Blade por ser totalmente humano, tanto como su caballescica técnica de combate, nos recuerdan *Highlander*. Héroe nocturno con el afán de ganarse la condición humana, combatiendo las fuerzas del Mal, es, al igual que el dios de *Mortal Kombat II*, una figura apocalíptica típica de nuestra época.

B) MYRDDIN VS HOMO PECCATI

De hecho, hijo de un vampiro-demonio, su sangre mestiza, conforme las Escrituras de su raza, le designa para ser el centro del ritual de sacrificio con los doce jefes tradicionales de los vampiros, ritual que marcará la llegada del Anticristo. (Según la misma simbología, es sólo a los 13 años que Blade fue descubiertio por su mentor).

Pero, la voluntad de Blade de volverse humano y alcanzar la muerte, "*victoria de la progenie humana*", es la que le salva de cumplir tan ignominioso papel, como los dioses de "*Los Hijos del Zodiaco*" de Kipling, el Quirón de Darío, *Highlander*, el dios de *Mortal Kombat II*, o el héroe de *Beowulf*, encarnado, como el dios de *Mortal Kombat I*, por Christophe Lambert, y cuyas aventuras se inspiran libremente de la primera parte del célebre poema medieval de los Angles, en una versión que recuerda a los juegos videos, a semejanza de películas justamente basadas en éstos como:

- *Mortal Kombat*, *Dungeons & Dragons* del 2000 de Courtney Solomon - que produce también la película -, con Lee Arenberg, Tom Baker, Thora Birch, Jeremy Irons, Marlon Wayans (que volvemos a encontrar en *Scary Movie*) y Justin Whalin;

- *Lara Croft - Tomb Raider*; - *Final Fantasy: The Spirits Within* de 2001 de Hironobu Sakagushi e Moto Sakakibara, cinta enteramente realizada por computadora, con las voces originales de Steve Buscemi, Peri Gilpin, Ving Rhames, Donald Sutherland, Ming-na Wen y James Woods;

- *Resident Evil* de 2002 de Paul Anderson - también guionista de la película -, con Martin Crewes, Milla Jovovich (*El Quinto Elemento*, *The Messenger*, *The Million Dollar Hotel*), Eric Mabius (*Cruel Intentions*), James Purefoy, Michelle Rodriguez (*Girlfight*) y Colin Salmon, con una heroína valiosa similar a Croft, y donde se mezclan referencias a las películas de horror con pretexto ecológico de finales los años 70 e inicios de los 80, *Re-Animator* y las películas afines por la presencia de los muertos vivos, los distintos episodios de *Alien* por la inmiscuición de un grupo militar en el centro científico y el monstruo caminando en las paredes, *Speed* por el motivo del ascensor cayéndose (que a su vez se inspira en las películas del holandés Dick Maas - de las que es guionista, director y productor -: *De Lift* de 1983, con Huib Broos, Jan Anne Drenth, Paul Gieske, Johan Hobo, Sydney Kuyer, Pieter Lutz, Matthias Maat, Emma Onrust, Dick Sheffer, Liz Snoyink, Huub Stapel, Wiske Sterrinka, Willecke van Ammelrooy, Josine van Dalsum y Ger van Groningen, y *Down* de 2001, con Cynthia Abma, Jon Cariani, Ruurt de Maesschalck, Dan Hedaya, Edward Hermann, Michael Ironside - *V, Invasión* -, David Kennedy, James Marshall, Martin McDougall, Kathryn Meisle, Ron Perlman, Daniel Rabin, René Retèl, Eric Thal y Naomi Watts), o al tema recurrente en las producciones contemporáneas de la computadora loca, v. nuestro artículo sobre *The Lawnmower Man*, aquí llamada la Reina Roja en alusión directa a *Alicia en el país de las maravillas*, y de la que la heroína, vestida de rojo, aparece como la contraparte - la computadora presentada como una niña traviesa recordándonos también al dios bribón de *Mortal Kombat* -;

- O, anteriormente, el famoso *Street Fighter* de 1995 de Steven E. De Souza, con Damian Chapa, Raul Julia, la cantante australiana Kylie Minogue, Wes Studi, Jean-Claude Van Damme y Ming-na Wen;

Boga de los años 1990, paralela a la de las películas inspiradas en series televisadas clásicas, como:

- *Misión: Imposible*;

- *The Saint* de 1997 de Phillip Noyce, con Alun Armstrong, Henry Goodman, Val Kilmer, Rade Serbedzija, Elizabeth Shue y Valeri Nikolayev;

- la francesa *Absolument Fabuleux* de 2001 de Gabriel Aghion (también guionista del filme), con Josiane Balasko, Nathalie Baye, Vincent Elbaz, Claude Gensac (famosa actriz, que actuó en la mayoría de las películas del actor cómico Louis de Funès), Marie Gillain, Dorothee Pousséo, Yves Rénier (conocido actor de televisión), Saïd Taghmaoui, Michel Vuillermoz, y el periodista Stéphane Bern, Catherine Deneuve, el creador de moda Jean-Paul Gaultier, la cantante Chantal Goya y Jennifer Saunders en sus propios roles, película inspirada de la serie televisada británica epónima *Absolutly Fabulous* de 1992-1996, con Anthony Cotton, Jane Horrocks, Helen Lederer, Joanna Lumley (antigua heroína del último período de *The Avengers*), Saunders - también autora y guionista de la serie -, Julia Sawalha y June Whitfield;

- o *Los Vengadores*;

El pasaje entre los dos géneros de filmes encontrándose en los dibujos animados sobre *Pokemón* y *Digimón* llevados a la pantalla grande en el 2000, o más generalmente el interés recurrente del cinema de los 70-80 por los "comics", y en particular en los 90 por los "mangas" japoneses, como *Crying Freeman* de 1995 de Christophe Gans, con Rae Dawn Chong, Julie Condra, Mark Dacascos, Tchéky Karyo, Masaya Kato, Mako, Byron Mann y Yoko Shimada, inspirada en la tira cómica de Ryoichi Ikegami e Kazuo Koike. *Crying Freeman*, que nos recuerda *El Especialista* de 1994 de Luis Llosa, es el primero encuentro cinematográfico entre el cineasta francés Gans y el actor estadounidense Dacascos, antes de *Le Pacte des Loups* de 2001, con Monica Bellucci, Vincent Cassel, Emilie Dequenne, Samuel Le Bihan, protagonista también de *Jet Set*, y una pléyade de actores franceses famosos como Bernard Farcy, Jacques Perrin, Jean-François Stévenin y Jean Yanne.

A semejanza de Merlín, es su devoción hacia su madre, pero también el hecho de que, a diferencia del mago, no acepta su destino en el combate final contra ella como mujer (v. Geoffrey Ashe, *El Rey Arturo*, Madrid, Debate, 1993, p. 18), que de hijo de demonio convertirá a Blade en aliado de los humanos.

La película nos ofrece una lectura moderna del tema apocalíptico, en la que el ser hombre es la medida entre lo natural y lo divino, como lo revelan el héroe mestizo y el carácter ambivalente de los vampiros: seres sobrenaturales, pero también bestiales.

La identidad de motivos entre *Contracará* y *Blade* en la escena con la niña, el personaje del ayudante del malvado, o la decoración de la guarida de éste, nos induce a insistir en el carácter ambiguo también de *Blade*.

Encontramos en nuestra película la contraparte del catastrofismo apocalíptico de filmes recientes como *Deep Impact* y *Armageddon*, que es el adventismo (ver la introducción del héroe al inicio de la película a manera de "dios aparecido", la edad de *Blade*, nacido en 1967, la insistencia en el carácter milenarista de la raza de los vampiros, en la importancia para ellos de sus Escrituras, y en el poder de ellos sobre la policía, lo que evoca claramente la sociedad judía del tiempo de Cristo, v. también el principio cíclico de la muerte de *Dragonetti*, el martirio consecutivo de sus 12 "apóstoles", y la pseudo muerte de *Blade*, que precede su combate contra el Anticristo, como ocurre a Cristo mismo, vencedor de Hadés en el Limbo, lo que se relaciona con el nombre de Erebus de las Escrituras de los vampiros, v. finalmente la identidad entre la médica y la madre de *Blade*, que reproduce, a la inversa, la identidad existente entre la Virgen María y la Magdalena).

El antagonismo entre *Dragonetti* y el joven vampiro, ubicado en la solemne sala de reunión, del tipo que fue popularizado por las mesas redondas de los truhanes en las series como *Los Intocables* y las cintas sobre los "mafiosi" será iconográficamente referenciado en *Lara Croft - Tomb Raider* (una figura más inspirada en Indiana Jones), película que desarrolla el tema milenarista, esta vez en el tiempo altamente simbólico de siete días (y con referencias finales a los famosos relojes blandos de Salvador Dalí y a la *Creación de Adán* de la bóveda de la Capilla Sixtina de Miguel-Angel, cronológicamente invertidas, justamente para acentuar la problemática del posible retorno a épocas anteriores).

En *Blade*, la figura de la médica, que tiene su equivalente en *M.I.B.*, nos remite más precisamente al personaje de la mujer mordida por un vampiro en el contemporáneo *Vampires* de 1998 de John Carpenter, con Daniel Baldwin, Thomas Ian Griffith, Sheryl Lee (conocida por su papel en el filme *Twin Peaks* de David Lynch, y que ya hemos encontrada en *Extasis*), Maximilian Schell, y James Wood en una notable actuación. Lo que, dentro de la perspectiva apocalíptica adventista del filme destaca el simbolismo marial y redentor de la "Unio Mistica" entre ella y el héroe crístico, como el de *Contracará*.

En el 2001, Carpenter seguirá su reescritura de los temas clásicos con *John Carpenter's Ghosts of Mars*, con Joanna Cassidy, Ice Cube, Clea DuVall (ya encontrada en *The Faculty* de 1998), la actriz y egería negra de los 70 Pam Grier, Natasha Henstridge (*Species*, *The Whole Nine Yards*) y Jason Statham (*The Transporter*), película de la que Carpenter es también el guionista y compuso la música, y que nos recuerda *Mission to Mars* de Brian De Palma.

Mientras el principio legal en *Santa Clausula* y las películas afines nos remite al origen religioso del juicio y del dios de Justicia, *Blade* evoca al dios apocalíptico de venganza, dos aspectos que originariamente se encuentran unidos en el Cakravartin hindú.

El final de *Blade* en el que el héroe se traslada a la ex-U.R.S.S. con el fin de erradicar a los vampiros, no sólo representa, al nivel narrativo, un retorno al lugar de origen del género y de estas criaturas, sino también, políticamente, una manera indirecta de representar a los E.U. como nuevos dueños del mundo en su globalidad, después de la caída del muro de Berlín.

LOS MISERABLES

Versión norteamericana de la famosa novela histórica de Victor Hugo.

A) LUBBERT Y ROUSSEAU

Cada época del cine francés tuvo su versión de este símbolo patriótico que es la novela del "*Papá Hugo*", con un actor distinto en el papel de Jean Valjean: Harry Baur, Jean Gabin, Lino Ventura, y Jean-Paul Belmondo en la controversial transposición de la historia en el siglo XX en la película de 1995 de Claude Lelouch, con Michel Boujenah, Clémentine Célarié, Annie Girardot, Philippe Léotard y Alessandra Martines, una de las cinco películas de Lelouch sobre la Segunda Guerra Mundial, que dará a la casa editorial parisina Plon la idea de publicar la novela *Cosette ou Le Temps des illusions - Les Misérables, la suite* (2001) del escritor y periodista François Cérésa. A notar que la versión de *Los Miserables* por Lelouch marca su segundo encuentro cinematográfico con Belmondo (siendo el uno y el otro respectivamente, como bien se sabe, un director y un actor emblemáticos de la Nueva Ola), después de *Itinéraire d'un enfant gâté* de 1988, película escrita por Lelouch, y con la actuación de Béatrice Agenin, Richard Anconina, Michel Beaune, Paul Belmondo, Arthur Brauss, Céline Caussimon, Jean-Philippe Chatrier, Daniel Gélin, Marie-Sophie L., la cantante Lio (Lelouch soliendo utilizar a cantantes en sus cintas), Annie Philippe, Pierre Vernier y Gila von Weitershausen.

La presente versión de Bille August, con Claire Danes, Lennie James, Liam Neeson, Geoffrey Rush, Uma Thurman (que encontramos también en la contemporánea *Los Vengadores*) y Peter Vaughan, se basa en el éxito mundial de la comedia musical del actor y director francés Robert Hossein, y en una larga tradición de infidelidades hollywoodianas a la obra de Hugo - el filme con Neeson retoma así la versión de 1952 de Lewiss Milestone, cuarta adaptación hollywoodiana de la obra, con Michael Rennie (cuya figura es similar a la de Neeson), que describe larga, y apócrifamente, la relación psicológica que se instaura entre Valjean y Javert, antes de que empiece la novela de Hugo. En el filme con Neeson, la reducción narrativa transforma la epopeya huguesa (expresada en todas las películas francesas citadas por la doble, y hasta triple, duración del filmaje), que al igual que *La Comedia humana* o *Los Rougon-Macquart* pretendía ser el fresco de una época, en una alegoría del Bien y el Mal de estirpe social, pero aquí como aventura meramente individual.

Pues, los Thénardier ya no tienen sino un papel muy secundario y circunstancial, al igual que Gavroche, quien perdió su canción, mientras Fantine (Thurman) conservó su dentadura. Tampoco aparece el niño de la moneda que, de la misma manera que Monseñor Myriel, provoca el cambio en Valjean. Lo sórdido de la historia romántica con fines altamente morales se cambia aquí en la expresión optimista de una vida en la que la voluntad y la perseverencia como valores cristianos y liberales nos llevan a un "*happy end*". El trágico final de Valjean en Hugo, representativo de su martirología en las dolencias y la búsqueda de una sociedad mejor, cambia en este cinta por la concepción social algo simplista a la manera de Frank Capra.

Ya no se trata de la dramática redención de un rechazado entre los demás contra el orden social, sino de la historia de un Sólo individuo que lucha por integrarse a la sociedad mientras las fuerzas divinas trabajan oportunadamente para ayudar en este sentido, como ocurre en *El Conde de Monte Cristo* de Dumas o *Los misterios de París* de Eugène Sue, esta última~que nspiró la vida de Fantine en *Los Miserables*, como podemos apreciar comparándola con el episodio donde Chouette arranca cruelmente un diente a la joven heroína en Sue. Nuestro filme se asemeja a *Los Misterios de París* por su orientación fantasiosa.

Igual ocurre en *Simon Birch* de Mark Steven Johnson, con Jim Carrey, Joseph Mazzello, Oliver Platt y Ashley Judd, donde el pequeño Simon y la madre soltera del héroe son tan sólo los instrumentos para la reconciliación le éste con el tejido social conformista, manera de "*deber ser*" del cinema norteamericano como lo define juiciosamente Manuela González-Haba (apéndice a Von Chamisso, *La maravillosa historia de Peter Schlemil*, Madrid, Anaya, 1988, pp. 170ss.). Como en el *Frankenstein* de Kenneth Branagh, la medida de lo justo es función de la aceptación previa del papel de cada uno dentro de las normas establecidas.

B) JANE AUSTEN'S MAFIA

La medida de lo correcto en *Frankenstein*, *Loco por Mary* (v. nuestro artículo sobre esta película) o *Los Miserables* adquiere sin embargo un interesante matiz en *Jane Austen's Mafia* en la que (a pesar del discurso racista subyacente, evidente en la alusión al pan nacional de los rótulos migratorios), por medio de un juego de referencias cómicas a películas célebres (*El Paciente inglés*, *The Gold Rush* de 1925 de Charlie Chaplin - también guionista y productor del filme -, con Chaplin, Georgina Hale y Mack Swain, *Tiburón*, *Pinocho* de Carlo Collodi en la adaptación de 1940 por los estudios Walt Disney, dirigida por Hamilton Luske y Ben Sharpsteen, y con las voces originales de Walter Catlett, Frankie Darro, Cliff Edwards, Dick Jones, Christian Rub y Evelyn Venable - Luske et Sharpsteen volviendo a encontrarse por los estudios Disney sobre el rodaje de dos otros dibujos animados: *Blanca Nieve y los Siete Enanos* de 1937 y *Alicia en el País de las Maravillas* de 1951 -, *Rocky*, la semiautobiográfica *Amarcord* de 1974 de Federico Fellini - igualmente guionista de la cinta -, con Pupella Maggio, Magali Noël, Josianne Tanzilli e Bruno Zalin, y con música de Nino Rota, *Bugsy*, *Nikita*, *Chucky*,..., y, de manera muy notable, *El Padrino II*, *Erase una vez en América*, *Casino* - estas tres con Robert De Niro - y *Forrest Gump*), recurso introducido en los filmes de la serie de *Airplane!*, se valora por primera vez probablemente, si exceptamos la maniquea serie televisada *Los Intocables*, a los mafiosi de manera negativa (principio del diablo cómico, ya esbozado en la versión de Oscar de 1991 de John Landis, con Tim Curry, Ornella Muti, Peter Riegert, Stallone y Marisa Tomei, "remake" del filme de 1967 de Edouard Molinaro, con Mario David, Louis de Funès - también guionista de la cinta, con Molinaro -, Germaine Delbat, Claude Gensac - actriz que le da la réplica a De Funès en casi todas sus películas -, Agathe Natanson, Dominique Page, Paul Préboist, Claude Rich, Sylvie Saurel, Philippe Vallauris y Roger Van Hool, película a su vez inspirada en la exitosa pieza de teatro de Claude Magnier, creada por De Funès), lejos de las ambiguas críticas-estudios sociales-apologías de tales sórdidos e incultos delincuentes en los filmes de Francis Ford Coppola y Martin Scorsese y de sus imitadores, los cuales, directamente influídos por el "filme noir" y los héroes a la Valjean y a la Chéri-Bibi, siguiendo la línea de los westerns - sobre Billy the Kid, Wyatt Earp, etc. - y, a la inversa de la serie *Los Intocables*, cuentan la historia-patria norteamericana del siglo XX. En este sentido, son reveladoras las referencias en *Jane Austen's Mafia* a *El Padrino II* y *Erase una vez en América* de 1984 de Sergio Leone, con Jennifer Connelly, De Niro, Elizabeth McGovern, Joe Pesci e James Wood, y, como siempre en Leone, con música de Ennio Morricone, así como a *Bugsy* de 1991 de Barry Levinson, con Warren Beatty (también productor de la película), Annette Bening (que volvemos a encontrar en *Belleza Americana*), Elliott Gould, Bill Graham, Ben Kingsley, Kimberly McCullough, Harvey Keitel, Joe Mantegna (que actúa en *El Padrino III* y *Body of Evidence*), Richard Sarafian, Lewis Van Bergen y James Zahnd, y de nuevo con música de Morricone - cinta que trata de la vida del legendario truhán Benjamin "Bugsy" Siegel, y recibió el Golden Globe de la mejor película dramática -, y por ende a *Casino* de 1995 de Scorsese, con De Niro, Alan King, Pesci, Don Rickles, Sharon Stone y Woods (segundo encuentro cinematográfico, como podemos apreciar, de De Niro, Pesci y Woods, después del filme de Leone). Véase la dialéctica del título, reafirmada por el encuentro de los dos héroes alrededor de su hijo, entre el sentimentalismo de las novelas a la Jane Austen y la visión romántica de la brutal mafia en las películas de Scorsese. Así se confirma una vez más la falta de fundamento de la persistente creencia neo-aristotélica en la superioridad de la tragedia sobre la comedia.

POR SIEMPRE - CENICIENTA

Al igual que *El objeto de mi afecto* (v. nuestro artículo) permite reflexionar sobre la percepción social de la homosexualidad, *Por Siempre* de Andy Tennant, con Drew Barrymore, Patrick Goffrey, Anjelica Huston, Jeanne Moreau y Dougray Scott, nos lleva a pensar la percepción contemporánea de la feminidad.

A) **POR SIEMPRE Y LA HISTORIA COMO RELATO**

Después de Walt Disney, *Por Siempre* propone una nueva versión cinematográfica de *Cenicienta*, esta vez con personajes reales. Entre los cuentos famosos llevados anteriormente a la pantalla grande y a la televisión se destaca particularmente en la misma temática la versión francesa de *Piel de Asno* con Catherine Deneuve y Jean Marais. La versión de *Cenicienta* por Disney tiene mucho en común con su adaptación más o menos contemporánea de *Blanca Nieve*.

En *Por Siempre* como en *Robin Hood: Prince of Thieves* de 1991 de Kevin Reynolds, con Kevin Costner, Morgan Freeman, Mary Elizabeth Mastrantonio, Alan Rickman, Christian Slater y Michael Wincott, en *La máscara del Zorro* y en el dibujo animado realizado por Ron Clements y John Musker (ya directores de *The Little Mermaid* de 1989); *Hercules* de 1997 de los estudios Disney, con las voces originales de Danny DeVito, Tate Donovan, Susan Egan, Amanda Plummer, Rip Torn y James Wood (y con referencias formales a *Los 12 trabajos de Astérix*), los motivos y la trama de la historia tradicional sólo son utilizados a la manera postmoderna como referencias alusivas o indiciales (véase el papel secundario aquí del zapato perdido, la hermana que para el baile de máscaras aparece como caballo del coche y la suegra como bruja, el título *Ever After - A Cinderella Story*, que refiere al final y no al inicio de los cuentos, y por ende al carácter estereotipado, y subjetivo a través de la alusión a las distintas versiones de *Cenicienta*, de los cuentos y de la historia en sí).

Cenicienta es un mito relacionado con los ritos de fin de año (v. en particular Pierre Saintyves, *Les contes de Perrault*). Aquí también representa una transición, pero histórica y social, ya no estacionaria. Mientras en *El regreso de Casanova*, el viejo héroe, imagen de la eternidad del mito, vence a los jóvenes (matutinos): enamorados imbuídos de literatura sobre América, *Por Siempre* insiste, a través de la recurrente referencia a la *Utopía* de Moro, en el carácter social de dicha transición.

Como en *El hombre de la máscara de hierro*, tal vez por el papel francés en la Revolución norteamericana (v. en este sentido también *The Patriot*), Francia es el país donde se da el cambio hacia la modernidad, cambio representado por la figura de Leonardo da Vinci (*homo mensura* con sus globos, referencia a la redondez de la tierra, capaz como Dios de caminar sobre el agua), que tiene aquí el rol de hada madrina, como podemos apreciar al final.

En la versión de *El hombre de la máscara de hierro* con DiCaprio se hace más énfasis en la derrota de los mosqueteros al querer cambiar el rey que en la educación del mellizo que va a reemplazar a su hermano, al contrario de lo que ocurre en la versión con Chamberlain y McGoohan. También en *Por Siempre* se insiste más en el carácter ambivalente del rey y los desagrados que esto causa a *Cenicienta*.

El papel que le toca a Moreau recuerda el de la vieja heroína de *Titanic*. Como ella, posee un objeto codiciado por los investigadores, y cuenta una larga historia, distinta en todos los aspectos a la comúnmente conocida.

Al ubicar la declaración de Moreau después de la Revolución francesa, e insistiendo en el hecho de que *Cenicienta* no era ni noble (contrariamente a su madre) ni una simple sirvienta, *Por Siempre* recuerda también la temática social de *Titanic*, apologética de la clase media norteamericana.

Como en *Titanic*, el país del futuro es América, como lo revela la permanente referencia a Moro. Francia es entonces un espacio intermedio entre lo antiguo y lo moderno: o sea, entre la oligarquía y la democracia (voluntad de Henri de crear universidades), entre los sistemas español e inglés, es decir anglosajón: liberal (permite el divorcio), protestante por consiguiente (además la genealogía implícita del joven Henri en el filme, hijo de Francisco I^o, lo identifica con Henri II, cuyo reino fue al centro de la guerra entre protestantes y católicos en Francia, ubicación perfectamente anacrónica, aun considerando la versión del cuento por

Perrault, la cual se fecha en 1697, o sea a finales del reino de Luis XIV, sin embargo es significativo que el filme prefiera la época de Henri II, rey favorable a los protestantes, al de Luis XIV, rey ultra-católico, entre otras cosas conocido por haber revocado el Edicto de Nantes), utópico, "*parais(íaco)*" (según la definición que da el padre de Cenicienta a la palabra "*utopía*"), reino de la juventud y de "*las posibilidades*".

La utilización de las figuras de Leonardo y los hermanos Grimm acusa la voluntad de historicidad del filme. Al ignorar el carácter etnográfico de las compilaciones de cuentos de los Grimm (lo que evidencia la crítica implícita de Moreau a la versión algo sangrienta de *Cenicienta* por los Grimm, versión del folklore popular recopilada por los especialistas antes que por los niños), se le niega así su valor metateórico. Como realidad en sí (=lenguaje-objeto), el cuento y su relato se integran entonces a una historicidad arbitraria. Vuelta discursiva de la teoría dominante contra las a tertencias de las teorías evolutivas acerca de la historia como relato, esta identificación entre la historia como relato y el "*deber ser*" de la historia como relato es la que permitió a académicos como Eco o Pasos Marciacq confundir sus novelas históricas (Dumas) con la historia narrada (Decaux).

B) CINDERELLA

Es otra manera de historicizar el cuento *Cinderella* de 1999 de Beeban Kidron, con Jane Birkin (actriz francesa, como Moreau, aunque Birkin sea de origen inglesa), Katrin Cartlidge, Marcella Plunkett, David Warner y Kathleen Turner (que retoma aquí un papel de malvada madre similar al que tenía en *Serial Mom* de 1994 de John Waters, con Ricki Lake, Matthew Lillard, Suzanne Somers, Kathleen Turner, Sam Waterston y Scott Wesley).

Como *Por Siempre* es una reescritura típica de la postmodernidad del cuento tradicional ubicado en la contemporaneidad, que volvemos a encontrar en *Los Miserables* de Claude Lelouch.

El aspecto barroco del decorado y vestuario de *Cinderella* se asemeja al de *Por Siempre*. Mientras en *Por Siempre* la historia se ubica en el ámbito francés, en *Cinderella* se traslada al mundo de los lagos célticos, donde se complace la hada madrina Mab (encarnada por Birkin) de la heroína (por otra parte a menudo acompañada de un cuervo, animal-atributo tradicional de Mab, cuando visite la tumba de su madre).

La música "*tecno*" y el recorte del filme acercan *Cinderella* de *Plunkett & Maclean* o de *William Shakespeare's Romeo & Juliet* (con referencia a *2001 - Una odisea del espacio* de 1968 de Stanley Kubrick en el ballet de carros del inicio, antes de la primera aparición de Romeo) con Leonardo DiCaprio, Claire Danes y Brian Dennehy de 1996 de Baz Luhrmann, también director de dos versiones de *La Bohème* de Puccini, en 1993 y 1995, y de la comedia musical *Moulin Rouge* de 2001 (v. nuestro artículo sobre *Shakespeare in Love*).

Como en *Por Siempre*, la gentileza de Cenicienta con los domésticos en *Cinderella* se opone a la maldad ante toda la humanidad de la madrastra y las hermanastras de la heroína.

Revela, pues, una cuestión de clase entre la buena noble y la mala plebeya que quiere acceder a un estatus que no es el suyo, que supone la obediencia a la estructura social establecida para conseguir la famosa unidad de la "*sociedad civil*" descrita por Hegel, a semejanza de lo que ocurre en *Good Will Hunting*, *Finding Forrester* y *Mejor... Imposible* (v. nuestro artículo sobre esta última), tanto como, de alguna manera, en *En la Riqueza y en la Pobreza* (v. nuestro artículo).

Revela y confirma esta problemática social el momento en el que el padre se va a la ciudad y pide a sus tres hijas de decir cuánto lo aman si quieren que les compre regalos. Sólo Cenicienta no sabe halagar a su padre, lo que nos remite directamente tanto *La Bella y la Bestia* como al *Rey Lear* de Shakespeare, en el que este episodio es al origen de toda la cuestión de la sucesión real. En *Cinderella* es también la cuestión de la herencia noble y paternal que se expresa

En *Por Siempre*, Cenicienta aparece, de manera significativa tipológicamente, como no siendo noble, sino que una virulenta defensora de la igualdad y las tesis sociales (a semejanza de la heroína de *El regreso de Casanova*), adquiriendo a su nobleza por su casamiento con el príncipe.

La cuestión de la ascensión social en línea paterna (v. también nuestro artículo sobre *El hombre de la máscara de hierro*) se dobla, como en *Por Siempre*, lo que es lógico, por la temática de la reunión del andrógino primordial mediante el encuentro amoroso entre Cenicienta y el príncipe.

De manera muy notable el simbolismo de "*Unio Mistica*" de este encuentro, que se relaciona con la pareja formada por el rey y la reina en *Por Siempre*, en *Cinderella* está simbolizado por el nombre Serafina, que nos devuelve al personaje de Honoré de Balzac (v. nuestro artículo sobre *Mulan*), de la reina y madre del "*Prince Valliant*" de nombre altamente simbólico (equivaldría en español a llamarle "*Príncipe Azul*").

Podemos ver que, mientras la forma del discurso se inscribe en una cierta contemporaneidad, su sentido permanece siendo tradicional, en este caso del carácter varonil del principio de sucesión y ascensión social, femenino y religioso del casamiento.

C) 100 GIRLS

100 Girls de 2001 del actor, realizador y guionista Michael Davis, con Emmanuelle Chriqui (que actúa también en *Cruel Intentions 2*), Katherine Heigl, Larisa Oleynick (también protagonista de *10 Things I Have About You* de 1999 de Gil Junger, con Joseph Gordon-Levitt, Andrew Keegan, David Krumholtz, Heath Ledger, Larry Miller y Julia Stiles, "*remake*" en el ámbito del instituto de *The Taming of the Shrew* de 1967 de Franco Zeffirelli, con Richard Burton, Vernon Dobtcheff, Michael Hordern, Alfred Lynch, Elizabeth Taylor y Alan Webb), Jaime Pressly (*Tomcats*) e Jonathan Tucker (conocido por su papel en *The Virgin Suicides* de 1999 de Sofia Coppola, con J.D. Cook, DeVito, Kirsten Dunst, Josh Hartnett, Turner y James Wood), retoma el tema de *Eight Days A Week* (título inspirado de una canción de los Beatles) de 1999, también de Davis, con Keri Russell, R.D. Robb, Josh Schaefer y Mark Taylor, así como de *Another 9 ½ Weeks* de 1997 de Anne Goursand, con Steven Berkoff, Agathe De La Fontaine, Angie Everhart y Mickey Rourke, de la que Davis fue el guionista, y de *Snow Day* del 2000 de Chris Koch, también con Chriqui, así como con J. Adam Brown, Chevy Chase, Chris Elliott, David Paetkau y Jade Yorker.

En *100 Girls*, vemos perfectamente cómo se relacionan el carácter social (adquisición de la mujer por el hombre en el contrato matrimonial) y religioso (búsqueda de la amada) en la estructura falocrática.

De hecho, el héroe tiene un discurso marcadamente feminista y "*políticamente correcto*", rodeado de amigos o sea homosexuales o sea con problemas sexuales. Dentro de este marco, se revelan ser su amada una mujer fácil, y su mejor amiga una lesbiana.

Sin embargo, esta situación por ende mediana que asume implícitamente hace de él un arquetipo de la "*justa medida*". Por otra parte, su definición de lo que son las mujeres: un cuerpo, "*regalo*" (objeto, pues) maravilloso para el hombre, nos remite finalmente a una visión clásica de la mujer.

Su incesante búsqueda de la amada desconocida evoca el *Canto de los Cantos* bíblico, y por consiguiente el tema de la "*Unio Mistica*" que pudimos encontrar en el grupo de películas formado en particular por *Propuesta indecente* y las cintas de Hitchcock. Como ya lo hemos apuntado, no es casual que su amada se revela ser una mujer fácil; fantasía venusiana por excelencia de los hombres (como en *Pretty Woman*), ella es el arquetipo del *Anima* redimida por el hombre salvador. Es suficiente citar a María Magdalena y a la Dulcinea del *Quijote*.

Signicativamente, en este contexto, la manera de definir su búsqueda en todos los momentos relacionados con el sexo como "*mística*", "*trascendental*", tanto como la figura de dios escondido de su amada, la idea de que el amor se percibe exclusivamente en los ojos del enamorado, y el final ecuménico en el que todas las mujeres vienen a confundirse con su amada potencial, nos devuelven ya no al discurso liberador de *Road Trip*, sino a los amores extáticos de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Avila. El mismo título *100 Girls*, por la temática de la película, no puede sino recordarnos a las bíblicas diez mil vírgenes ("*virgenes*" por otra parte al centro de la cinta, como veremos).

Frente a su compañero de cuarto, misógino y traumatizado por sus problemas sexuales y que nos recuerda al amigo viviendo con el héroe de *Notting Hill*, el joven protagonista de *100 Girls* aparece como acompañado por una madre dominadora, figura con cuchara que recuerda a las figuras medievales de *Dulle Griete* y de la famosa "*bataille de la culotte*" para el poder entre el marido y su esposa.

Como es costumbre, tendrá que disfrazarse de mujer para lograr superar a esta imagen castradora. Nos recuerda en ello a los héroes de *Tootsie* y *Mrs Doubtfire* (v. nuestro artículo sobre *Mulan*).

Marcan la dicotomía entre los géneros, asemejando ingenuamente formas del discurso machista, las referencias al feminismo romántico de Jane Austen, representativo de la ideología femenina según nuestro joven enamorado, mientras el hombre no sería sentimental, y la insistencia en la "*belleza de la mujer*" que "*revela el sello divino*", al tiempo que el cuerpo del hombre sería tan feo como si venía de un pedazo de piel del codo. Ahora bien, el brazo es símbolo tradicional del poder y el espíritu, y el codo representa a la vez la distancia entre el hombre y Dios y la aspiración del uno hacia el otro (Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París, Laffont/Jupiter, 1988).

Así se presenta el joven héroe, penetrando en el "*castillo de las vírgenes*", como un equivalente de Hansel o de Bucles de Oro (v. el episodio en el que una chica, regresando a su cuarto, y sintiendo una presencia ajena, lo descubre, después de notar cambios en el ordenamiento de su alojamiento). Su búsqueda, como lo expresa, se parece a la del príncipe de *Cenicienta*, y por ende a la de Psiquis enamorada de Eros (Saintyves).

La fascinación que siente hacia el ombligo y más generalmente el vientre de las mujeres, como el calzoncillo que tiene de su noche de amor con la desconocida amada, ubican su búsqueda, como también lo reconoce, en el sentido de una investigación sexualizada (respecto de la del príncipe de *Cenicienta*), lo que además confirman también los pensamientos que desarrolla en toda la película.

El motivo del seno, "*triple* (cifra altamente simbólica, la investigación del héroe se hace también en el espacio de dos veces tres meses) *círculo*", la teta siendo el "*blanco*" que debe alcanzar el hombre, expresa al final de la película la unión universal del héroe con las mujeres y con Dios (el que se simboliza tradicionalmente por el centro de un círculo, del que uno no debe alejarse).

Seno, vientre y sexo, tres elementos que guían el hombre hacia el "*blanco*", no sólo son objetos del acto de procreación para nuestro héroe, sino que son también el *yoni* primordial, la casa familiar ("*el castillo de las vírgenes*") del cuento de *Hansel y Gretel* según la interpretación de Bruno Bettelheim en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*.

Al comparar el novio de su amante (que no reconoce por su misteriosa amada) al Captain Hook, implícitamente el héroe se identifica al mismo Peter Pan, y su búsqueda, entonces, a un proceso de evolución.

En cuanto parangón del Captain Hook, el novio malvado nos recuerda al padrastro loco de *Sé lo que hicieron el verano pasado*. El héroe, disfrazado de mujer, le corta la lengua (símbolo a la vez del poder fálico y logocéntrico).

Mientras los que se aprovechan malamente de su poder sexual (el novio, la chica rubia) sufren una serie de katábasis: el novio cae en las escaleras por causa de las bolas de geisha que le caen de la vagina a la heroína (expresión de la liberación de su estatus de objeto sexual), la chica rubia se encuentra desfigurada por un diván del que el héroe provoca sin querer la caída en las mismas escaleras, el héroe tiende hacia arriba: su amiga fea, queriendo suicidarse, le lleva en el techo del "*castillo*", en la batalla de almohada que provoca a su vez su amiga lesbiana el héroe termina dormiendo en el suelo tapizado de plumas, finalmente ante su compañero de cuarto que le pone pesos a su pene, malformado y cuyo bálano se abre hacia abajo, para alargarlo y que le pregunta acerca de la "*augmentación del potencial sexual*" el héroe le responde que no sólo el sexo cuenta, oponiendo así implícitamente las clásicas categorías del "*Amor divino*" (o "*humano*") y del "*Amor ferinus*".

Al hacer el héroe el amor con su amante-amada, se llena la cama de tinta violeta, símbolo claro del himen consumido. Al descubrimiento de su propia sexualidad por parte del héroe corresponde la revelación de las preferencias sexuales de los demás y la resolución de los problemas que tenían por asumirlas.

Negando la existencia de las implícitas reglas comportamentales que rigen a la mujer en la sociedad falocrática, y considerando a su profesora feminista como "*nazi*", el héroe se vuelve paradigma del hombre. Su mismo estatus mediano ante los demás protagonistas como su posición de narrador en la película, propio

de los hombres en las obras eróticas clásicas hasta en la novela francesa *Autorretrato en erección* de 1989 de Guillaume Fabert o las películas *Tootsie*, *Mrs Doubtfire*, en las que, como aquí o en telefilms estadounidenses anteriores, el héroe ubicuo viene a asumir un papel femenino, lo definen como activo. Como el clásico Príncipe Azul tiene a la vez el poder de elección y el de compartirlo o no (por ejemplo niega su poder de enseñanza su profesora), a semejanza del príncipe de *Por Siempre* abriéndose a las tesis sociales.

D) HECHIZO DE AMOR: MAYFAIR

Ahí donde en *Por Siempre* el cuento sobre el Año Viejo barrido y deviniendo Año Nuevo es reemplazado por la promesa de una transición y un advenimiento que como en *Titanic* o *El hombre de la máscara de hierro* valida el gobierno justo, en *Hechizo de Amor* son propiamente las mujeres que, asumiendo su papel doméstico, logran barrer el hechizo de amor, significativamente corporalizado en un tremendo hombre del Este.

La tradición reconoce a las mujeres como brujas, lo que según se dice se remontaría al origen báquico de sus libaciones en las montañas durante fiestas nocturnas, prohibidas a los hombres, en el período griego antiguo. El antiguo hechizo que sufren las heroínas, debido a las travesuras amorosas de su ancestro, se ve deshecho cuando las brujas, entregándose a la ley varonil (el policía), según el modelo de relación amoroso entre una bruja y un policía que podemos encontrar en la primera época de la serie televisada contemporánea *Charmed*, y a semejanza de lo que ocurre en las recientes instalaciones de Patricia Belli o la fuente de Gallipoli, aceptan moderarse según el inmemorial precepto, integrándose a la sociedad femenina, dejando al lado (aunque significativamente el pecado de la primera es redimido por la entrega de la segunda) sexo libre (Nicole Kidman) y ascetismo y sexo impuesto (Sandra Bullock), según una dualidad semejante a la de *Sentido y Sensibilidad* de Jane Austen y su reciente adaptación cinematográfica de 1995 por Ang Lee, con Hugh Grant, Gemma Jones, Alan Rickman, Emma Thompson (también guionista del filme), Kate Winslet (también protagonista de *Titanic*) y Greg Wise, "remake" de la versión de 1986 de Rodney Bennett, con Tracey Childa e Irene Richard.

(A notar también que *Sentido y Sensibilidad* marca el tercer encuentro cinematográfico entre Grant y Thompson, después de *Impromptu* de 1990 de James Lapine, con Ralph Brown, George Corraface, Judy Davis, Mandy Patinkin, Bernadette Peters, Anton Rodgers y Julian Sands, y *Remains of the Days* de 1993 de James Ivory, con James Fox, Anthony Hopkins, Tim Pigott-Smith, Christopher Reeve y Peter Vaughan, esta última siendo a su vez el segundo encuentro entre Ivory, Hopkins y Thompson, después de *Howards End* de 1991, con Helena Bonham Carter, Jemma y Vanessa Redgrave y Samuel West, cinta basada en la novela de 1910 de E.M. Forster y premiada con el Academy Award de la mejor guionista por Ruth Prawer Jhabvala.).

E) STEPMOM (QUEDATE A MI LADO)

En *Por Siempre* el relato del encuentro entre Cenicienta y su madrastra y de la muerte consecutiva de su padre sirve como en *Los Miserables* de Bille August para acentuar la historización dramática del cuento, según el principio antes romántico y ahora hollywoodiano del encuentro previo entre los héroes, lo que permite pasar del relato de una aventura casual a un nivel de discurso sobre el Destino y el eterno combate entre el Bien y el Mal.

En *Stepmom* de Chris Columbus, con Ed Harris (protagonista también de *Tha Abyss*, *The Truman Show* y *Enemy at the Gates*), Jena Malone, Darrell Larson, Julia Roberts, Susan Sarandon y Lynn Whitfield, esta psicomaquía opone las clases de edad alrededor del vínculo central que representan los hijos en una pareja. Se nota así el bello enfrentamiento de actriz entre Roberts en novia que debe soportar a los hijos de su nueva pareja y Sarandon en madre que quiere ocuparse de todo.

Sarandon interpreta aquí un rol similar al de la madre sola enfrentándose a la incompreensión de su hija que tendrá en la película (adaptada de la exitosa novela epónima de Mona Simpson): *Anywhere But Here* de 1999 de Wayne Wang, con Corbin Allred, Ray Baker, John Diehl, Eileen Ryan y Natalie Portman (conocida por sus actuaciones en *Léon* del francés Luc Besson y *Star Wars Episode I: The Phantom Menace* de 1999

de George Lucas, con Samuel L. Jackson, Jake Lloyd, Ian McDiarmid, Adrian Dunbar, Ewan McGregor, Liam Neeson, Franck Oz y Terence Stamp).

En *Stepmom*, Roberts profundiza el discurso progresista ya esbozado en *La boda de mi mejor amigo* (y en sentido ecológico en *El informe Pelicano*), y que seguirá desarrollando en *Notting Hill*, donde, caso muy excepcional en las películas norteamericanas, entre todas las novias que le son presentadas a Hugh Grant, que encarna un héroe loco de amor por Roberts, varias acentúan las características de la actriz en el filme, por ejemplo su vegetarianismo, y una es reconocida por "*perfecta*", lo que evidencia un discurso integracionista hacia los demás y no reducido a la percepción paradigmática del héroe-parangón del espectador como único modelo posible, aun si los amigos excéntricos que lo rodean, recordándonos los de *Four Weddings and a Funeral*, también con Grant, siguen apareciendo, de manera clásica, como extremos entre los que él es imagen de la normalidad.

Contrariamente a lo que ocurre en *Deep Impact* y *Por Siempre*, en *Stepmom* la mala no es la madrastra (como pueden serlo los padrastros en *The Stepfather*, *Man of the House*, y en las novelas de Mary Higgins Clark como *Loves Music, Loves to Dance* y *Remember Me*, o los novios de los padres en *Mrs Doubtfire*, *Juego de Gemelas* o *Sling Blade* y *All the Pretty Horses* - estas dos últimas obras significativamente realizadas por el mismo director, v. nuestro artículo sobre *Un impulsivo y loco amor* -, el tema del o la nuevo-a- amante siendo recurrente en los filmes románticos norteamericanos), sino la primera esposa, en cuanto madre celosa. A la joven y activa novia se opone la vieja e introvertida ama de casa, finalmente destinada a morir.

Es notable entonces el traje de bruja que lleva Sarandon en el momento del baile de disfraz. De símbolo de género en *Hechizo de Amor* (especialmente al final), el vestido de bruja viene a ser en *Por Siempre* y *Stepmom* un símbolo con valor moral. En este sentido se notará también en *Stepmom*, además de la inversión de la simbología tradicional en la oposición entre madre y madrastra, el hermoso papel conciliador del padre.

De transición trata *Stepmom* como *Por Siempre*, pero también de integración como *Hechizo de Amor*, sólo que aquí en un sentido más individualista. Si bien en *Hechizo de Amor* se reivindica el derecho a la diferencia, éste se logra como en *The Siege* por mimetismo e integración a la masa. En *Stepmom*, la heroína encarnada por Roberts es la que logra imponerse a su medio ambiente.

La importancia de la música como modo referencial en los filmes de los 90 se evidencia por ejemplo en *La boda de mi mejor amigo* y *Antz*. En *The Blues Brothers 2000*, la música es la que lleva al policía a una verdadera revelación mística. Más generalmente la música en los filmes norteamericanos vino a ser últimamente, en cuanto referencia a una tradición relevante, expresión de lo nacional.

En *Stepmom* la importancia de la música como elemento relacional y de personalización (v. la atribución por parte de la adolescente de una canción específica a la novia de su padre, y el disfraz de Elvis Presley que viste por el baile), así como la evocación de varios animales, éstos relacionándose tradicionalmente con los sonidos primitivos, confirman las tesis de Marius Schneider (*El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 1998) acerca de los ritmos-símbolos. La armonía lograda al nivel simbólico a través de la música evidencia su carácter místico, notado por Schneider, más en el caso meramente familiar que nos propone el filme por la figura del "niño-mago".

TIENES UN E-MAIL

Finalmente, Tom Hanks encontró a Ryan.

A) TODO EN ELECTRODOMESTICO

Mientras las películas como *The Net*, *Seguridad Máxima* o *The Lawnmower Man* (v. nuestro artículo) exponen los peligros de una sociedad computorizada, *Tienes un E-Mail* es el primer filme en el que el correo electrónico, y por consiguiente la computadora, ya no es considerada como una peligrosa arma de destrucción o un material de vigilancia ultra-perfeccionado, sino como un simple elemento de la vida cotidiana.

Como instrumento funcional de comunicación en la relación amorosa de los dos héroes, tiene un papel similar al del coche en *The english postmail* de De Quincey, y de teléfono en *Faisons un rêve* de Sacha Guitry.

La serie televisada *Ally McBeal*, empezada en 1997, con Gil Bellows, Dyan Cannon, Lisa Nicole Carson, Taye Diggs, Robert Downey Jr., Calista Flockhart, Greg Germann, Regina Hall, Josh Hopkins, Jane Krakowski, James LeGros, Lucy Liu, Peter MacNicol, James Marsden, Jesse L. Martin, Julianne Nicholson, Portia de Rossi, Vonda Shepard y Courtney Thorne-Smith, en uno de sus episodios aborda a su vez cómicamente el tema del encuentro amoroso por internet, aquí entre la heroína y un adolescente todavía menor de edad, pero desarrollando un punto de vista moral acerca del peligro de entrar en relación con extraños, lo que evidencia, como en las numerosas películas sobre el mismo tema, una ideología de la familia tradicionalista (v. nuestros artículos sobre *Golpe Fulminante* y *Loco por Mary*), de la que el filme *Nunca Hables con Extraños* de 1995 de Peter Hall, con Antonio Banderas, Len Cariou, Rebecca DeMornay, Dennis Miller y Harry Dean Stanton, toma sutilmente el contrapié (en particular de la exitosa *Single White Female*).

Nunca Hables con Extraños (en la que DeMornay tiene un papel opuesto al de la abogada perseguida que encarna en *Guilty as Sin* de 1993 de Sidney Lumet) es una de las películas que, antes de la exitosa *Máscara del Zorro* de 1998 de Martin Campbell, dieron a conocer a Banderas en los E.U., con *Entrevista con el Vampiro* de 1994 de Neil Jordan, y, todavía en 1995, *Assassins* de Richard Donner (famoso director de la serie *Arma Mortal*), con Julianne Moore y Sylvester Stallone (que tiene aquí un papel similar al que había interpretado en 1994 en *The Specialist* de Luis Llosa, al lado de Sharon Stone y James Woods), y *Desperado* de Robert Rodriguez, con Joaquim de Almeida, Steve Buscemi, Salma Hayek y Quentin Tarantino.

B) EL AMOR, SIEMPRE EL AMOR

Tienes un E-Mail de Nora Ephron, con Dave Chappelle, Greg Kinnear, Parker Posey y Jean Stapleton, marca el tercer encuentro entre Hanks y Meg Ryan, después de *Joe Versus the Volcano* de 1990 de John Patrick Shanley, con Ossie Davis, Lloyd Bridges, Robert Stack y Abe Vigoda, y *Sleepless in Seattle* de 1993, también de Ephron, con Ross Malinger, Rosie O'Donnell, Bill Pullman y David Hyde Pierce.

Tienes un E-Mail es también la tercera adaptación de *The shop around the corner*, cuya primera versión, de 1940, con Felix Bressart, Sara Haden, Frank Morgan, Joseph Schildkraut, Margaret Sullavan y James Stewart, se debe a Ernst Lubitsch, cineasta alemán que, como recordaba un crítico francés, "se propuso hacer descubrir a los americanos la comedia europea" (cit. in Georges Sadoul, *Dictionnaire des cinéastes*, Paris, Seuil, 1985, p. 175).

Ya *Sleepless in Seattle* era una adaptación de una película romántica clásica: *An Affair to Remember* de 1957 de Leo McCarey, con Fortunio Bonanova, Richard Denning, Cary Grant, Deborah Kerr, Cathleen Nesbitt y Neva Patterson.

Tanto la influencia de Lubitsch sobre los cineastas e intelectuales (D.W. Griffith en *Orphans in the storm* de 1922 se inspiró en *Du Barry* de Lubitsch, y ¿Sartre, por su parte, en *A puerta cerrada* de 1944 no se habría acordado del diablo detrás de su escritorio escuchando compasivamente las aventuras amorosas de Henry en *El cielo puede esperar* de 1943?) como el europeísmo de Lubitsch nos invitan a contemplar la

posibilidad de una cierta "intertextualidad" entre *The shop around the corner* en su reciente versión: *Tienes un E-Mail* y *Au bonheur des dames*, filme de 1929 de Alain Duvivier inspirado en Emilio Zola.

En efecto, a pesar de que *Tienes un E-Mail* reutiliza claramente motivos de *The shop around the corner*, película de la que se inspira explícitamente: en *The shop around the corner* Stewart es el superior hierárquico de la heroína, y por otra parte *Tienes un E-Mail* retoma la escena central del encuentro fallado en el restaurante, no obstante, en *The shop around the corner* los dos héroes no dejan de ser dos empleados de una misma tienda que, peleándose en el trabajo, se enamoran sin saberlo uno del otro, a través la relación epistolaria que emprendieron de manera anónima, mientras que en *Tienes un E-Mail* se trata de un magnate del comercio de los libros y de la propietaria de una pequeña librería, lo que representa una diferencia de estatus social mucho más notable que en *The shop around the corner*.

Por otra parte, se multiplican los filmes inspirados directamente o no de Zola. Además de las numerosas adaptaciones cinematográficas de Zola (*Nana*, *La bête humaine*, *Thérèse Raquin*, *Pot-bouille*,...), nos parece interesante evocar la comunidad de tema entre la historia del burgués que obliga su esposa a convivir con su amante en *Pot-bouville* y *Boudu sauvé des eaux* de René Fauchoix, puesto en escena por Renoir en 1932. Iguales similitudes temáticas se encuentran en algunas películas de Lubitsch, quien no sólo llevó al cine *Carmen* de Mérimé en 1918, y *La veuve joyeuse* en dos adaptaciones de 1934 con Maurice Chevalier (sin contar su vida de *Madame du Barry* de 1919, con simbología postguerra), pero también ubica casi todas sus películas entre Londres, Viena y París. Así *Trouble in Paradise* de 1932 tiene algo en común con *Le Million* de René Clair (1931), y *To be or not to be* (1942) con *La kermesse héroïque* de Jacques Feyder (1935).

Notaremos que, jugando de las correspondencias entre la obra de Sue y *Los Miserables* (v. nuestro artículo sobre la película de Bille August), la versión cinematográfica de *Les Mystères de Paris* de 1962 de André Hunebelle, con Madeleine Barbulée, Charles Bouillaud, Georges Chamarat (que actúa también en la contemporánea serie de películas sobre las aventuras de Arsène Lupin), Paulette Dubost, René Gardès, Jill Haworth, Jean Le Poulain (conocido intérprete de teatro), Jean Marais (uno de los actores predilectos del cineasta), Pierre Mondy, Raymond Pellegrin, Dany Robin, el gran comediante Noël Roquevert y Jacques Seiler (que volvemos a encontrar en la serie televisada *Les Nouvelles Aventures de Vidocq*), presenta a varios protagonistas que recuerdan a *Los Miserables*: el joven adolescente llamado Fanfan y salvado por el héroe, contraparte del Gavroche de Hugo, los Godin, que evocan a los Thénardier. De la misma manera, el accidente de coche que provoca la muerte del padre de Marie, y con el que empieza la película, permitiendo el encuentro amoroso entre el generoso noble, aquí francés y marqués (mientras es gran duque alemán en la novela de Sue), y la pobre huérfana (hija del duque en Sue), corresponde al accidente de coche con el que se concluye *Au bonheur des Dames*, coronando la unión entre la heroína y el ambicioso joven burgués, patrón del gran almacén, que prefigura al malvado arrivista, enemigo de Sombreuil en Hunebelle, cuya figura revela una perspectiva realista anti-revolucionario, acentuada por el discurso del servidor del marqués y las quejas de los personajes encarnados por Mondy e Roquevert -.

Tienes un E-mail se desarrolla como una apología a la modernidad. Como en *Hechizo de Amor*, la mujer alcanza su plena realización sometiéndose a la ley varonil. Lo confirman las dudas que al inicio la heroína tiene acerca de su vida, y el consiguiente carácter positivo de la quebra de su librería según la vieja empleada, amiga de ella.

Los que, como el novio de Ryan, se oponen a la informática y a la librería de descuentos de Hanks aparecen como personas encerradas en una pose intelectualista y narcisica. Pues, tanto la informática como la librería de descuentos llevan el cambio al mundo tal como lo conocemos, según afirma la película. El apellido de Fox del héroe lo identifica al burlón zorro, simpático héroe de los cuentos de niño.

Más que todo, lo que analizamos como una inversión de la famosa película *Au bonheur des dames* nos parece evidenciar la fidelidad del filme a la "*Lubitsch touch*", así como el carácter pro liberal típicamente norteamericano de *Tienes un E-Mail*.

A lo efímero de la moda en *Au bonheur des dames* (símbolo de los cambios veloces e inhumanos de los tiempos modernos), *Tienes un E-Mail* opone los libros (símbolo de la permanencia en el cambio). Al poperismo del gran almacén de *Au bonheur des dames*, cuyas telas finas y vestidos de lujo son reservados a una élite financiera, se opone la cultura llevada al pueblo por la librería Fox en *Tienes un E-Mail*. A la muerte trágica del padre de la heroína, vuelto loco al perder su tienda mientras los jóvenes enamorados anuncian despreocupadamente su boda en el gran almacén, en *Au bonheur des dames*, corresponde la segunda muerte (simbólica) de la madre de la heroína en *Tienes un E-Mail*, que marca el descubrimiento por parte del héroe de sus deberes hacia los demás. Al encuentro fortuito entre los jóvenes héroes en *Au bonheur des dames*, que sella el destino del padre a quien el gran almacén le roba todo: su tienda y su protegida, corresponde en *Tienes un E-Mail* la historia de amor que se repite entre los jóvenes héroes, como antes entre el abuelo de Hanks y la madre de Ryan. A la acusación de la sociedad capitalista, cuyo *fatum* es simbolizado por los caballos de la carosa que matan al pobre viejo en *Au bonheur des dames*, responde en *Tienes un E-Mail* la idea progresista y milliana {*El utilitarismo*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 84-88) de los ciclos, y de su utilidad dentro del proyecto social (y tal vez divino) global.

En este caso, la figura animal central sería la del perro, símbolo de la posible felicidad matrimonial (Panofsky), y también social como contraparte doméstica del zorro. Una moral liberal que se puede vislumbrar en el filme por la referencia cómica de Hanks a la familia norteamericana contemporánea, desestructurada por la liberación desenfrenada de las costumbres, en su primer encuentro con Ryan, en la librería de ella.

HALLOWEEN H20

20 años después, el personaje de John Carpenter regresa a la pantalla.

A) EL UNIVERSO DE LAS REFERENCIAS

Halloween H20 de Steve Miner, con Adam Arkin, Adam Hann-Byrd, Jamie Lee Curtis, Jodi Lyn O'Keefe, Janet Leigh y Michelle Williams, como las series *Sé lo que hicieron el verano pasado* y *Leyenda Urbana*, se aprovecharon del éxito de *Scream*, que, después de una desafección de casi diez años, marca la vuelta de interés del público joven por el género de horror.

Las tesis de Kelsen acerca de la retribución encuentran un eco interesante en las películas de horror contemporáneas.

Al igual que la hija de Freddy en el último episodio de la serie o Sigourney Weaver en *Aliens 3*, la heroína de *Halloween H20*, encarnada por Curtis que vuelve a la historia que la dio a conocer como actriz, vence al malvado Michael, invirtiendo los roles del perseguidor y el perseguido.

Si el tema de la mujer perseguida se impuso en los años 80 como manera de sacrificar al discurso feminista (a pesar de que el antecedente se encuentra en *Psycho* de Hitchcock), es notable que sea el género de horror el que colocó a la mujer en el pedestal de los héroes. Siguiendo las tesis jungianas, podríamos decir que se representa así la batalla entre el *Anima*, aquí insuperable, y las pulsiones de masculinización del héroe-asesino en su búsqueda de autoafirmación (es particularmente notable en *El Silencio de los Inocentes*). El Yo se determinaría en este caso de manera negativa, lo que nos lleva a preguntarnos por qué.

Obviamente los filmes de horror, así como el barroco justifica sus monstruos atribuyéndoles un valor moral (v. Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, París, Klincksieck), pretenden advertirnos acerca de lo que se debe hacer y de lo que no. Tal vez por ello en *Leyenda Urbana* el bar universitario en el que se encuentran los protagonistas nos recuerda los clubs privados, regularmente evocados en la literatura policíaca del siglo XIX, cuyos miembros pasan el tiempo contándose historias horribles.

En *Halloween H20*, las referencias a *Scream* y *Frankenstein* sirven como "mise en miroir" de la historia narrada. Igual ocurre:

- Con las referencias a *Viernes 13* y *La novia de Frankenstein* en *La novia de Chucky* de Ronny Yu, con Alexis Arquette, Lawrence Dane, Katherine Heigl, John Ritter, Jennifer Tilly y Gordon Michael Woolvet;

- Y a *Sé lo que hicieron el verano pasado* y *Scream 1* de Wes Craven, con David Arquette, Drew Barrymore, Neve Campbell, Courteney Cox (que se dio a conocer con la serie *Friends*), Matthew Lillard, Skeet Ulrich, y 2 de Craven, con Arquette, Campbell, Cox, Sarah Michelle Gellar (que se encuentra también, poco antes, en *Sé lo que hicieron el verano pasado*), Jamie Kennedy y Laurie Metcalf en *Leyenda Urbana* de Jamie Blanks, con Loretta Devine, Rebecca Gayheart, Joshua Jackson, Jared Leto, Tara Reid y Alicia Witt, respectivamente en los episodios de la muerte de la amiga rubia de la heroína y, anteriormente, de su compañera de cuarto. Notaremos que, históricamente, Campbell, heroína de *Scream*, se dio a conocer por sus papeles en dos series televisadas: la canadiense *Catwalk* de 1992-1994, con Alex Appel, Brenda Bazinet, Lisa Butler, Johnnie Chase, Christopher Lee Clements, Tracey Cook, Nicole De Boer, Victor Ertmanis, David Fraser, Ron Lea, Keram Malicki-Sánchez, Paul Popowich (*Twice in a Lifetime*), Jackie Richardson, David Lee Russek, Polly Shannon, Rob Stefaniuk, Kelli Taylor, Chandra West y J.A. Wyman, y la estadounidense *Party of Five* de 1994-2000, con Lacey Chabert, Wilson Cruz, Matthew Fox, Jeremy London, Jennifer Love Hewitt (conocida por sus papeles en la serie *Kids Incorporated* de 1984-1993 y *Sé lo que hicieron el verano pasado*), Jacob Smith, Tamara Taylor y Scott Wolf, *Party of Five* siendo, como lo revela su título, una variación sobre el tema de la serie *Eight is Enough* de 1977-1981, con Willie Aames, Betty Buckley, Brian Patrick Clarke, Grant Goodeve, Mark Hamill, Diana Hyland, Lani O'Grady, Dianne Kay, Ralph Macchio, Connie Newton-Needham, Adam Rich, Susan Richardson, Dick y James Van Patten, Joan Prather y Laurie Waters, que además tuvo un "remake" en 1996-2001 con *7th heaven*, protagonizada por Jessica Biel, Stephen Collins, David Gallagher, Catherine Hicks, Beverley Mitchell, Barry Watson. Después de las dos series citadas, Campbell obtuvo su primer gran rol cinematográfico con *The Craft* de

1996 de Andrew Fleming - también guionista de la obra -, con Fairuza Balk (que a su vez se dará a conocer por su papel en *Valmont* de Milos Forman), Christine Taylor, Robin Tunney, Rachel True y Skeet Ulrich, película de tema similar a *Scream*; pues, Craven eligió a la actriz para interpretar a la heroína de su cinta, directamente consecutiva a *The Craft* en la carrera de Campbell, precisamente porque apreció su actuación en el filme de Fleming.

El principio de presentar una sucesión de leyendas clásicas del horror en *Leyenda Urbana* parece originarse en la famosa película inglesa *Death of Night* de 1945 de Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden y Robert Hamer (las películas divididas en sketches, cada uno realizado por un autor distinto, conocerán su apogeo en Italia en los años 1970).

En el episodio "*Asesinato a puerta cerrada*" con Glynis Barber, Christina Cox, Peter Guinness y Axel Milberg, de la serie televisada británica *Dark Realm* (en la que encontramos un narrador exterior a la historia, interpretado por Eric Roberts, que le da una explicación moral, como en *The Twilight Zone* de 1959-1964 de Rod Serling, *The Hitchhiker* de 1983-1989, con en el papel del narrador Nicholas Campbell de 1983 a 1984 y después Page Fletcher de 1984 a 1989, *The Outer Limits* - inspirada de *The Twilight Zone* -, y *Alfred Hitchcock presents* de 1955-1962), este principio se cambia en la combinación de referencias a los arquetipos del horror, dentro de una sola historia:

- El demente de *Psycho*;
- El maniático escapado de un asilo (también puesto en escena por primera vez por Hitchcock en su famosa serie televisada, y que volveremos a encontrar notablemente en *Halloween* y *Hannibal*, segunda película de la serie *El Silencio de los Inocentes*, inspirada, como la primera, en un libro de Thomas Harris, pero realizada esta vez por Ridley Scott, y protagonizada por Anthony Hopkins, en el papel del psicópata que ya tenía en *El Silencio de los Inocentes*, y Julianne Moore, que reemplaza aquí a Jodie Foster);
- El psicópata llamando al teléfono (que prefigura al de *Scream*);
- Finalmente el héroe que revela ser el malvado, como en *El asesinato de Roger Ackroyd*; *Seven Dials Mystery* (los dos de Agatha Christie); *The Usual Suspects* de 1995 de Bryan Singer, con Stephen Baldwin, Gabriel Byrne, Benicio del Toro, Kevin Pollack y Kevin Spacey; *Wild Things* de 1998 de John Naughton; o *Made Men* (título con doble significación) de 1999 de Louis Morneau, con Vanessa Angel, Michael Beach, James Belushi y Timothy Dalton, película que doblemente nos evoca *The Usual Suspects*, por la historia que cuenta de un grupo de criminales calamitosos, y a *Payback* de 1999 de Brian Helgeland, con Mel Gibson, por su iconografía, el humor de las situaciones, y el episodio del suplicio del héroe sobre una silla, que, apareciendo al final de *Payback*, se presenta aquí al inicio de la cinta.

El tema del doble (el Yo inmerso), característico de las obras de los siglos XIX y XX (v. por ejemplo *Le Double*, *l'Ombre*, *le Reflet*, Nantes, Francia, Opéra, 1996), es al centro del guión de *Death of Night*, que se inspira de H.G. Wells. Encontramos también en la película, una evocación de los mitos de Dánae y/o Psiquis en el penúltimo sketch.

En *Leyenda Urbana* como en *Scream 2*, la sorprendente figura de la asesina (como el rostro sin rasgos de Michael en *Halloween*) confirma la imposibilidad de definición del Yo inmerso en la etapa del espejo. En *Halloween* Michael es hermano de la heroína, mientras en *Scream 2* es la madre y en *Leyenda Urbana* la novia del muerto que quieren vengarse de la heroína justiciera, de la que aparecen como el doble. Leatherface en *The Texas Chainsaw Massacre* (que, llevando una máscara hecha con carne humana, prefigura al psicópata con tendencias homosexuales de *El silencio de los Inocentes*), Chucky, Freddy o el asesino de *Frightners* son máscaras, símbolo femenino de lo indefinido y de lo ambivalente según Nietzsche.

En *Wishmaster 1* y *2* como en la serie *Nightmare on Elm Street*, son protagonistas distintos que combaten al demonio en cada nueva película. La reaparición de la figura de una mujer en *Wishmaster 2*, como en el último episodio de *Nightmare on Elm Street*, o en la serie *Halloween*, confirma su simbología de trascendencia ante la figura castradora del monstruo masculino, y hasta paterno en el caso de *Nightmare on Elm Street*. En *Wishmaster 2 - Evil Never Dies* de 1999 de Wes Craven (productor de la primera película

de la serie) y Jack Sholder, la heroína se enfrenta al demonio que mató a su novio, mientras ella mató a un guardián de museo. El regreso del demonio en el ópalo que lo encierra, logrado en *Wishmaster* por el retorno en el tiempo de la heroína, hasta el día en el que fue liberado el antiguo dios, se alcanza en *Wishmaster 2* por la simple recitación de una fórmula mágica. De lo mismo, la sangrienta hecatombe ubicada en el mundo antiguo al inicio de *Wishmaster* es reemplazada en la segunda película de la serie por la escena final en el casino, en la que se nota la referencia cómica y escatológica al tema barroco del "*Diablo de plata*". En *Wishmaster 2*, es sólo cuando logra absolverse a sí misma de su propia culpa: el asesinato del guardia, que la heroína puede vencer al demonio, mediante el sacrificio (aun momentáneo) de un sacerdote, antiguo pretendiente de ella. Así, de nuevo aquí, es la figura del novio que viene, implícitamente, sobreponerse a la de la Ley paterna injusta (v. a este propósito nuestros artículos sobre *Mi pobre ángelito 3* y *Perturbados*). Para decirlo de otra manera, en las películas de horror el enfrentamiento es siempre dicotómico entre las figuras de la Ley de los adultos, y las de la adolescencia (o de la juventud), marcada siempre por su voluntad de apertura al mundo en general y a la sexualidad en particular.

Considerando el valor moral, que hemos destacado en *Etude du mouvement littéraire lié au groupe de peintres dit de Saint-Jean-de-Monts - Un problème d'historiographie vendéenne*, Bès Editions, Francia, 2002, de las profesiones de docentes y médicos, a través la recurrencia en la vida pública y las producciones simbólicas de su aparición en funciones políticas y/o más generalmente sociales importantes, nos percatamos de que su visión negativa, y hasta perversa, malévolas, horrorosa o homicida, tanto en la literatura como en el arte cinematográfico (v. por ej. los libros de Mary Higgins Clark, o los filmes *Les rivières pourpres* y *Anatomía*), representa a una forma apotropaica de protección ante la posibilidad de cualquier desviación de dichos oficios originalmente altruistas, al igual que las escenas de sexo y muerte de las salas de guardia en los hospitales. De lo mismo, la aparición implícitamente mortal de la figura paterna en las películas de horror corresponde a una admonestación en contra del peligro que hay cuando no obedecemos a las leyes morales.

A semejanza de *Valentine*, significativamente ubicada el 14 de febrero (v. nuestro artículo sobre *Sé lo que hicieron el verano pasado*), *Scream* es interesante porque aborda explícitamente la prohibición del sexo, en particular entre los adolescentes, como una de las reglas que no se debe traspasar para sobrevivir a una película de horror. Lo que, si ahondamos en la problemática que acabamos de definir, da a las heroínas el valor moral de virgen vencedora - o, más precisamente, castradora - del falo (el escondido y enmascarado dios ctónico, v. Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, París, Gallimard, 1995). En referencia cómica directa a *Scream* del que retoma el título original, *Scary Movie* del 2000, con Jon Abrahams, Shannon Elizabeth, Anna Faris, Regina Hall, Marlon Wayans y Shawn Wayans (también guionistas del filme), cinta dirigida por Keenen Ivory Wayans (ya director y guionista de *Most Wanted*), volverá a acentuar la importancia del tema. V. también la muerte de Gretchen en la película alemana del 2000 *Anatomía* de Stefan Rozowitzky, con Sebastian Blomberg, Benno Furmann, Anna Loos, Franka Potente y Holger Speckhahn, que por otra parte comparte su tema central con el filme francés *Les rivières pourpres*, novela de Jean-Christophe Grangé, puesta en escena en el 2000 por Mathieu Kassovitz, con Nadia Farès, Jean Reno y Vincent Cassel, actor predilecto del cineasta después de su primera película *La Haine* de 1995. (Es también notable en *Anatomía* la presencia de los cuerpos realizados por el Dr Gunther Von Hagens, gracias al método de "plastinación" que creó hace ya una veintena de años, lo que le permitió renovar el arte de los desollados popularizado, en particular con el famoso *Caballero del Apocalipsis*, por el francés Honoré Fragonard, primo del famoso pintor, a finales del siglo XVIII; después del filme, la exposición "*Körperwelten*" o "*Mundo de los cuerpos*" de Von Hagens presentándose en Basilea en el 2001.) Notaremos además en el mismo sentido que *Leyenda Urbana 2* de John Ottman, con Anthony Anderson, Michael Bacall, Hart Bochner, Jessica Caufield, Matt Davis, Devine y Marco Hofschneider, como *Scream 3* de Craven, con Arquette, Campbell, Cox, Patrick Dempsey, Scott Foley y Parker Posey, pone "en miroir" la cuestión cinematográfica, ya que se trata en los dos casos de un filme de horror durante la realización del cual se producen varios asesinatos. Dentro de este marco, que asemeja claramente las dos series, *Leyenda Urbana 2* empieza con la imagen del crash de un

avión en los baños del que dos jóvenes pasajeros están haciendo el amor. El tema sexual, viniendo aquí a ser un simple motivo, resalta sin embargo la importancia del mismo en las películas anteriores, así como su relación directa con la relación parental de los adolescentes con su familia, ya que en *Leyenda Urbana 2* el héroe es el hermano gemelo del joven estudiante asesinado, y que el asesino es el profesor de cine cuya carrera fracasó por culpa del padre de la heroína años antes.

(A un nivel de intertextualidad cinematográfica más reducido, que concierne precisamente a los principios fundamentales de la construcción narrativa de las series, *Leyenda Urbana 2* aparece en relación estrecha con *Leyenda Urbana*. Por una parte el hermano gemelo del estudiante asesinado en *Leyenda Urbana 2* hace eco a la novia vengadora de *Leyenda Urbana*, y por otra parte es con el tema de la amputación de los riñones, con la que se termina *Leyenda Urbana*, que empieza *Leyenda Urbana 2*.)

Tal vez se puede percibir en *Leyenda Urbana 2*, a través de la oposición entre los directores de ficción y el padre de la heroína, que era un director de documentarios, una respuesta implícita, como también en el anterior *Scream 3*, a la identificación moral en los E.U. entre los filmes de horror y los "snuff movies" como vemos por ejemplo en *8MM* (v. nuestro artículo sobre esta películas y los filmes afines).

Aun cómicamente, la recurrencia del pedo tirado por las mujeres cuando encuentran al asesino enmascarado en *Scary Movie*, como la imagen final de los jóvenes varones que una vez matados aparecen como encajados el uno en el otro en una posición coital homosexual, evidencian la identificación machista por una parte entre lo femenino y lo anal en cuanto prolongación fantasmática de lo vaginal, y por otra entre la muerte y la posición/condición pasiva (femenina/homosexual) en el acto (la homosexualidad es al centro de la película por la figura del héroe negro, y es referenciada desde el inicio, en asociación con la chica al pedo, por la evocación irónica del aspecto afeminado del cantante Prince). Lo que, para nosotros, confirma nuestra hipótesis acerca de la simbología paternal de los asesinos enmascarados en este tipo de obra, lo que, de alguna manera, no es sino una amplificación (o especificación, según el punto de vista) de las constataciones terapéuticas de Freud en "*Eine Teufelsneurose im Siebzehnten Jahrhundert*" (reprod. en *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Folio Essais, 1985, 1988, 2000, p. 289). Véase también, en este sentido, la identificación que hace Anatole France ("*Putois*", *Grainquebille et autres récits profitables*, 1903, reed. París, Maxi-Livres, 2001, p. 55) entre: "... *Croquemitaine*,... *père Fouettard* et... *marchand de sable qui ferme, le soir, les yeux des petits enfants*." (lo que nos devuelve, por otra parte, a la interpretación de "*El Hombre de la arena*" de Hoffmann por Freud, v. nuestros artículos sobre *Jorge de la Selva* y *Mary Shelley's Frankenstein*). De manera más general, la muerte en cuanto abandono de la vida se opone a la misma y por ende a las normas sociales que las componen y rigen la actitud decente a tener para poder integrarse a la comunidad, dialéctica que podemos apreciar a menudo en las películas de cinema y televisión, así como en las series televisadas, por ejemplo en las primeras imágenes del telefilm *Heartless* de 1997 de Judith Vogelsang, con Mädchen Amick, Liron Artzi, Pamela Bellwood, Quinn Beswick, J.J. Boone, Louise Fletcher, Emily Kuroda, David Packer, Monique Parent, Antony Sandoval, Tom Schanley, Rusty Swimmer y Bo Svenson, donde la elegante y rica mujer rubia (aun si en vida aparece como atraída por el sexo) cuando es asesinada cae dejando impudicamente ver sus piernas abiertas bajo su minifalda.

B) A TODO CUENTO SU MORALEJA

En *Todavía sé lo que hicieron el verano pasado*, la ubicación de la acción en una isla refiere a *Diez negritos* de Christie y a las películas de horror norteamericanas para adolescentes (v. nuestro artículo sobre *Mi Pobre angelito 3*). El lugar (la isla que el "*miles cristianus*" tiene que arrebatar a los demonios) impone a idea de una psicomauía. Es decir, no sólo un combate de tipo patriótico entre lo nacional y lo extranjero (como en el sumo), sino más generalmente entre el Bien y el Mal.

En *Halloween H20* la acción se pasa la Noche de las Brujas, en *Todavía sé o que hicieron el verano pasado* el 4 de julio, días simbólicos del calendario nacional. Es notable la resurgencia en *Halloween H20* del motivo de la bandera que sirve a la heroína, representante de la ley, siendo ella madre y profesora, para vencer al demonio traspasándole (v. nuestro artículo sobre *Avión Presidencial*). Como *Scream 2*, *Todavía sé lo que hicieron el verano pasado* y *Leyenda Urbana* se ubican en el medio estudiantil y/o universitario,

lo que orientando el filme hacia un público adolescente nos permite entender la función social de la problemática de construcción (de definición del Yo) ya apuntada.

Como en *Sé lo que hicieron el verano pasado* (filme en el que es evidente el sustrato mitológico del motivo inicial del amor ilícito en la playa, v. Dumézil, *Los Dioses de los Germanos*, México, Siglo XXI, 1990, pp. 125-126), en *Leyenda Urbana* la insistencia en el carácter moral de los cuentos de horror (en particular por parte de Robert Englund en un papel secundario) como la ubicación de la acción en el medio estudiantil aclara la orientación moral del filme.

En *La novia de Chucky* (que ha inspirado la película francesa, de fantástico pero no de horror, *Mystery Troll*, en la que un personaje de libro que se aburre y oye la palabra "amor" decide ir al mundo de los humanos a buscar lo que significa) los adolescentes se encuentran en problemas por no haber obedecido a la interdicción de sus padres de verse (Chucky, la "muñeca sangrienta", siendo de alguna manera la figura totemística de los adolescentes en cuanto representa simbólicamente al niño turbulento en su proceso de liberación de la ley parental). Encubriendo este plano moral del relato (y devolviéndonos a la problemática de superación encontrada en *Sé lo que hicieron el verano pasado*, v. nuestro artículo, aunque que aquí no como motivo central, a prueba la muerte del amigo que incitó los héroes a casarse en tan pésimas condiciones), aparece el castigo de los policías por su deshonesto proceder.

Igual fenómeno ocurre en *Halloween H20*. La referencia a *Frankenstein* destaca el grado de responsabilidad de madre y maestra de la heroína. A pesar de que la llegada de Michael se haga antes de la decisión de los muchachos de organizar una fiesta entre pareja, su papel es el del coco (como el hombre del garfio escondido debajo de la cama al final de *Todavía sé lo que hicieron el verano pasado* de Danny Cannon, con Bill Cobbs, Love Hewitt, Brandy Norwood, Mekhi Phifer, Prince Jr. y Muse Watson), que llega a infundir el sentido de responsabilidad al hijo de la heroína al cumplir sus 17 años.

En *Todavía sé lo que hicieron el verano pasado* (filme por el guionista de *Scream*), la heroína vuelve a sufrir los ataques del psicópata al abandonar a su novio. Su nuevo amigo resulta ser el hijo del asesino.

La orientación sexual y psicológica de estas películas se aprecia por el hecho que en *Halloween H20* se trata de un hombre que mató a su hermana, en *Leyenda Urbana* del robo del novio de la otra entre muchachas, en *Todavía lo que hicieron el verano pasado* de una relación padre-hijo (como en *Scream2*), en *La novia de Chucky* de los conflictos de poder entre adultos y adolescentes, estos últimos superando a sus mayores como en *Sé lo que hicieron el verano pasado*.

Como se muestra en *Leyenda Urbana*, al actuar contrariamente a las normas establecidas (como también los muchachos en la playa en *Sé lo que hicieron el verano pasado*, o los que roban cerveza en la casa de la enfermera al inicio de *Halloween H20*, como después el hijo de la heroína robará vino para invitar en secreto a su novia), los adolescentes salen del mundo protegido de la infancia sin la tutela de los adultos, peligrando así en la construcción de su ego, y caen en la trampa del mal, de la que nos advierten las leyendas de la moral popular. Además en *Halloween H20* se nos plantea que los padres divorciados son malos (lo que nos remite también a la figura tradicional del tío-padrastro en *La novia de Chucky*). El novio de la heroína, que no es el padre de su hijo, muere mientras el romántico guardia de seguridad se salva de la mano vengadora de Michael, entendemos por su indefectible fidelidad a su esposa.

De lo mismo, la concepción de la sexualidad como ilícita se puede apreciar por la recurrencia en las películas de horror del motivo de la pareja (o el grupo, como en *Sé lo que hicieron el verano pasado*) de adolescentes que, preparándose a hacer el amor en su carro, se ve atacada y asesinada, sea por algún psicópata, sea por fuerzas maléficas y sobrenaturales, motivo a tal punto representativo que se vió parodiado en el ciclo de publicidades para Orangina Rouge realizado por el actor cómico y director francés Alain Chabat.

EL TELE GURU

Con *El Tele Gurú* de Stephen Herek, con John Cryer, Robert Loggia, Kelly Preston y Veronica Webb, se marca el encuentro entre Jeff Goldblum en ejecutivo de televisión preocupado por su situación y Eddie Murphy en extraño asceta que viaja de un lado a otro llevando la buena palabra a los demás.

A) *THE TRUMAN SHOW Y EL TELE GURU*

La crítica del universo televisado en *El Tele Gurú* se asemeja al de las contemporáneas *El Mañana nunca muere*, *Mad City* y *The Truman Show*. Sin embargo, los dos personajes principales en *El Tele Gurú* representan los dos aspectos del héroe de *Network* de 1976 de Sidney Lumet, presentador de televisión a punto de perder su trabajo que, de repente, a causa de la presión que sufre con la perspectiva del desempleo, se vuelve tan sarcástico que deviene un modelo para la gente, pero finalmente su mensaje es pervertido por la dirección del canal donde trabaja. El personaje encarnado por Dustin Hoffmann en *Mad City* se inspira también en el de la película de Lumet.

En *El Tele Gurú*, el contraste entre Goldblum y Murphy se asemeja al que encontramos en *Tenspeed and Brown Shoe*, serie televisada que reveló a Goldblum, o en *Trading Places*, una de las primeras películas de Murphy.

La intromisión de un desconocido, para bien o para mal, en la vida de los protagonistas es un tema frecuente en el cinema. *El Tele Gurú* asume la tradición de los filmes norteamericanos donde ladrones o propiamente dicho ángeles vienen a ayudar moral y prácticamente a un personaje al borde de la derrota (v. por ej. *Lady for a Day* de 1933 de Frank Capra, con Walter Connolly, Glenda Farrell, Guy Kibbee, Nat Pendleton, May Robson y Warren William).

Sin embargo el papel que le toca aquí a Murphy es más directamente en relación con el de Jim Carrey en *The Truman Show*. Mientras Carrey trata de huir de su mundo ficticio televisado, Murphy se inmiscuye en él. El destacado papel de los espectadores y la reunión final con la mujer amada son otros elementos en común entre las dos películas. En *The Truman Show*, el momento en que Carrey logra cruzar el puente marca su victoria psicológica sobre su medio, como el baño de Goldblum en el mar que sella el pacto con Murphy en *El Tele Gurú*. El joven del Rollex y hasta cierto punto Goldblum representan para Murphy en *El Tele Gurú* lo que el mejor amigo del héroe en *The Truman Show*. En los dos filmes el personaje del presidente de la cadena como la ambivalencia del público diluyen la crítica social en los eternos estereotipos (v. nuestro artículo sobre *The Truman Show*).

Estas películas, como *El Mañana nunca muere* y *Mad City*, revelan la preocupación postmoderna hacia los medios de comunicación, preocupación que tiene sus raíces en el miedo, perceptible tanto en Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Roland Barthes o *The Prisoner*, a la computadora y los nuevos mass-medias.

La actuación del joven el Rollex en el contexto del filme acentúa el carácter ambivalente de Goldblum, evidenciándose así la dialéctica postmoderna del filme, orientada hacia el anticonsumismo y la espiritualidad en el sentido religioso. Por eso Murphy aparece como un típico predicador de televisión americano, visto desde un punto de vista más benévolo que crítico. El joven del Rollex nos presenta, en oposición a Goldblum, la imagen del que, cegado por el universo del consumo, no quiere convertirse.

B) DIOS Y EL “YO SATURADO”

El título inglés de *El Tele Gurú* es *The Holy Man*, o sea “*El Hombre Santo*”, “*El Buenaventurado*”.

Como en el caso del Godot de Samuel Beckett, posiblemente el personaje que encarna Murphy, llamado G, y además definiéndose como el arquetipo del peregrino, representa a Dios (“*God*” en inglés). Innombrado como él, se vuelve por eso mismo, a semejanza de Z en *Antz*, imagen de todos. Conduce a Goldblum en el episodio del baño a una especie de bautismo. Aparecido repentinamente a Goldblum en la carretera (a tal punto que es implícita y tipológicamente identificado con un meteorito), el cual lo recibe casualmente vestido de la guayabera, traje tradicional de ceremonias latinoamericano, o sea “no occidental” (volveremos en este sentido sobre el carácter simbólico del atuendo y el lenguaje de G), y en perpetuo

camino se identifica a la leyenda del judío errante. Destruyendo en su primer aparición en televisión una mesa y un banco, nos recueuna a Jesús con los mercaderes del templo. Su evocación de la niña y las estrellas de mar refiere a la alegoría del niño a la orilla del mar de San Agustín.

Su manera de saludar a los héroes en su primer encuentro en la autopista, su atuendo como el mismo principio de estar siempre en camino (v. Kerouac) hacen de él un personaje emblemático de espiritualidad norteamericano contemporáneo, opuesto a la sociedad de consumo. Y que por el hecho de ser negro encarna la inversión del arquetipo, problemática acerca de si Dios es blanco o negro, hombre o mujer, que estuvo en voga en los años 70 (v. *Mississippi Burning*, *JFK*, *Cámara de Gas* de Grisham, y las canciones de los autores franceses Léo Ferré y Claude Nougaro).

Conforme la teoría del Yo saturado (desarrollada por la segunda generación de la escuela de Frankfurt según nos informa el maestro Raúl Arévalo Cuadra, v. Kenneth J. Gergen, *The Saturated Self - Dilemmas of Identity in Contemporary Life*, -BasicBooks, 1991, y también Bill Nichols, *Ideology and Image*, Bloomington, Indiana University Press), llena de un valor elemental y necesario los espacios axiológicamente dejados vacíos (al nivel íntimo del ser o privado de la persona) por la sociedad de consumo (nivel público de la relación social) que satura a la persona individual (privada) con sus ofertas, objetos y símbolos de venta, especialmente con el fenómeno audiovisual que trastoca la realidad (Barthes). El arte que consiste en maquillar a los conductores de programa para que no parezcan maquillados, anti-espiritualista como lo subraya G, es simbólico de la sociedad de-consumo que nos da bienes materiales que encubren y hasta hacen desaparecer los valores espirituales (v. una simbología semejante en "*Oración por Marilyn Monroe*" de Ernesto Cardenal).

No son sus actos, sino sus palabras que hacen de G un héroe popular, íntimo (al igual que la famosa princesa Diana según María Lourdes Cortés, "*Diana: princesa posmoderna*", en *Tópicos del Humanismo*, Heredia, Costa Rica, Universidad Nacional, n° 39, octubre de 1998, s/n). Lo que nosotros referiríamos al Dios personal de la teología contemporánea. En este sentido, el papel de censura del público en la película, que se remonta al principio de justicia pública (v. el gusto norteamericano por los filmes y novelas judiciales, son muy significativas desde esta perspectiva las revelaciones finales en la iglesia en *El ladrón que leía a Spinoza* de Block), sirve aquí para delimitar esta valoración axiológica de reconocimiento y aceptación de la condición de lo humano a través de lo social (v. la aparición recurrente entre los espectadores, tanto en *El Tele Gurú* como en *The Truman Show*, de los guardias de seguridad como figuras normativas implícitas).

LA DELGADA LINEA ROJA

Durante la Segunda Guerra Mundial, un soldado empieza a dudar de la necesidad del sacrificio.

A) DE LA UNIDAD EN LA GUERRA

La delgada línea roja de Terrence Malick, con Tim Blake Nelson, Adrien Brody, Jim Czievel, Ben Chaplin, George Clooney, John Cusack, Woody Harrelson, Elias Koteas, Jared Leto, Dash Mihok, Nick Nolte, Sean Penn, John C. Reilly, John Savage y John Travolta, se basa en la novela autobiográfica de James Jones, que ya había inspirado la película de 1964 de Andrew Marton, con Keir Dullea, Kieron Moore y Jack Warden.

Penn retoma aquí un carácter similar al que encarnó en *Casualties of War* de 1989 de Brian De Palma, con Dale Dye, Michael J. Fox, Jack Gwaltney, Don Harvey, Thuy Thy Le, John Leguizamo, Ving Rhames, John C. Reilly, película ésta que a su vez lleva evidentes ecos temáticos de *Apocalypse Now*.

En la época contemporánea, la simbología de los títulos, para analizar el arte abstracto, y después para entender las obras narrativas y descriptivas o figurativas, fue un recurso ampliamente utilizado por los comparatistas. Ahora bien, tenemos en el ámbito del arte cinematográfico a dos referencias acrónicas a nombres de batallas famosas del siglo XIX reutilizadas en contextos distintos, pero de misma simbología (asentar la puesta en escena de actos guerreros mediante la referencia titular a eventos históricos de final contrario): el título *The Charge of the Light Brigade* del filme de 1936 de Michael Curtiz, que, ubicado en la época de la India colonial y contando una victoria del Imperio sobre sus sometidos, hace sin embargo referencia a la estúpida derrota de varios regimientos de caballería de Dragones y Húsares ingleses contra los rusos en Balaklava durante la guerra de Crimea, como lo apunta la película de 1968 de Tony Richardson, también titulada *The Charge of the Light Brigade*. El combate fue inmortalizado por el conocido grabado de 1895 de Richard Caton Woodville y el panagérico poema de Lord Alfred Tennyson (publicado en *The Examiner* el 9 de diciembre de 1854). A cambio, el filme *The Thin Red Line* de Marton, y su reciente "remake" por Malick - los dos inspirados como hemos dicho en la novela de Jones, y situados en el momento trágico de Guadalcanal - nos remiten esta vez a la histórica victoria de Balaklava, otro episodio resaltante de la guerra de Crimea, en el que se destacaron los regimientos de infantería de los Argyll y Sutherland Highlanders puestos en dos líneas de fuego frente a la caballería rusa (de donde el nombre del sanguinario enfrentamiento que se concluyó por el repliegue ruso), presencia sobresaliente de los suyos por la cual el pintor victoriano escocés Robert Gibb encumbró esta ofensiva en su clásico cuadro de 1856.

El discurso pacifista del filme de Malick se sustenta en referencias temáticas e iconográficas a películas anteriores.

La oposición entre un soldado y su superior nos remite a películas como *Apocalypse Now*, inspirada de la novela *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, o *The Full Metal Jacket* de 1987 de Stanley Kubrick, inspirada en la novela *The Short Timers* de Gustav Hasford. Aun si éstas son cintas sobre la guerra del Vietnam y no sobre la Segunda Guerra Mundial, como *La delgada línea roja*, más precisamente ubicada en el momento del episodio de Guadalcanal.

El lugar de la acción nos remite a *From here to eternity* de 1953 de Fred Zinneman, con Ernest Borgnine, Montgomery Clift, Deborah Kerr, Burt Lancaster, Donna Reed y Frank Sinatra, la cantidad de actores famosos a *El día más largo* de 1962 de Ken Annakin, Andrew Marton y Bernhard Wicki, con Paul Anka, Richard Burton, Red Buttons, Sean Connery, Henry Fonda, Robert Mitchum, Robert Wagner y John Wayne. Pero, sobre todo, la secuencia del pichoncito muriéndose, a la escena del entierro de la paloma en *J'accuse* de Abel Gance. El tema del desembarque a *Saving Private Ryan*, sólo que aquí, en un sitio geográficamente opuesto al de la película de Spielberg.

Mientras en *Saving Private Ryan* la visión del cementario, remitiendo a la iconografía patriótica correspondiente en los westerns y los filmes de guerra, nos evoca el heroísmo de los muertos de guerra, al final de *La delgada línea roja*, como en *J'accuse*, la imagen de las cruces elevándose, solitarias, representa el sacrificio inútil y absurdo de los soldados.

La dialéctica entre lo uno y lo múltiple refiere también a *Saving Private Ryan*, pero aquí, lo uno se identifica, como en *J'accuse*, a la voluntad fracasada de un sólo hombre de impedir la guerra, tal como lo expresa Sean Penn.

Como en *Saving Private Ryan*, la exposición de las acciones horrendas cometidas por ambos bandos, contrastando con las invocaciones a Dios, acentúan al espectador esta dualidad.

Tanto en *Mad City*, filme de tendencia social (en el que actúa también Travolta), como en *El Relicario*, novela de horror de Preston y Child, el museo representa el lugar de transición malograda entre el pasado y el presente. De la misma manera que en *Mad City*, la televisión es el espacio en el que se trastocan los valores, ateniendo a las tesis de Barthes y Gergen. En *La delgada línea roja* como en *El Paciente inglés*, la guerra como cosa pública (v. nuestro artículo sobre *El Tele Gurú*) es la que marca la separación entre la unidad (la Naturaleza, Dios, la amada) y la fragmentación (perdida de la univocidad del sentido en la locura de los tiempos modernos)

B) LA DELGADA LINEA ROJA

Como lo expresan el héroe-narrador y el capitán que, negándose a perder sus hombres, nos recua da tanto el oficial directo de los soldados al inicio de *J'accuse*, que el personaje con dudas acerca de su mandato, encarnado por Tom Hanks, en *Saving Private Ryan*, la guerra no es, sino un juego de posiciones.

En este sentido, Nick Nolde interpreta un personaje típico de las películas antimilitaristas.

El héroe-narrador de *La delgada línea roja*, asumiendo una actitud neutral, casi ajena emocionalmente a los hechos que relata, y acercándose a los indígenas de la isla para confundirse entre ellos, rompe con el discurso tradicional de la "*ilusión necesaria*" (crítica de la guerra en función del sufrimiento de los suyos, pero sin preguntarse por lo injusto que ella es en sí), definido por Chomsky, y común en las películas de guerra (*Apocalypse Now*, *Rambo*, *Nacido un 4 de Julio*, *Saving Private Ryan*,...).

Este tipo de discurso resurge en la valoración con fines apologéticos de sí mismo en películas como *Titanic* o *Shakespeare in Love*, que pretenden idénticamente criticar formas coercitivas de la sociedad civil en tiempo de paz.

La delgada línea roja, como lo indica el título, que en parte alude a la sangre derramada por la guerra, remplace este discurso haciendo una reflexión sobre el concepto de la "*frontera corrediza*" (o "*moving frontier*", v. Adriano Corrales Arias, "*Las culturas de frontera en las fronteras de la cultura*", *Fro feras*, Instituto Tecnológico de Costa Rica, n° 6, p. 18).

STAR TREK: INSURRECCION

Después del heroico sacrificio del Capitán Kirk en la penúltima película, *Insurrección* es el primer filme de la Nueva Generación. Con LeVar Burton, Michael Dorn, Gates McFadden, Brent Spiner y Patrick Stewart, y realizado por Jonathan Frakes, que actúa también en el filme y la serie, su temática proclama que no hay solución de continuidad entre las dos épocas de la serie.

A) **SOLDIER**

Soldier de Paul Anderson, con Kurt Russell, Connie Nielsen, Jason Scott Lee y Vince Vaughn, reutiliza la figura del soldado solitario y antisocial que tiene que enfrentarse con su propia armada, tema que se inicia con *Rambo* y se encuentra en películas posteriores como *Universal Soldier* de 1992 de Roland Emmerich. La estetización de la guerra en *Soldier* se asemeja a la que encontramos en *Pequeños Soldados*.

Como en *Invasión* se opone en *Soldier* ciudadanía y militarismo, paz y guerra, según un modelo similar al de *Cantos de Vida y Esperanza*, y más precisamente de *Midnight* de Koontz y *La delgada línea roja* en lo que concierne la asociación entre el miedo y la disciplina en una sociedad totalitaria. Tanto en *La Grande Illusion* donde se dialectiza la relación entre oficiales y los simples soldados como en *J'accuse* o *Warms Poems* de Owen, la guerra es hecha por gentes que no se conocen y se matan para gentes que se conocen y no se matan.

La niñez se opone simbólicamente a la guerra en *Soldier* como en *La última mariposa* (v. nuestro artículo sobre esta película), la canción "*Petit*" del francés Bernard Lavilliers sobre Nicaragua, escrita en 1988 por su disco *If...*, y en la serie televisada *Dark Angel*, serie escrita por James Cameron (famoso director de *Aliens*, *True Lies*, *Titanic* y la serie de películas *Terminator*), y empezada en el 2000, con Jensen Ackles, Jessica Alba, Alimi Ballard, Jennifer Blanc, Kevin Durand, Richard Gunn, J.C. MacKenzie, Stephen y William Gregory Lee, Valarie Rae Miller, John Savage, Ashley Scott, Nana Visitor, Michael Weatherly e Alex Zahara. En Lavilliers, *Soldier* y *Dark Angel* mediante la historia de niños criados por hacer la guerra.

En *Soldier* la guerra es fruto de motivaciones personales, lo que al igual que el tema del soldado solitario peleándose con las hordas demoníacas enemigas, a ejemplo del *miles cristianus* de la narrativa europea medieval (conforme el tratamiento que recibió el tema en la serie de los *Rambo* a partir del número 2), reintroduce en el filme arquetipos ideológicos ya encontrados en películas como *Conspiración* o *Most Wanted*. En este sentido es significativa la imagen que se da en *Soldier* de la aldea de los náufragos espaciales, muy parecida a la de los colonos de los westerns, aldea en la que Kurt Russell descubre sentimientos nunca antes experimentados por él, de manera dialéctica respecto del encuentro en *Legionnaire* de Peter MacDonald, con Adewale Akinnuoye Agbaje, Steven Berkoff, Daniel Caltagirone, Jim Carter y Nicholas Farrell, entre Van Damme y el líder independista. Encuentro que a su vez valida las dudas acerca del honor de la guerra que emite el ex oficial inglés, cuyo personaje se asemeja al héroe de *El Paciente Inglés* y el esposo traicionado de *La delgada línea roja*.

B) **STAR TREK: INSURRECCION**

Idéntica aldea de colonos, exclusivamente blancos, se encuentra en *Insurrección* como en *Soldier*.

El punto de partida de *Insurrección* son las Tres Leyes de la robótica de Asimov, en particular la de autoconservación de los robots positrónicos.

Retomando topismos de la primera serie como la no intervención y la fraternidad universal, resaltados aquí por la figura amiga del Klingon (personificación del soviético en la primera serie), así como al nivel temático el rejuvenecimiento en un planeta poblado por una sorprendente colonia, y los conflictos violentos entre los propios miembros de la tripulación del Enterprise por una parte y entre ellos y la Federación por otra, *Insurrección* desarrolla sin embargo de manera subyacente una ideología de derecho a la intervención por el bien de los pueblos (como lo expresa la referencia al tirano al que se tiene que resistir en la canción "*El marinero británico*" de Gilbert y Sullivan), a semejanza (aunque más sutilmente) de lo que ocurre en *Avión Presidencial*, reduciendo al final del filme el problema de la intervención ilegítima de la Federación en la vida de los pueblos por una parte a una cuestión de poder entre el capitán del Enterprise y

el viejo almirante, y por otra a la intervención de último momento de la tripulación del Enterprise en una guerilla entre pueblos hermanos.

Insurrección identifica entonces los movimientos de independencia, verdaderas guerras contra el imperialismo, con guerrillas internas, la oposición entre pueblos hermanos en el filme remitiéndonos tanto a la problemática muy estudiada en el caso de América Latina de las guerrillas, como al reciente conflicto yugoslavo, o a la oposición entre israelitas y palestinos, las decoraciones de la nave de los Sóna, sus nombres y su atuendo como el carácter pastoril de los Báku, referencia implícita a la oposición particular de la sociedad africana entre pueblos nómadas y sedentarios, entre descendencias de Abel y de Caín, y las alusiones a las deportaciones masivas de poblaciones apuntando hacia la realidad del mundo árabe.

No es casual si el bando apoyado por el viejo almirante se puede comparar tanto con una alegoría de la América Latina como de los países de la U.R.S.S. y, por referencia explícita, de los países árabes, probable es más particularmente de Irak, tal como los define el discurso oficial: cadillicos (América Latina, Bosnia, Irak), poseedores de un peligroso armamento ilegal (U.R.S.S., Irak), y proveedores de drogas (U.R.S.S., América Latina), mientras la aldea blanca de la que quiere apoderarse, tierra-madre de ellos, bien podría ser la otra América, anglosajona, fuente de eterna juventud, paraíso terrenal perdido, y por ende, como lo deja entender el niño, reino de la cultura de diversión (en este sentido, dentro del moderno discurso pascaliano y ronsardiano, véase aquí como en *El círculo de los poetas muertos*, *The Horse Whisperer* y *Meet Joe Black* la importancia del momento como medida de lo humano. Hipótesis coherente por la insistencia en la representación en *Insurrección* como en *The Horse Whisperer* de las dos caras de América: el temperamento femenino, sedentario, y el masculino, explorador (representado por el capitán del Enterprise).

Así *Insurrección* evidenciando para el espectador las incoherencias del discurso nacionalista, en el que, como en *El Rey y Yo*, *El Mañana nunca muere*, *Titanic*, *Godzilla*, *Mulan* o *Shanghai Noon*, los E.U. se encuentran en posición mediana, paradigma de lo nuevo y de la liberalidad, frente a países anticuados, sea por una tradición milenaria, como Europa o Asia, o sea por un salvajismo primordial, como América Latina o África. De ahí que, ante el peligro de estos contra-modelos implícitos, debe imponerse un arquetipo patriótico alternativo.

Es entonces también notable en *Insurrección* la orientación asimoviana, ya evocada, de la Nueva Generación de *Star Trek* (*Star Trek: The Next Generation*, cuyos episodios empezaron en 1987), en la que el debate entre sentimiento y razón apunta hacia una humanización de la ciencia, representada por el androide, y ya no hacia una racionalización de lo humano, como en la primera serie (de 1966-1969, con DeForrest Kelley, Leonard Nimoy y William Shatner), cuya dialéctica era por eso mismo a través de la figura de Mr Spock contraria a la de la contemporánea serie de televisión británica *Space: 1999* de 1975-1976 de Gerry Anderson, con Barbara Bain, Martin Landau y Barry Morse (ya conocido por su papel de incansable policía en *El Fugitivo*, y equivalente aquí más del crédulo Doctor de *Star Trek* que del muy impasible Spock). Pues, como en *Spice World* y *Antz*, esta apología de la subjectividad como medida del ser en sí advierte en *Insurrección* la concepción orgánica del modelo liberal de la sociedad norteamericana, basado en la conciencia innata de la necesaria supremacía del individuo (contrariamente por ejemplo a las reivindicaciones colectivistas sovíndica y tercermundista, representadas por los Sóna ante la desigualdad de chances, de origen divina a semejanza, como lo apuntábamos, de la historia de Abel y Caín).

SHAKESPEARE IN LOVE

La loca pasión que surge en Shakespeare a raíz de su enamoramiento de la prometida del duque de Wessex le lleva a escribir *Romeo y Julieta*.

A) COMUNICACION Y SOCIEDAD

Si, desde la perspectiva neo-platónica de la teoría de Gergen (v. nuestro artículo sobre *El Tele Gurú*), la representación (deportada), especialmente audiovisual y artística, del mundo real es considerada como un proceso de mediatización, o sea de reacción de una cultura de masa (v. la obra de Barthes, y *L'Etat culturel* de Fumaroli), *Shakespeare in Love*, aunque invirtiendo este discurso, no escapa a una orientación liberal panamericana.

Los estudios hollywoodianos suelen realizar, en relación a los grandes temas, versiones contrarias con el fin de autocensurar y normar todos los ángulos-del asunto, satisfaciendo así a cualquier tipo de público. El gusto por la recreación histórica como forma de edificación de la identidad nacional es antiguo. Aparece en Homero y Virgilio. Continúa con la novela caballeresca. En la época contemporánea, encuentra su auge en la literatura romántica. De este mismo género, tenemos en el siglo XX los textos de Azuela, Rulfo, Boudard, Maalouf, Sergio Ramirez, Erick Aguirre o Pasos Marciacq.

En *Shakespeare in Love* de John Madden, con Ben Affleck, Joseph Fiennes, Gwyneth Paltrow y Geoffrey Rush, película ganadora de 14 Academy Awards y 5 Golden Globes, la ambientación en la "vida real" de una pieza famosa nos recuerda la adaptación cinematográfica italo-francesa de los años 80 de *Les fourberies de Scapin* de Molière, así que las versiones modernizadas de las obras shakespearianas por Kenneth Branagh, y de *William Shakespeare's Romeo & Juliet* por Baz Luhrmann.

Shakespeare in Love se ubica en la tendencia postmoderna de "historizar" los cuentos. De ahí que figura como la contraparte de *Por Siempre* (v. la huida de la heroína en su primer encuentro, fortuito, en el teatro con Shakespeare) y *El sueño de una noche de verano* con Michelle Pfeiffer. Como en *Por Siempre*, encontramos en *Shakespeare in Love* la evocación de un amor imposible, no entre un príncipe y una criada, sino entre una aristócrata y un autor de teatro. El juego de travestimiento entre los dos héroes, asumiendo a su vez un papel del sexo opuesto, además de recordarnos *Mulan*, sirve como en *Por Siempre* para definir los límites sociales que les separan.

En este sentido, la confusión final propiciada por la reina entre *El sueño de una noche de verano* y *La Tempestad*, con referencia iconográfica a la adaptación cinematográfica de esta última por Peter Greenaway en *The Prospero Book*, apunta como en *Por Siempre* a América como el país utópico de la igualdad social posible. En cuanto la cuestión de las diferencias de estatus de los héroes nos remite, como en *Por Siempre*, al modelo de *Titanic*. Como en *Por Siempre*, la referencia final en *Shakespeare in Love* al divorcio en el sistema inglés acentúa la idea de superación del modelo europeo (latino) por el americano (anglosajón). Como en *Titanic*, el escenario del cambio del uno al otro es Inglaterra, y no Francia como en *Por Siempre* o *El Hombre de la máscara de hierro*.

Además, Shakespeare es el autor más referido, aun antes de Whitman, en los filmes (*Renaissance Man*) y series televisadas norteamericanas (v. por ej. *The Cosby Show*), como arquetipo educativo de la literatura anglosajona.

El rol de censora de la reina en *Shakespeare in Love* nos recuerda vagamente la actitud censora de los reyes en *Por Siempre*, actitud que paradójicamente está más cerca de la del impotente rey interpretado por Jean Marais frente a su hija Catherine Deneuve en *Peau d'Asne*.

B) AMORES DE TEATRO

Si como dice Wittgenstein, citado por Gergen, "los límites de mi discurso marcan los límites de mi mundo", entonces *Shakespeare in Love* expresa, como *Titanic*, la idea de que es en el mundo artístico que se logra superar las contingencias del medio.

Esta teoría de la cultura, tanto comunista como liberal, de la sociedad de entretenimiento como última etapa del desarrollo humano, es respaldada aquí como en *Titanic* por la concepción frommiana del amor,

vencedor de las barreras sociales. La separación final de los héroes acentúa el carácter utópico (y por ende, ya lo vimos, panamericano) de ambos filmes. Ahí donde en *El Tele Gurú* el valor real es expulsado por la sociedad de consumo y de masa a provecho de valores secundarios y ficticios, culturales, representados por la televisión, en *Shakespeare in Love* el teatro (si bien aquí entonces el texto literario) es el universo que logra infundir valores al individuo receptor, según la idea desarrollada por Aristóteles en su *Poética*.

La elección de *Romeo y Julieta* entre todas las piezas de Shakespeare insiste en el tema de la entrega amorosa. La obra organiza el sinsentido de la vida real como lo expresaba Oscar Wilde en una perspectiva muy contemporánea y postmoderna, especialmente si comparamos su problemática con la propuesta de Umberto Eco al final de *Postille al Nome della Rosa* (trad. fr. París, Grasset, 1985, pp. 90-91): así como la historia de *Romeo y Julieta*, que parece aquí ser escrita sobre el modelo de los amores de los dos héroes, es en realidad la que les sirve de modelo, los diálogos del guión como la acción son a menudo inspirados en Shakespeare (v. la citación del predicador, contraparte del héroe de *El Tele Gurú*, a propósito de la rosa, el duelo final entre Shakespeare y el esposo de la heroína que se asemeja al de *Hamlet*, etc.).

Shakespeare in Love se integra entonces a la tradición de las películas que, como *Entrée des artistes* con Louis Jouvet, *Fame* y *Flash Dance* (v. también *L'âge heureux* de 1966 de Philippe Agostini, película para la televisión basada en el libro de la actriz Odette Joyeux), transcurriendo en el ámbito del espectáculo, son una reflexión sobre el arte como moralización de la vida. Lo que, en relación con la apología de sí mismo ya apuntada y que asemeja *Shakespeare in Love* a *Titanic* y *Por Siempre*, se comprende en el sentido de una autoreferencia cultural valorativa de la influencia en el mundo del arte y el cine anglosajón y norteamericano en el siglo XX, a semejanza de lo que ocurre por ejemplo en la novela *Darkfall* de Koontz (Barcelona, Plaza & Janés, 1996, cap. 1 en particular), y en la serie de películas cómicas, a menudo con Leslie Nielsen, iniciadas con *Airplane!* de 1980 de Jim Abrahams y David y Jerry Zucker, con Kareem Abdul Jabbar, Lloyd Bridges, Nielsen y los famosos actores de televisión Peter Graves (*Misión: Imposible*) y Robert Stack (*Los Intocables*).

La influencia de Marlowe sobre Shakespeare, evocada en el filme, refiere a las numerosas teorías que atribuyen la obra de Shakespeare a otros autores, las más famosas siendo las de Smith, que la atribuye a Bacon, y la de Hoffman, que precisamente la atribuye a Marlowe. El personaje del joven Webster, aludiendo por su parte a la *Blood Tragedy* en la que, en el género de *Otelo*, se desempeñó el dramaturgo isabelino, cuya niñez es todavía desconocida, nos remite a la figura de Lacenaire en *Les enfants du Paradis*, haciendo así énfasis por antinomia en el tema del amor y de su representación teatral como integración de un nivel axiológico en la vida cotidiana, apertura comunicativa hacia el Otro, como lo confirman los remordimientos de Shakespeare por la muerte de Marlowe (cuyo fin, evocada por la película de manera novelesca, si no fue por manos de Shakespeare, parece haber efectiva e históricamente ocurrido en una pelea callejera entre borrachos).

C) MOULIN ROUGE

Ahondando en la técnica postmoderna ya iniciada por *La boda de mi mejor amigo* de reinterpretar canciones famosas de modo inacostumbrado, *Moulin Rouge* (una de las tantas películas sobre el lugar parisino) de 2001 de Luhrmann (también guionista y productor de la cinta), con Christine Anu, John Broadbent, Fiona Gage, Natalie Jackson Mendoza, Fallon King, Jacek Koman, John Leguizamo, Garry McDonald, Ewan McGregor (conocido por su papel en *Star Wars Episode I: The Phantom Menace*), Lara Mulcahy, Caroline O'Connor, Deobia Oparei, Keith Robinson, Richard Roxburgh, Kurina Stamall, Kerry Walker, David Wenham, Matthew Whittet, y las australianas Nicole Kidman y la cantante Kylie Minogue (que personifica a la "*Fée Absinthe*" - la Hada Verde - iconográficamente inspirada aquí de Tinkerbell en *Peter Pan*), pone en escena canciones de la "*pop music*" estadounidense esencialmente de los años 80, en las que se integran dos canciones de Madonna y la famosa canción "*Diamonds are a girls best friends*" sobre la que empieza la no menos célebre cinta *Gentlemen Prefer Blondes* de 1953 de Howard Hawks, con Charles Coburn, Marilyn Monroe, Tommy Noonan, Elliott Reid, Jane Russell y Norma Varden, ya

parodiada en la video de "*Like a Virgin*" (una de las dos canciones de Madonna que aparecen en *Moulin Rouge*).

Como en *William Shakespeare's Romeo & Juliet*, en *Moulin Rouge* propone una versión del tema psíquica a la manera de *Fantom of the Paradise* o las películas de Oliver Stone.

Se nota en *Moulin Rouge*, paralelamente a la "*mise en miroir*" del tema amoroso en el ámbito teatral, ya presente en *Shakespeare in Love*, una voluntad, todavía como en *Shakespeare in Love*, de abrir un discurso sobre el arte (típico de la contemporaneidad, v. nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*), desconstruyendo las reglas de la escenificación clásica en la identificación implícita entre por una parte las tesis revolucionarias de Toulouse-Lautrec y sus amigos y por otra el final de la película de *Moulin Rouge*, que pone a mal la pieza montada precisamente por el Moulin Rouge. Como en *Shakespeare in Love*, reconocemos en *Moulin Rouge* una problemática social, en particular acerca del estatus de la mujer y de los artistas. En este sentido es relevante la presencia del criado del duque, asesino llamado Warner, como las conocidas producciones cinematográficas.

Reutilizando la canción de Céline Dion por *Titanic*, se parodia la relación entre los dos enamorados, siendo aquí la bailarina la que le detiene al poeta dando vueltas sobre la cabeza del elefante.

EL PACIENTE INGLES

En retrospectiva se cuenta como un quemado víctima de la Segunda Guerra Mundial se había enamorado de una mujer casada, amor que la llevó a un trágico fin.

A) TRADICION

La película escrita y dirigida por Anthony Minghela: *El Paciente inglés*, con Naveen Andrews, Willem Dafoe, Colin Firth, Kristin Scott Thomas y Juliette Binoche (actriz francesa que se dio a conocer en los E.U. por su papel en *Sabrina* de 1995 de Sydney Pollack, con Angie Dickinson, Harrison Ford, Greg Kinnear, Nancy Marchand, Julia Ormond y John Wood, "remake" del célebre filme de 1954 de Billy Wilder, con Humphrey Bogart, Walter Hampden, Audrey Hepburn, William Holden, Martha Hyer y John Williams), recibió 13 Academy Awards, entre los cuales el de la mejor realización, 4 para el mejor sonido, y 2 para la mejor dirección artística y decorado.

El héroe encarnado por Ralph Fiennes en *El Paciente inglés* es muy similar al personaje que actúa en *The End of the Affair* de 1999 de Neil Jordan, con Sam Bould, Ian Hart, Jason Isaacs, Julianne Moore y Stephen Rea ("remake" a su vez de la cinta de 1955 de Edward Dmytryk, con Peter Cushing, Michael Goodliffe, Van Johnson, Deborah Kerr, John Mills y Stephen Murray).

De lo mismo, *El Paciente inglés* es, con *La lista de Schindler* en la que interpreta al malvado alemán responsable del campo de concentración, y *Sunshine* del 2000 de István Szabó (también autor de la historia original), con Jennifer Ehle, Rosemary Harris, William Hurt, Molly Parker y Rachel Weisz, la segunda película en la que Fiennes interpreta a protagonistas en la guerra mundial, dentro de una perspectiva crítica sobre la historia del siglo XX. Personificando en *Sunshine* a los distintos héroes, padres e hijos, sucediéndose en la cinta, Fiennes nos ofrece aquí una performance similar a *La lista de Schindler* en la que, frente al potente juego de actor de Liam Neeson, interpreta con excepcional talento a un torturador nazi.

El Paciente inglés se distingue por ubicarse en el momento de la Primera Guerra Mundial, mientras *La lista de Schindler* se ubica en la Segunda, y *Sunshine*, que cuenta la historia sobre cuatro generaciones de una familia húngara judía en el siglo XX, abarca a las dos. Sin embargo, a semejanza de lo que ocurre en *El Paciente inglés*, en *Sunshine*, Fiennes interpreta a un personaje igualmente ambiguo, mártir antes de volverse a su vez perseguidor.

La película francesa *La Chambre des Officiers* de 2001 de François Dupeyron, con Catherine Arditi, Sabine Azéma, Eric Caravaca, Grégori Déragère, Xavier De Guillebon, André Dussollier, Paul Le Person, Circé Lethem, Géraldine Pailhas, Denis Podalydès, Jean-Michel Portal, Isabelle Renauld y Guy Tréjan, basada en la novela de 1998 de Marc Dugain, retoma la relación a puerta cerrada entre una enfermera (que no aparece en la novela) y un paciente, aquí un oficial, que tiene la cara quemada durante la Primera Guerra Mundial.

El Paciente inglés se ubica dentro de la tradición de las novelas de amor y médicos en el contexto de la guerra de Franck G. Slaughter.

Estos mismos temas de amor y médicos fueron también tratados, cómicamente, en la famosa película *M*A*S*H* de 1970 de Robert Altman sobre las peregrinaciones de los miembros del "Mobile Army Surgical Hospital's" estadounidense, con Robert Duvall, Elliott Gould, Sally Kellerman, Jo Ann Pflug, Tom Skerritt y Donald Sutherland, y en la serie televisada consecutiva de 1972-1983, con Alan Alda, Garry Burghoff, William Christopher, Jamie Farr, Mike Farrell, Larry Lanville, Harry Morgan, MacLean Stevenson, David Ogdon Stiers, Wayne Rogers y Loretta Swit. La visión cómica de *M*A*S*H* sobre la guerra teniendo antecedentes a la misma época en la serie televisada *Hogan's Heroes* de 1965-1971, con Leon Askin, John Banner, Howard Caine, Jon Cedar, Robert Clary, Bob Crane, Richard Dawson, Ivan Dixon, Larry Hovis, Werner Klemperer, Cynthia Lynn, Sigrid Valdis y Kenneth Washington, la cual nos remite genéticamente, respecto de *M*A*S*H**, a la idea que reirse del enemigo - o de la posibilidad de morir o ser herido en la guerra en el caso de *M*A*S*H* - define el fenómeno de la risa no tanto como

proceso de ruptura, conforme la interpretación clásica desde Emile Durkheim y Mikhail Bakhtin, sino como expresión apotropaica de los miedos sociales del momento y/o de una clase social afirmándose por negación (v. el último capítulo, titulado: "Anotaciones complementarias 2002-2003" del presente libro).

En *El Paciente inglés*, el tema del enfrentamiento de los dos hombres durante la guerra por el amor de una mujer tiene antecedentes en dos películas clásicas: en *A Farewell to Arms* (1932) de Frank Bonzage, inspirado en Ernest Hemingway, y, en una versión más compleja, cerca de la problemática de las obras contemporáneas de Tennessee Williams, en *Reflejos en un ojo de oro* (1967) de John Huston.

Pues, el amor ambivalo de la enfermera por el inglés en *El Paciente inglés* en la Italia de fin de guerra se inspira evidentemente de la novela *A Farewell to Arms* de 1929 del estadounidense Hemingway, en la que Henry, el héroe, igualmente estadounidense, alistado en el ejército italiano durante la Primera Guerra Mundial, se enamora de una enfermera inglesa, quien se ocupará de él en un hospital militar. Los episodios finales de la lenta retirada de las tropas por las carreteras, durante la cual una ambulancia se atasca, y de la desertión del héroe del ejército italiano, después de que se haya escapado de poco del pelotón de ejecución al que le había condenado un simulacro de juicio, sirvieron de manera obvia de base, respectivamente a la evocación del fin de la guerra al inicio de *El Paciente inglés*, a la traición del héroe en el filme en su intento de salvar a su amada, y a su muerte final en la casa abandonada. A la unión final de los héroes en Hemingway se opone su desunión en el filme, y a la desbandada de los tres chóferes del héroe de Hemingway durante la retirada general, entre los cuales el primero es matado por el propio Henry, en el filme corresponde al contrario la aparición del hindú y del lisiado, que vienen juntarse al paciente inglés y a su enfermera. Por fin, la despreocupación inicial de los héroes dandys de Hemingway y de Michael Ondaatje, a prueba de la guerra se cambia en una aguda toma de conciencia.

El politólogo Raúl Arévalo Cuadra, gracias a su conocimiento de la U.R.S.S., nos señaló tres obras rusas cuya temática se asemeja a la de *El Paciente inglés*, la de Shólojov siendo probablemente la fuente fundamental de inspiración de la novela de Ondaatje. Son: *En Víspera* de Turkeniev, que cuenta como una mujer apoya a un revolucionario búlgaro y lo cuida cuando está enfermo de tuberculosis; *El carácter ruso*, que cuenta como, después de la guerra, un soldado devenido camionero encuentra un huérfano y lo adopta; *Destino de un hombre* de Shólojov, que muestra la desgracia de un tanquista que sufrió irreparables quemaduras. Las dos últimas novelas son obras clásicas de la literatura soviética.

Nuestras investigaciones nos permiten considerar que los dos tiempos de *El Paciente inglés* se corresponden con las dos situaciones de las novelas citadas, integrando la obra a un *corpus* literario y cinematográfico mucho más desarrollado.

(Al igual que por ejemplo la trama de *La delgada línea roja* nos devuelve a *From here to Eternity* de 1953 de Zinnemann y a la novela *Tierra Virgen* de 1976 de Alberto Vázquez-Figueroa. Mientras el uso del diálogo interior nos remite en *La delgada línea roja* a los filmes de inicios del cine hablante en los que cada protagonista se expresaba en su propio idioma - v. también los contemporáneos *Ronin* y *Shanghai Noon* -, y la estética de la película nos recuerda a Ichikawa, la ubicación de la acción en Guadalcanal como la imagen inicial del cocodrilo que, después de la victoria de las tropas norteamericana, aparece encadenado sugieren una lectura en función de la problemática recurrente en la cinta de la doble naturaleza de la sustancia - Descartes - en la que la "ousía" o sustancia aristotélica, correctamente representada aquí por la esposa y la casa, dirige el hombre en su búsqueda frecuentemente fracasada de la plenitud de la existencia o *entelequia* hacia la identidad perfecta consigo mismo - simpatía universal de los estoicos que significativamente en el debate con Arcesilao es representada por antinomia a través de la imagen excluyente de la isla -.)

La temática del filme soviético *Letiat Juravlij* (1957) de Kalatosov, que cuenta la historia de una joven violada que después de la guerra se vuelve enfermera y espera en vano el regreso de novio muerto, es el paso entre *En Víspera* y *El carácter ruso* por una parte y *El Paciente inglés* por otra. El filme suizo-estadounidense *The Search* (1948) de Zinnemann se puede considerar como un antecedente de *Letiat Juravlij*, ya que cuenta las aventuras en la Alemania postguerra de un soldado norteamericano y una enfermera, que salen en busca de la madre de un niño perdido.

Es en *Hell's Angels* (1930) de Howard Hugues que encontramos el origen de la disputa entre dos hombres por una misma mujer. En el filme de Hugues, se trata de dos hermanos aviadores durante la Primera Guerra Mundial, donde finalmente el cobarde muere heroicamente durante un ataque aereo.

El héroe de *El Paciente inglés*, abandonado por los suyos, nos lleva a reflexionar, como en *Legionnaire* (1998), acerca del honor en la guerra. Lo que nos devuelve a la figura central de la mujer, al comparar *El Paciente inglés* primero con el filme soviético *Ona Zachtchichtchait Rodinu* (1943) de Ermler, en el que una campesina se trastorna después que los nazis han matado a su esposo y a su tierno hijo, su andar errabunda por los campos y su inesperada toma de partido en la guerra, ya que termina siendo jefa de un bando de partisanos, recordándonos las vivencias del paciente inglés, segundo con la novela alemana *Retrato de grupo con dama* de Heinrich Böll, en la que el personaje de Leni, fiel al amor de un ruso pero que termina casándose con un turco, se opone a la sociedad deconstruida en la que le toca vivir, lo que encuentra eco en la ambivalencia de sentimientos de la enfermera entre su paciente y el indio en *El Paciente inglés*.

Sin olvidar el filme francés de los años 70 *Le vieux fusil*, en el que, prefigurando iconográficamente *Rambo*, un hombre decide tomar las armas después de presenciar la quema de su esposa y su hijo por los nazis, asemejándose por ello tanto a la heroína de Ermler como a los héroes que sufren en carne propia la quemadura del fuego de guerra de Shólojov y Ondaatje.

B) VALOR

Notamos en *El Paciente inglés* un contraste entre la amada del héroe y la enfermera, la una se asocia con la horizontalidad primitiva de la gruta y las pinturas rupestres, la otra con la verticalidad renacentista de los frescos de la *Vida de San Pedro y Juan* de Masaccio en la Capilla Brancacci de la Iglesia del Carmine en Florencia. La aristocracia elitista a la que pertenece el héroe, de la cual reniega, contrasta entonces con la gente y el medio en que le toca vivir estando ya quemado.

De entre esta gente sobresalen la enfermera y el indio que representan respectivamente clase pobre y, como lo revela el altercado acerca de Kipling, el colonizado que reniega del coloniaje, así como lo hizo el héroe de la aristocracia.

Si consideramos este ecumenismo social y racial, que evidencia una cierta preocupación igualitaria en la película, desde la perspectiva de la tradición literaria y cinematográfica ya estudiada, nos damos cuenta que pone más generalmente, como *Legionnaire* o *La delgada línea roja*, en tela de juicio la guerra en cuanto pérdida del valor, verdadera "*tabula rasa*" sobre la que todo se tiene que reconstruir.

Es interesante en este sentido que la parte del cuerpo de la que el héroe se enamora en la heroína sea la que responde en el zodiaco al Tauro que, si bien es el o adicional venusiano (por eso es llamado "*Monte de Venus*", y corresponde al mes de mayo), "*es un signo conocido por su fuerza y poderío. Se le ha relacionado con el poder de la naturaleza, a veces plácida y otras veces brutal e incontrolable... signo de tierra*" que, siguiendo a Ariés que es el de los valientes guerreros y soldados, es dedicado a los artistas, creadores de belleza (*Astrología*, Barcelona, Molino, 1996, pp.56-60). Lo que como en Dario, Owen, Salomón de la Selva, *Invasión o Soldier* (v. nuestro artículo sobre *Star Trek - Insurrección*), ubica claramente la dialéctica de *El Paciente inglés* dentro de una oposición entre amor (y aquí compasión) y odio, arte (el héroe es arqueólogo) y guerra, creación y destrucción {véase también en este sentido, y salvo el discurso nacionalista subyacente en el cuento, "*Mademoiselle Fifi*" de Maupassant).

PERTURBADOS

En Cradle Bay, una isla en plena urbanización con modernas residencias, los padres de unos adolescentes turbulentos deciden inscribirlos en un programa de reeducación.

A) *REBEL WITHOUT A CAUSE*

El tema del filme de David Nutter, con Katie Holmes (que volveremos a encontrar en *Teaching Mrs Tingle*), Bruce Greenwood, James Marsden, Steve Railsback, William Sadler y Nick Stahl, con su tríada de héroes y la muerte simbólica de uno de ellos, inspirado en *Rebel without a cause*, es la contraparte de las numerosas películas sobre valientes profesores que deben enfrentarse a adolescentes asesinos. El genérico "grunge" inspirado en el de *Se7en* confirma que *Perturbados* se integra a la boga de las cintas para adolescentes como *Sé lo que hicieron el verano pasado*, que abordan directa o indirectamente los conflictos generacionales.

Son notables las semejanzas entre la situación a la que se enfrentan los héroes en *Perturbados* con la de *Midnight* de Koontz; entre la figura del científico y la de Shaddack en la misma novela; así como la denuncia en ambos casos de la sociedad moderna (representada en *Perturbados* por la ciudad-modelo con sus "robots azules" donde los padres llevan al joven héroe y su hermana) y de la ciencia (identificada con Dios por el médico, al igual que Shaddack se autoidentifica con la persona divina en *Midnight*, v. también el título inglés de la película: *Perturbating behaviour*).

Perturbados retoma el motivo de la isla (v. nuestro artículo sobre *Home Alone 3*), pero invirtiendo la simbología clásica, ya que aquí el peligro viene de adentro (como en *Pequeños Soldados*, v. nuestro artículo sobre *Never Been Kissed*).

El motivo de la ciudad como representación reducida del mundo real, limitada por sus propios alrededores, imagen estos del universo desconocido y hasta bélico, se encuentra en *The Prisoner* como *Nightmare on Elm Street* y en un episodio de *Más Allá de los Real*. Es el equivalente psicológico (que nos remite a los cuentos para niños como *Hansel y Gretel*) y patriótico de la casa de *Home Alone*. En *Perturbados*, se pone el acento en la calidad psicológica del motivo, en cuanto símbolo de la casa materna castradora (v. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*).

Es interesante sin embargo que en *Perturbados* la crítica al modelo social impuesto (que se expresa, como en *Soldier*, a través de la visión tanto en el genérico como en el episodio de la sala de mutación de imágenes idealizadas de la infancia patriótica) se reduzca al problema generacional, a diferencia de lo que ocurre en *Midnight* donde esta cuestión es tan sólo una parte de la crítica social que lleva a cabo Koontz, si bien en una perspectiva maniquea de imposición de los valores establecidos en lo que precisamente respecta al conflicto generacional.

B) EDIPO, SIEMPRE

Como en *Sé lo que hicieron el verano pasado*, la problemática central de *Perturbados* es la lucha de los adolescentes por independizarse de sus padres. El hecho de que el joven héroe tiene un hermano muerto le caracteriza como un ser especular como el mellizo mítico, lo que se comprueba en su relación con la figura femenina de su hermana, pues hay siempre una mujer que en los mitos y cuentos primitivos viene a dialectizar la relación entre los gemelos divinos. Asimismo el joven héroe se integra en una relación dialéctica con el médico responsable de la locura de su propia hija. Como en *Mulan* y *Un hombre lobo americano en París* esta situación dual se resuelve con la zambudilla del médico, en el sentido aquí de una katábasis del malvado, conforme a lo que ocurre en los filmes contemporáneos como *Batman* o *Sé lo que hicieron el verano pasado*.

Al invertir también el planteamiento freudiano acerca del deseo edípico que tiene el hijo de matar al padre (retomando así el principio de autodefensa del que argüe Edipo en Sofocles), siendo repitemoslo *Perturbados* una película para adolescentes, el filme revela el sentido dialéctico aristotélico de los pares en el que se inscribe al nivel psicoanalítico la afirmación del médico: "*La ciencia es Dios*". Así a la Ley (identificada con Dios, la ciencia, el orden, el Padre) se contrapone la libertad del hijo. Al liberarse de la

aguja que le iba a pinchar el ojo para hacerle el trasplante cerebral, el joven héroe se afirma como un anti-Edipo (v. nuestro artículo sobre *Mulan*): opuesta al significante y de carácter especular, la figura del joven héroe nos remite al Yo según Lacan: tomado en una acción simbólica indefinible por el orden siempre intersubjetivo del discurso con su Otro especular, Sujeto dividido por la barra normativa que Lacan identifica con el falo negado, de la dicotomía significado-significante saussuriana (rechaza así el modelo "behaviourista" evocado por el título de respuesta precondicionada de la relación social clásica que le es impuesta, liberándose de ella en su acto de rebeldía en contra del sistema, a semejanza del héroe de *Patch Adams* de Tom Shadyac, con Peter Coyote, Bob Gunton, Daniel London, Monica Potter, Philip Seymour Hoffman y Robin Williams, veáse en particular en esta película el momento en que Adams, después de la discusión con su amigo precisamente sobre este tema, se propone provocar reacciones espontáneas a sus peculiares saludos por parte de los transeúntes).

De ahí que es relevante la expresión: "*Be the ball*" que en *Perturbados* retoma el joven héroe (prestada de uno de los adolescentes que cayeron en manos del médico, es decir de la misma ley pervertida, con el fin implícito de redimirla) en el momento en que precipita al médico en la catáata que simboliza el regreso a la vagina de la indefinición sexual primordial, si nos basamos en la demostración de nuestros artículos sobre *Mulan* y *Un hombre lobo americano en París*. Lo ilustra la analogía entre los adolescentes y las ratas adolescentes, cuyo hundimiento en la catáata, previo al del médico y transposición del famoso cuento alemán del músico (precisamente flautista) de Hamelin, provee de alguna manera al nivel simbólico de dientes (remitiéndonos al tema del autoengendramiento del Yo, vislumbrado por Jung y definido por Devereux en su estudio de los mitos de Urano y Saturno en *Femme et Mythe*), la "vagina" que se tragará al médico, liberando así al Sujeto (el héroe) del Padre -Ley o Falo- cuya derrota representa la del análista, afirmada por Lacan al final de su vida, al reunificar la dualidad inicial de los pares por medio de la "obligación óptica" (Aristóteles) de vivir, lo que a su vez marca la distancia entre el optimismo de *Perturbados* y el pesimismo de *Rebel without a cause*.

Optimismo que paradójicamente reintroduce *Perturbados* dentro de un discurso educativo generacional de sustitución- superación como lo demuestra la reaparición final de Chuck (cuyo nombre remite originalmente a su carácter de niño-títere malevolo y anticonformista como el famoso Chucky) en profesor, reaparición que, asemejándose a la voluntad feroz de los alumnos de Mrs Tingle en el filme epónimo de adquirir su diploma, y sin resolver esta vez la dualidad que ello implica, equivale a asumir como regla ontológica insuperable la organización social dada, a semejanza de lo que ocurre en *HalloweenH2O* y las películas afines (v. nuestro artículo sobre esta película).

Tal vacilación entre un discurso anticonformista y otro, propio de la moral clásica, secuela como en Koontz de lo que hemos definido como una justificación de nuestros monstruos interiores en su proceso de representación colectiva (v. nuestro artículo sobre *Halloween H2O*), se encuentra también en la serie televisada de dibujos animados *Los Simpsons*.

Mientras en *Mulan* y *La espada mágica* la heroína se define (con)fundiéndose con el modelo varonil impuesto, en *Perturbados* el héroe, varonil, se define distinguiéndose de su predecesor, lo que en todos los casos deja clara la permanencia de un arquetipo propio de la sociedad machista.

DE MAYERLING... A SARAJEVO

Esta película de 1939 de Max Ophüls, con Gabrielle Dorziat, Edwige Feuillère y John Lodge, cuenta las aventuras sentimentales y luego políticas del príncipe-heredero Francisco-Ferdinando, que le llevaron a su muerte, punto de partida de las dos guerras mundiales.

A) *EL JUDIO SUSS*

Ophüls, que siendo judío, tuvo que huir de su país en 1933, expone en esta película preocupaciones constantes de su cinema: la historia austriaco-germana, y el destino de las mujeres en tono cómico y sensual (*Le Plaisir, La Ronde, Lola Montés*).

Como en *Liebelei, Lola Montés* o *Tendre Ennemie*, Ophüls opone aquí el amor a la razón social o de Estado (v. en este sentido también nuestro artículo sobre *Alphaville* de Godard).

Causa convencionalmente aceptada de la Primera Guerra Mundial, y por ende de la Segunda, el asesinato de Francisco-Ferdinando aparece en el filme como consecuencia de la obstinación de su padre el rey en contra de las ideas liberales, y del matrimonio de su hijo, quien sueña con unos Estados Unidos de Austria, modelo como lo sugiere la heroína basado en el ejemplo francés. Desterrado en Francia en 1939, año en que se realizó el filme, Ophüls asume el discurso mesiánico de su patria de adopción, discurso para nosotros similar al de *Titanic, Pequeños Soldados* o *Por Siempre* (estos dos últimos significativamente dirigidos hacia los niños, con el propósito de forjar su sentimiento patriótico, en tanto que la película de Ophüls pretende inclinar estos sentimientos hacia los Aliados).

Aunque no contamos a manos con el trabajo que rastreando las causas políticas de la Primera Guerra Mundial en las luchas de poder desde por lo menos los inicios de la baja edad media de los países del Este por el dominio sobre la parte central de los Balcanes, siendo la primera batalla del Kossovo (por el siglo XIII) el momento culminante en esta disputa, señalaba las causas que a nuestro juicio fueron desde siglos atrás creando el contexto para que se conyugaran los juegos de alianzas que entraron en la Primera Guerra Mundial. En *Taras Bulba* confirmamos esta teoría, que refuerza la película de Ophüls.

Sin embargo, por el hecho de haberse rodado en tiempo de crisis y poseer un carácter propagandístico, el filme aclara el origen del juego de las alianzas dentro de una concepción hegemónica, aludida al final, pero no explícita por qué entran en juego en este momento.

Sobra recordar la división del Imperio de Carlomagno entre sus hijos, y la consecuente guerra de hegemonía que emprendieron los reyes de Europa desde entonces. En el siglo XIX, son representativas las batallas de Napoléon, y la de 1870 entre los franceses y los alemanes. Al fin y al cabo, para los franceses lo de 1914 significaba vengar su honor y para los alemanes confirmar su anterior victoria. Los cuentos de Maupassant y Daudet son reveladores de ello. Mientras la derrota de los alemanes en 1918 causó, como se acepta comúnmente, un profundo sentido trágico de la vida, época conocida como las "*années folles*", el antisemitismo latente que se concretiza con Hitler y se expresa en *Mein Kampf*, más que casual, y de hecho Ophüls no alude a este importante aspecto de la Segunda Guerra Mundial, es producto de siglos de antisemitismo.

Los cristianos de Europa retomaron de los Padres del desierto la acusación de deícidas en contra de los judíos. Los reyes les impusieron el trabajo de prestamistas, con el fin de sustraer más dinero al pueblo, alejando de sí mismos la ira popular hacia los utilizados judíos. Al extenderse en el siglo XIX la libre empresa, la fortuna de los judíos, ahora banqueros, fue causante de su desgracia: al final del siglo XIX y en el XX, son el caso Dreyfus, reiteración del caso Calas, y el nazismo con la desgraciadamente demasiado célebre película de Veit Harlan: *Jude Süß*. Sin embargo este odio hacia los judíos, que Ophüls obvia, conociendo probablemente el antisemitismo de los medios franceses vía Drieu La Rochelle, Maurras, Pétain,...), tuvo después de la Segunda Guerra Mundial como epílogo la creación del estado israelita, como manera para Occidente de ocultar su vergüenza, alejando de sí el problema.

B) DE LA HISTORIA Y OTROS DEMONIOS

La asistencia limitada que supone la proyección de una película en un centro cultural como la Alianza Francesa de Managua supone también el carácter casual de dicha proyección.

Sin embargo, a 60 años de la declaración de guerra, la decisión de pasar *De Mayerling... a Sarajevo* en América Central a inicios de 1999 es reveladora de la orientación política del gobierno francés, pues, a la vez que nos recuerda la alianza entre la U.R.S.S. y los E.U. durante la guerra como ilustran las banderas que flotan al viento al final del filme, la película de Ophüls nos devuelve a dos cuestiones vitales para los gobiernos europeos actuales: la importancia de la creación de la comunidad europea como "Estados Unidos de Europa", y así que lo apuntaron muchos, incluido el cantante francés Hubert Félix Thiéfaine en "*Terminus Transfert*" (segunda canción en la que de manera notable juega con la locución latina: "*Errare humanum est*"), la dificultad de realizar la unión europea sin haber resuelto aún los históricos problemas serbo-croatos.

EL REGRESO DE CASANOVA

El último amor de un Casanova viejo y cansado por una adolescente orgullosa y despreciativa.

A) DULCE, DULCEMENTE...

La pareja cómica formada, en la película francesa *El regreso de Casanova* (1992) de Edouard Niermans, con Sandrine Blancke, Alain Delon, Fabrice Luchini, Elsa Lunghini y Wadeck Senczak, por el noble envejecido y su pícaro criado, visiblemente inspirada, dentro de la dialéctica del filme sobre la modernidad, en la opocisión de los caracteres del joven noble mozo y de Figaro en *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais, retoma también un tipo de relación idéntico al que encontramos entre el viejo Don Juan (interpretado por Jean Rochefort) y su Sganarelle (Gérard Jugnot) en *Tandem* de 1987 de Patrice Leconte.

Igualmente, *El regreso de Casanova* se inscribe en relación con *Ridículo* (1996), también de Leconte, con Fanny Ardant, Charles Berling y Bernard Giraudeau, donde a semejanza de lo que ocurre en nuestra película se cuentan, pocos años antes de la Revolución francesa, los amores de un joven noble pobre por la hija, ya prometida a otro, de su huésped. Como su amada, el joven noble es un hábil utilizador de las nuevas técnicas del siglo, pero trata de introducirse en la corte para obtener dinero y así salvar a la gente de su pueblo, contrariamente al Casanova encarnado por Delon, viejo noble tradicionalista, individualista y gorrón, quien ensaya por todos los medios escapar a su pasado de espía veneciano.

Como en *Sade* del 2000 de Benoît Jacquot, con Daniel Auteuil, Vincent Branchet, Jean-Pierre Cassel, Grégoire Colin, Monique Couturier, Scali Delpeyrat, Marianne Denicourt, Philippe Duquesne, Raymond Gérôme, Isild Le Besco, Jalil Lespert, Jeanne Malibar, Daniel Martin, Dominique Reymond y Frédérique Tirmont, o *Le Libertin*, también del 2000, de Dominique Aghion, con Fanny Ardant, Josiane Balasko, Christian Charmetant, Arielle Domsbale, Yan Duffas, Vahina Giocante, François Lalande, Bruno Lemaire, Françoise Lépine, Vincent Perez, Eric Savin, Michel Serrault, Bruno Todeschini, Véronique Vella y Audrey Tautou (que se dará a conocer en el 2001 con *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, con Maurice Bénichou, Urbain Cancelier, el cómico Jamel Debbouze, Artus de Penguern, Mathieu Kassovitz, Claire Maurier, Clotilde Mollet, Yolande Moreau, Serge Merlin, Isabelle Nanty, Claude Perron, Dominique Pinon, Michel Robin y Rufus, película realizada por Jean-Pierre Jeunet, ya director de *Alien: Resurrection*), en *El regreso de Casanova* se representa al siglo XVIII mediante sus figuras literarias fundamentales (Diderot en *Le Libertin*) como a una época de libertad sexual casi absoluta.

En la misma perspectiva, la aparición en *Sade* de escenas sexuales reales releva de la voluntad de realismo de las películas francesas de finales de los 90, en particular: *Rai* de 1995 de Thomas Gilou, con Tabatha Cash, *Baise-moi* del 2000 de Coralie Trinh Thi y Virginie Despentes, película basada en la novela de ésta, y con Hacène Beddrouh, Céline Beugnot, Ouassini Embarek, Patrick Eudeline, Hervé P. Gustave, Philippe Houillez, Estelle Isaac, Christophe Claudy Landry, Delphine MacCarty, Lisa Marshall, Adama Niane, Marc Rioufol y Tewfik Saad, así como con las actrices de películas pornográficas Raffaëla Anderson y Karen Bach, *Le Pornographe* de 2001 de Bertrand Bonello (también guionista de la cinta), con Anastasia, Xavier Aubert, Dominique Blanc, Thomas Blanchard, Clara Choveaux, Jérémie Elkaïm, Gustave, Alice Hourie, Jean-Pierre Léaud (actor predilecto de François Truffaut), Lou, Laurent Lucas, André Marcon, Thibault de Montalembert, Catherine Mouchet, Nadia Nataf, Ovidie, Jérémie Reigner, Franck Richard, Boris Salles, Violetta Sanchez, K. Sandra, Ségolène Savoff, la actriz taiwanesa Chen Shiang-Chyi, Marcelo Teles, Richaud Valls, Guillaume Verdier y Bernard Viguier, así como con el actor de películas pornográficas Titof, y *Too Much Flesh* del 2000 de Pascal Arnold y Jean-Marc Barr (actor que se dio a conocer por su papel en *Le Grand Bleu*) - Arnold y Barr siendo también guionistas de la película -, con Rosanna Arquette (que actuó al lado de Barr en *Le Grand Bleu*), Barr, Elodie Bouchez (que volvemos a encontrar en la versión cinematográfica de *Le Petit Poucet* de 2001 de Olivier Dahan), Ian Brennan, Hutton Cobb, Rich Komenich e Ian Vogt, segunda parte de la trilogía francesa producida por Barr, y empezada con *Lovers* de 1999 de Barr, con un guión de Arnold y Barr, y los actores Bouchez, Jean-Christophe Bouvet, Irina Decermic, Philippe Duquesne, Thibault de Montalembert, Dragan Nikolic, Geneviève Page y Sergej

Trifunovic, y que se termina con *(Being Light)* de 2001, todavía dirigida y con un guión de Arnold y Barr, y con los actores Barr, Bouchez, Bouvet, Isabelle Candelier, Romain Duris y Duquesne. A este grupo de cintas, adjuntaremos *Romance* de 1999 de Catherine Breillat (también guionista del filme), con Antoine Amador, François Berléand, Oliver Buchette, Carla, Emma Colberti, Caroline Ducey (que volvemos a encontrar en el 2000 como heroína de *La Chambre obscure* de Marie-Christine Questerbert - igualmente guionista de la cinta -, con Pierre Baillot, Jackie Berroyer, Christophe Bouisse, Blancke, Jean-Christophe Bouvet, Christian Cloarec, Capucine Daumas, De Montalembert, Mathieu Demy, Alice Houry, Roch Leibovici, Etienne Maury, Melvil Poupaud, Hugues Quester, Dimitri Rataud, Luis Rego, Edith Scob, Georges Souchon, Jean Terensier, Sylvie Testud y Serpentine Teyssier, película erótica inspirada de un cuento del *Decamerón*, y de título muy evocador - tal vez en referencia a la epónima pieza de 1932 de Vladimir Nabokov -), Reza Habouhossein, Fabien De Jomaron, Nadia Latoui, Pierre Maufront, Emmanuelle N'Guyen, Roman Rouzier, Sagamore Stévenin y Ashley Wanninger, *Romance* en la que aparece el actor de películas pornográficas Rocco Siffredi, aun cuando Breillat es una conocida artista feminista, autora de libros y cintas de conotación esencialmente erótica, y por ende *Romance* se integra a sus obsesiones personales, más que a un momento del cinema francés.

En *Sade* como en *El regreso de Casanova*, es mediante la realización de una obra de teatro que se enfrentan los caracteres del viejo noble y de la joven ingenua que quiere conquistar.

El regreso de Casanova es una de las últimas películas de Delon, anterior a *Un crime* de 1992, "*huis-clos*" de Jacques Deray (cineasta predilecto de Delon), con Manuel Blanc, *L'ours en peluche* de 1994, también de Deray, película inspirada en la novela de Georges Simenon, con Francesca Dellera, Laure Killing y Madeleine Robinson, y *Le jour et la nuit* de 1996 del filósofo Bernard-Henri Lévy (también guionista de la película, con Jean-Paul Enthoven), interpretada por Lauren Bacall, Xavier Beauvois, Marianne Denicourt, Dombasle (actriz y cantante, esposa de Lévy), Jean-Pierre Kalfon, el cómico Karl Zéro y Francisco Rabal, y con la música de Jean-Michel Jarre.

1 chance sur 2 de 1998 de Patrice Leconte, esta última, variación sobre el tema de *Les Compères* con Pierre Richard y Gérard Depardieu, siendo la segunda que roda con Jean-Paul Belmondo (su tradicional competidor como más exitoso actor de cintas populares), después de *Borsalino* de 1970, todavía de Deray, al que, por otra parte, se refiere explícitamente en *1 chance sur 2*. El filme representa también el encuentro de los actores con la joven cantante y actriz Vanessa Paradis, que nos recuerda el de Belmondo y la debutante Sophie Marceau en *Joyeuses Pâques* de 1984 de Georges Lautner, con Marie Laforêt, Rosy Varte, y Gérard Hernandez en un rol secundario. En 1998, Leconte volverá a dirigir Paradis, esta vez al lado de Auteuil, en *La fille sur le pont*, película de estética muy peculiar en negro y blanco referida al cinema italiano neo-realista de los años 1960-1970, con Claude Afaure, Farouk Bermouga, Bertie Cortez, Nicolas Donato, Enzo Etokyo, Giorgios Gatzios, Demetre Georgalas, Catherine Lascault, Didier Lemoine, Stéphane Metzger, Mireille Mossé, Isabelle Petit-Jacques y Frédéric Pflüger. Las primeras imágenes en la cárcel como el carácter perdido de la heroína salvada por un hombre marginal en *La fille sur le pont* recuerdan *1 chance sur 2*, éstas dialectizando entonces los personajes de "*lolitas*" (en el sentido exacto del término), adolescentes perturbadas y hasta psicológicamente destruidas, aún involuntariamente, por hombres maduros, que Paradis encarnó en sus dos primeras cintas como actriz (que marcaron para ella el inicio de un largo período en el que dejó aparte su profesión de cantante, a provecho de sus nuevas experiencias cinematográficas): *Noces Blanches* de 1989 de Jean-Claude Brisseau, con Bruno Cremer, Ludmila Mikael y François Negret, película que le valió el Cesar del "*Meilleur Jeune Espoir Féminin*" en el Festival de Cannes, y *Elisa* de 1994 de Jean Becker, con Depardieu, Clotilde Courau (en sus también primeros pasos en el cinema) y Florence Thomassin, el título y el personaje principal de padre compositor judío desesperado en *Elisa* siendo homenajes, como expresa la dedicatoria final, al cantante Serge Gainsbourg (por otra parte escritor y compositor del exitoso *Variations sur le Même T'Aime* de 1990, segundo disco de Paradis, que confirmó el talento de la adolescente como cantante), y a su conocida canción de 1969, epónima de la cinta. El tema de una adolescente en rebelión con su familia por razones relacionados con el

sexo ya es un tema abordado por Becker en la exitosa *L'Été Meurtrier* de 1983, con Isabelle Adjani, Jenny Clève, François Cluzet, Suzanne Flon, Michel Galabru, Jean Gaven, Manuel Gélin, Manuel Machado, el cantante Alain Souchon en su primer rol cinematográfico y Edith Scob, película inspirada en Sébastien Japrisot, célebre autor de novelas policíacas muchas veces llevadas a la pantalla grande. De lo mismo, la tirada en el bar de este padre judío, interpretado por Depardieu en su primera aparición, retoma la de Jean Gabin en *Un singe en hiver* de 1962 de Henri Verneuil, con Belmondo, Paul Frankeur y Suzanne Flon (película que es el único encuentro cinematográfico entre Gabin y Belmondo, aun si Verneuil dirigió separadamente a cada uno de estos dos actores en varias otras cintas).

La ausencia de éxito público de *L'ours en peluche* y *Le jour et la nuit*, así como la pésima recepción crítica de la segunda llevó Delon a afirmar que *1 chance sur 2*, simbólico reencuentro con Belmondo, como hemos apuntado, marcaría el fin de su carrera cinematográfica. Lo que, sin embargo, no se confirmó, ya que Delon hizo después una breve aparición en la cinta-homenaje al cinema francés *Les Acteurs* del 2000 de Bertrand Blier, y actuó en la producción televisada *Fabio Montale* de 2001 de José Pinheiro, con Jean-François Garreaud, Mathilda May (que volvemos a encontrar en *El Chacal*) y Astrid Veillon, después de que hayan abierto la vía televisual a los actores de cinema: Brigitte Fossey; Annie Cordy; Anny Duperey; Jean Lefebvre; Philippe Noiret; Pierre Mondy; Jacques Weber; Roger Hanin con *Navarro* (serie empezada en 1989, con Catherine Allégret, Françoise Armelle, Emmanuelle Boidron, Olivia Bruneaux, Jean-Claude Caron, Yzabel Dzisky, Sam Karmann, Bernard Larmande, Jacques Martial, Jean-Marie Mistral, Michel Pilorgé, Christian Rauth, Daniel Rialet y Maurice Vaudaux, y de la que Pinheiro dirigió varios episodios); y más tarde, a finales de los 90, Charles Aznavour; Depardieu en varias series televisadas; Guy Bedos en la serie *Chère Marianne* de 1999, con Mélanie Doutey, Duperey, Sarah-Laure Estragnat, David Hourie e André Penvern; y Belmondo (igualmente interviniente en *Les Acteurs*) con *L'ainé des Ferchaux* del 2000 de Bernard Stora (- también guionista de este telefilm en dos partes, basado en Georges Simenon -, con Julie Depardieu, Philippe Khorsan, Silvia Munt, Samy Naceri - conocido por su papel en la serie de películas producida por Luc Besson: *Taxi* -, Brigitte Roüan y Pierre Vernier, que retoma una historia generacional de educación de un joven hombre por su mayor, hombre de la buena sociedad, sin embargo todavía algo grambero, como en *Itinéraire d'un enfant gâté* de Claude Lelouch, con Belmondo y Richard Anconina). A notar que, basado en la trilogía novelística marsellesa, publicada en la famosa colección policíaca de la "Série Noire" de la editorial Gallimard: *Total Khéops* (1995, cuyo título se inspira de una canción del grupo de rap, también marsellés, IAM), *Chourmo* (1996) y *Solea* (1998), de Jean-Claude Izzo (1945-2000), *Fabio Montale* retoma un tema recurrente en varias cintas de Delon, y ya presente en los *Dirty Harry*: el combate del héroe contra grupos de policías improbables. A su vez, Richard Bohringer encarna el rol de Montale en *Total Khéops* de 2002 de Alain Bévérini - también guionista de la película -, con Daniel Duval, Maurice Garrel, Bruno Putzulu, Robin Renucci e Marie Trintignant.

El filme de Niermans nos presenta la oposición entre el carácter de Casanova, noble frívolo y conservador, y el de los dos jóvenes amantes: la intelectual y revolucionaria doncella y el oficial que sueña de grandes hazañas con Laffayette en América.

Los artefactos, tanto científicos como teatrales utilizados a menudo por la joven, encarnada por la cantante Elsa (cuya carrera cinematográfica empezó cuando era niña con *Garde à Vue*, ya que es sobrina de la famosa actriz francesa Marlène Jobert), acentúan todavía más la distancia entre una época que se abre al siglo XIX, y lo que la heroína misma considera un mundo a punto de desaparecer y que representa Casanova. Sin embargo, la victoria final de Casanova sobre la joven pareja a la *Paul et Virginie* parece paradójicamente dictaminar una moraleja similar a la de *Douce* de Claude Autant-Lara o del reciente *Ronin*.

B) LOS JUEGOS DEL AMOR Y DEL AZAR: LA SUPERVIVENCIA DEL MITO

Más, el carácter del joven militar, que desde el inicio se define como rígido y prejuiciado, y su poco romántica aventura con la esposa del viejo millonario, revelan su falsedad.

Por el contrario, el Casanova que campea Delon, lejos del lúbrico *Casanova* de Fellini, aparece más cercano al "tombeur tombé" de *Boomerang* de 1992 de Reginald Hudlin, con Halle Berry, Robin Givens,

David Allan Grier, Grace Jones, Martin Lawrence y Eddie Murphy, y *Le grand escogriffe* de 1976 de Claude Pinoteau con Yves Montand.

Su asociación con un servidor, parlanchín y poco sometido, protagonizado por Luchini, acentúa más todavía su parecido con el amo-de Figaro en Beaumarchais. Así, perfectamente inscrito en la línea de los héroes encarnados por Delon, nuestro Casanova, aunque viejo y despistado, en última instancia reafirma la permanencia del mito.

La referencia al rol de espía de Casanova, que ya aparece en películas como *Le mystérieux chevalier* de 1948 de Riccardo Freda, con Vittorio Gassman y Marthe Mercadier, inspirada ésta tanto en la historia de los diamantes de la reina en Dumas como en "*La carta robada*" de Poe, es una alusión más al valor de arquetipo del Casanova encarnado por Delon.

De hecho, Casanova, tanto como Sade, según la definición bartesiana, es el modelo del libertino del siglo XVIII, y por ende, como Voltaire o Rousseau, citados por la heroína, asume un rol fundador en la mentalidad moderna y la liberación de sus costumbres.

Esta vuelta final del relato, que irónicamente nos devuelve a *Liebele* de Ophüls, hacia la reafirmación y validación del mito, se sustenta en el tema clásico de la sustitución del amante por otro sin que se de cuenta la mujer, tema que se encuentra en la mitología universal (v. Lévi-Strauss, *Mitológicas 3*, Dumézil, *Esquisses IV*), como en los mitos de Anfitrión y David, en *Cyrano de Bergerac* de 1897 de Edmond Rostand, o en el cuento de Azorín "*Il viaggio felice*" basado en Goldoni, etc.

UNA PAREJA EXPLOSIVA

Una reciente serie de películas todas sobre el mismo tema: el rapto de una niña o adolescente de cabellera rubia (*Exceso de equipaje*) (cf. Max F. Müller, *Mitología comparada*, Barcelona, Edicomunicación, 1988, pp. 100 y correspondientes) o venida de Oriente (*The Big Hit, Una pareja explosiva*) (*ibid.*, pp. 84, 94ss.), nos invita a interrogarnos sobre su origen y significado.

A) FUNDAMENTOS MITOLOGICOS

De Mayerling... a Sarajevo reproduce el tema cuyas raíces se encuentra en los cuentos de hadas de los amores entre una mujer y un hombre de clase superior a la suya. Numerosos filmes tratan de lo mismo: *Erotikon, Sissi, Pretty Woman, Por Siempre (Cenicienta), Tienes un E-Mail*. Si bien ello evidencia la relación de edad y situación social en los contratos de matrimonio tradicionales, se explica más ampliamente por su origen simbólico. En los cuentos es la expresión de un mito sobre la estructura social primitiva con fines morales ejemplificada al ciclo zodiacal (Lévi-Strauss). Probablemente representa los amores de los dioses con una mortal (Dumézil) dentro creemos del ciclo estacionario (Saintyves) y diario (Müller) del Sol, la Luna y la Aurora. Casualmente estos amores suponen la persecución de la joven Aurora por el dios como en el caso de Europa (Müller, p. 88). De ahí que ella se encuentra raptada por la noche (o los demonios, Müller, pp.106 y 192) y que el dios tiene que arrebatarla periódicamente como en el mito de Urvasî y Purûravas. De ahí también que ella como en el caso de Euridice, y su equivalente bíblico la mujer de Lot, sufre a menudo un período de reclusión en las sombrías entrañas de la tierra. Así, en el mito hindú de Hanuman, es a la Vida misma, símbolo más claro todavía del ciclo de las cosas, que el dios mono debe salvar del Rey de los Demonios, para hacerla volver al Sol.

Visto de otra manera, a la huida de la Aurora para que el Sol no la quemara abrazándola, se sustituye (lo que por otra parte nos devuelve al tema clásico de la "*Unio Mistica*" encontrado en Hitchcock) la huida de los dos héroes juntos en *Exceso de equipaje* de 1997 de Marco Brambilla, con el cantante Harry Connick Jr. (*Copycat, Vientos de Esperanza*), Benicio del Toro, Christopher Walken, y Alicia Silverstone (que se dio a conocer con su papel en *Batman y Robin*, también de 1997, de Joel Schumacher, al lado de George Clooney, Michael Gough, Chris O'Donnell, Arnold Schwarzenegger y Uma Thurman), y, con referencia a la manera de Quentin Tarantino en el ataque del inicio, en *The Big Hit* de 1998 de Craig Perry, con China Chow, Lou Diamond Phillips (que se dio a conocer con *La Bamba*, y se revela aquí en una notable actuación), Lela Rochon (actriz que ya encontramos en *Golpe Fulminante*) y Mark Wahlberg.

En *The Big Hit* más particularmente, la acción se sitúa entre el viernes, día de Venus, y el sábado, día de Saturno, el padre castrador y castrado, donde se termina, es decir antes del domingo, día como sabemos de Dios por excelencia, o sea del Sol (el "*sunday*" de los ingleses, "*sonntag*" por los alemanes). Más precisamente todavía en el momento de la declaración de matrimonio del héroe católico a los padres de la chica judía, declaración entonces de sustrato evidentemente religioso. El héroe, de estatus ambivalente matador-cazador, por el carácter caníbalo que da a su declaración en la cocina, no ante los padres de la judía, sino que a la chica china, provoca la huida de la joven (como en *El Padrino III*, la escena de amor entre el héroe y la china en la cocina se inspira de *The Postman Always Rings Twice* de 1981 de Bob Rafelson, con John Colicos, Angelica Huston, Jessica Lange, Michael Lerner - *En la Riqueza y la Pobreza, Godzilla, My Favorite Martian* -, Christopher Lloyd - *Regreso al Futuro, My Favorite Martian* - y Jack Nicholson, y un guión de David Mamet, "*remake*" de la película de 1946 de Tay Garnett, con Leon Ames, Hume Cronin, John Garfield, Cecil Kallaway, Audrey Totter y Lana Turner, basada en la novela de James M. Cain). Sin embargo, es la estatua de oro (símbolo solar entonces) construida por el padre de la heroína china que salvará al héroe de la muerte. Tomado entre tres chicas, y en una dualidad con el padre de la que raptó, representa entonces al Sol joven, en su relación de rejuvenecimiento entre la noche (que podría evocar la negra) y la aurora (la china), consideradas a la vez como su madre y su amante, mientras esta ambivalencia aquí (a través el personaje de la judía) como en los mitos tradicionales pasa por la alusión a la cabellera rubia de la heroína.

La misma relación entre las figuras del astro solar y de la mujer desdichada (auroral o nocturna) se encuentra notablemente en las canciones “*Matématiques souterraines*” (título muy revelador) y “*Redescente climatisée*” del disco *Dernières balises (avant mutation)* del cantante francés Hubert Félix Thiéfaine.

En el telefilm titulado *Asesinato en el Río Grande - Instinto de supervivencia* de Robert Iscove, se reproduce explícitamente relacionado con un mito del origen (mediante la referencia al nacimiento de Adán de Michel-Angel) la historia de Orión cazando a su esposa (¿Sirio?, v. Javier Arriés, “*Sirio - El legado cósmico de los dogon*”, *Año Cero*, México, n° 08-0108-08, agosto de 1998, pp. 58-66), la cual será finalmente salvada por su propio hijo, a semejanza de lo que ocurre en la evocación de la relación de parentesco de los mitos del Chaco estudiados por Lévi-Strauss (*Mitológicas II*) donde la esposa es salvada por sus hermanos.

B) DE EXCESO DE EQUIPAJE A UNA PAREJA EXPLOSIVA

Significativamente en *Exceso de equipaje* la joven heroína se encierra a sí misma en el maletero de su coche, aburrida de la vida con su padre. Su salvador será un ladrón robador de carros, referencia inconsciente al Sol como caballo veloz (Müller, pp.114ss.). Hasta donde se pueden aceptar las tesis planteadas por Müller, y por lo menos permiten entender simbólicamente la batalla por la mujer de los mitos amerindios estudiados por Lévi-Strauss cuyos motivos se encuentran también en las peleas familiares de los mitos griegos (Edipo) y germánicos (Nibelungos), los pleitos del joven héroe con la familia de su amada ejemplifican en el mundo laico los encuentros y desencuentros sucesivos del Sol con la Aurora.

En *The Big Hit*, versión de John Woo sobre el mismo tema, donde significativamente el héroe al final es quemado por volver a nacer, encontramos la contraparte del discurso nacionalista de los E.U. en *El Mañana nunca muere* o *Arma Mortal 4*, ya que el padre judío borracho de una de las protagonistas ve en la pandilla multi-étnica a punto de matarse el símbolo de los E.U. Igualmente es relevante la visión cómica del japonés tradicionalista y megalomaniaco (representante de la otra superpotencia mundial) por parte del cineasta y aquí productor chino.

A notar también que la humorística historia de amor del asesino arrepentido de *The Big Hit* inspiró el filme francés *HS - Hors Service* de 2001 de Jean-Paul Lilienfeld, con François Berléand, Lorant Deutsch, Dieudonné, Claudia Gerini e Lambert Wilson.

En *Un romance peligroso* los amores contradictorios de los dos héroes se expresan de manera similar a la recién *Heat*, directamente inspirada en *The Thomas Crown Affair* de Norman Jewison.

En *Rush Hour - Una pareja explosiva* de Brett Ratner (también director de *The Family Man*), encontramos de nuevo a Chris Tucker, que tenía un papel secundario aunque notable en *El Quinto Elemento*. Casualmente introducido aquí como una nueva versión de Eddie Murphy en *El policía de Beverly Hills* de 1984 de Martin Brest, con John Ashton, Ronny Cox, Lisa Eilbacher, Bronson Pinchot (*Risky Business*) y Judge Reinhold (v. el episodio del parqueo y los dos agentes del F.B.I. agradeciendo a Tucker al final, con referencias también en el episodio en el billar y la pareja de héroes a *48 Hrs.* de 1982 de Walter Hill, con Jonathan Banks, Denise Crosby, Brion James, David Patrick Kelly, Sandy Landham, Frank McRae, Murphy, Nick Nolte, Margot Rose y Annette O'Toole, James Remar, - primer encuentro entre Hill, Murphy y Nolte, antes de *Another 48 Hrs.* de 1990, con Andrew Divoff, James y Kevin Tighe, Hill y Nolte trabajando también juntos en *Extreme Prejudice* de 1987, con Power Boothe, Michael Ironside y María Conchita Alonso -), Tucker retoma un papel semejante al que tenía Chris Rock en *Arma Mortal 4*.

Al igual que en *Arma Mortal 4* y *Rush Hour* se puede desarrollar un discurso racista en boca de un negro (oposición *cualitativa* entre el valor del discurso y el que lo expresa), ya anteriormente, en segunda película de las aventuras del inspector Dirty Harry: *Magnum Force* de 1973 de Ted Post, con Hal Holbrook, Tim Matheson, Kip Niven, Felton Perry, Mitchell Ryan, David Soul (futuro protagonista de la serie televisada *Starsky and Hutch*), Clint Eastwood y Robert Urich (futuro protagonista, al igual que Soul, de otra famosa serie televisada: *Vega\$* al lado de Tony Curtis), se desquita el héroe Dirty Harry de su imagen maniquea combatiente oficiales de policía que, al fin y al cabo, llevan misma ideología que la suya, sólo que, como se

nos presenta en el filme, a un nivel todavía más extremo (se trata, pues, aquí de una diferencia *cuantitativa*, compararemos en este sentido con *Rope* de Alfred Hitchcock).

Desempeñándose en *Rush Hour* al lado de Jackie Chan, Tucker nos da la imagen, a semejanza de lo que ocurre en *The Big Hit*, de una América incompetente, algo megalomaniaca y racista, mientras que los ingleses y por ende Occidente aparecen aquí como jefes secretos de la mafia y simples ladrones de obras de arte (versus las numerosas representaciones de la mafia rusa en los filmes de los años 90). China en contraparte se define como de cultura milenaria.

Es interesante apuntar que *J'accuse* de Abel Gance, con René Devillers, Victor Francen, Marie-Lou, Jean Max y Line Noro, filme contemporáneo (en su cuarta y penúltima versión de 1938, 1ra versión: 1917, 2a: 1919, 3a: 1922, 5a en tríptico: 1956) de *De Mayerlinck... a Sarajevo* (1939), al expresar tesis pacifistas contrariamente a la película de Ophüls, se desempeña en una simbología surrealista como lo evidencia no sólo el final cuando los muertos salen de sus tumbas, sino también el entierro de la paloma, el trompeta militar que se aleja visualmente mientras uno de los soldados moribundos percibe cada vez menos el sonido de su instrumento anunciando el armisticio, la sala de hospital con los ángeles pintados, o los caminos geométricos de cruces del cementario con las banderolas, imagen reinterpretada por Spielberg en *Saving Private Ryan* (los muertos saliendo de sus tumbas y el entierro de la paloma son elementos que se encuentran también en el cuento navideño contemporáneo "*La nuit fantastique de Jean Lubin*" de 1926 de Henri Béraud, cuya evocación del soldado desconocido, p. 151 de la reedición del texto en *Contes fantastiques de Noël*, Paris, Librio, 1997, nos hace pensar - signo de los tiempos - al "*Prólogo*" del famoso poemario de Salomón de la Selva). Aun cuando el título *J'Accuse*, retomado del famoso artículo de Emilio Zola en contra de la injusta condenación de Alfred Dreyfus sólo puede resaltar *a posteriori* para nosotros la problemática judía en las primicias de la Segunda Guerra Mundial, el uso de la iconografía surrealista por Gance evidencia el discurso idealista del filme, en el que la Muerte y la Guerra se vuelven meros símbolos. Si bien Chimet, contrariamente a lo que ocurre en películas como *Conspiración*, con sus ambiciones personales viene a simbolizar a los oficiales y políticos responsables al nivel nacional de la guerra, estamos lejos en *J'accuse* de la agudeza del estudio de las luchas de poder de *De Mayerlinck... a Sarajevo*. En las dos películas sin embargo se incrementa la deshistorización de las dos guerras mundiales en la que el siglo XX querrá ver dos hitos interrelacionados pero surgidos ex nihilo del compacto miasma de la historia. Lo que aquí nos interesa es apuntar que el héroe solitario y por ende de simbología crística llamado Diaz (apellido que nos recuerda la etimología de "día": "Dyau", el dios solar supremo) sufre el mismo destino que Sigurd (Müller, pp. 96ss.), el cual nos devuelve de nuevo a nuestra serie de amores simbólicos. En estas condiciones no es casual si Diaz opone reiteradamente el amor al odio, ya que de origen cristológico como el héroe de *Amistad*, su figura se asemeja, al igual que el héroe de *Exceso de equipaje*, él del veloz corcel, a Eros-Arvat, dios de origen solar tal como lo define Müller (pp. 114ss.) en base al estudio de Jacob Grimm (*El Dios del Amor*).

EDTV

En *The Truman Show* el héroe nace en un mundo ficticio del que tiene que liberarse. A pesar de que en *The Prisoner*, serie televisada que inspira *The Truman Show*, el héroe es transportado en el pueblo que le sirve de cárcel, los últimos episodios nos revelan que el pueblo no es sino el mundo en el que vivimos.

Al contrario en *El Tele Guru* y *EdTV* de Ron Howard, con Ellen DeGeneres, Jenna Elfman, Woody Harrelson, Elizabeth Hurley, Sally Kirkland y Matthew McConaughey, es el universo real trasladado al mundo ficticio de la televisión que se encuentra estigmatizado. De ahí que mientras en *The Prisoner* y *The Truman Show* nos enfrentamos a una crítica social en la que como en 1984 la crítica al sistema televisual no es sino un elemento más que apunta el sistema de vigilancia contemporáneo definido por Foucault, en *El Tele Guru* y *EdTV* son más precisamente los "reality show" que se estigmatiza.

En este sentido, la elección en *EdTV* de un héroe común (lo que nos devuelve a la temática postmoderna del valor ya abordada en nuestro artículo sobre *El Tele Guru*) evidencia esta visión conservadora y no problemática del sistema social en el que vivimos, similar a la de la serie televisada *Happy Days* de 1974-1984, con Scott Baio, Lynda Goodfriend, Ted McGinley, Al Molinaro, Erin Moran, Pat Morita, Donny Moss, Heather O'Rourke, Linda Purl, Martin Ross, Cathy Silvers, Matsuo Takahashi, Anson Williams, Henry Winkler y Tom Bosley (también conocido por su personaje en la serie *Father Dowling Mysteries* de 1987-1991, inspirada del famoso Padre Brown de Chesterton, al lado de Tracy Nelson y Mary Wickes), *Happy Days* en la que Ron Howard, el director del filme tenía un papel protagónico como actor.

A) LACAN Y LA TELEVISION

En *EdTV*, Ron Howard (también director de *Splash* de 1984, con John Candy, Tom Hanks, Daryl Hannah y Eugene Levy, y *Apollo 13* de 1995, con Kevin Bacon, Hanks, Ed Harris, Bill Paxton, Kathleen Quinlan y Gary Sinise) da un papel secundario a Martin Landau (héroe de la serie televisada de los años 70 *Cosmos 1999*, y que aparece, también en un rol secundario, en la película, contemporánea de *EdTV*, inspirada de *The X-Files*).

En *EdTV*, el héroe, especular en eso que trabaja en una tienda de locación de videos y se relaciona implícitamente varias veces iconográficamente con los espejos durante el filme, nos permite distinguir a través de su aventura personal lo verdadero y lo falso (en su historia familiar, revelada gracias a su experiencia televisual). Inspirándose en la temática de *The Truman Show* y *El Tele Guru*, *EdTV* retoma de este último el carácter teológico en cuanto la productora del show en el momento en que empieza a dudar utiliza significativamente una metáfora, o sea una parábola, para convencer al director de la cadena de televisión de interrumpir el programa. En *The Faculty* de 1998, con Jordana Brewster, Clea DuVall, Laura Harris, Shawn Hatosy, Salma Hayek, Josh Hartnett, Famke Janssen, Piper Laurie, Bebe Neuwirth, Jon Stewart, Wiley Wiggins y Elijah Wood, realizada por Robert Rodriguez (también director de *Desperado*, también con Hayek), la dicotomía entre el orden de los adultos y los jóvenes, ya encontrada en *Perturbados*, pasa precisamente como en el caso de *La carta robada* de Poe según Lacan a través de la referencia intertextual de la acción del filme a libros clásicos de la ciencia-ficción. Es también el caso en *La Cortesana* en la que se construye la oposición entre hombre y mujer en la Venecia renacentista a través de la problemática de la prohibición que se le hacía a las mujeres de adquirir un conocimiento alguno, conocimiento simbolizado por el libro y la biblioteca. De ahí que la biografía de la heroína se desenvuelve según una secuencia de tipo crístico: primero visitada por Serafino, personificación angelical que le enseña el arte de las armas, ella recibe después la revelación por parte de su enamorado de la idea ilustrada de que la tentación es buena porque creada por Dios mismo; siguiendo este camino nuestra heroína llegará a lavar los pies del tío de su enamorado, y su juicio será la ocasión de un nuevo requisito libertino en favor de los mercantes venecianos del Templo. Esta imbricación entre lo político y lo religioso se evidencia también en *Cry, the Beloved Country*, novela de 1948 de Alan Paton, puesta en escena en 1995 por Darrel James Roodt, con Charles S. Dutton, Richard Harris, James Earl Jones, Dambisa Kente, Leleti Khumalo y Eric

Miyeni, en la que la vida paralela del viejo sacerdote negro y del terrateniente blanco, que provocará la muerte de sus respectivos hijos acercándolos así, juega como la obra de Himes por ejemplo o de algunos cineastas afroamericanos contemporáneos sobre una sutil inversión del problema del racismo en los E.U. al acusar implícitamente los negros de la violencia provocada entre ellos por los blancos. Así aquí como en Koontz, en *The Faculty* o en *Perturbados* resalta la cuestión del miedo al otro o/y a la vida. Ya hemos visto en *Perturbados* que como lo plantea Lacan este miedo se define como un miedo ante lo indecible: el falo. En una publicidad de 1999 francesa por el café *Carte Noire* este "indecible", simbólicamente representado por la vía férrea entre dos trenes, es el espacio que separa un hombre escribiendo (es decir ubicado del lado del sentido) y una mujer disfrutando de una aromática tasa de café (o sea, ubicada del lado de los sentimientos); él se queda en Londres, del lado occidental (identificado con la virilidad masculina entonces), mientras ella se va para Praga (país del Este, en contraparte identificado con la debilidad femenina, a semejanza de lo que ocurre en los cuentos de Asimov o en *Armageddon* y *Mission to Mars*, películas en las que el ruso, como el negro, se vuelve la "mascota" de los astronautas estadounidenses). De manera similar a lo que ocurre en *Perturbados* o *The Faculty* en otra publicidad francesa por *Pepsi Max sin azúcar* la lata de gaseosa traspasa una ventana (se trata entonces de un símbolo fálico comparable al tren de la publicidad anterior), mientras que en la imagen siguiente es en un ascensor (elemento recurrente en los sueños estudiados por Jung como imagen del mandala) que un joven skater interpela con orientación sexual un ejecutivo maduro (imagen de la ley del Padre).

B) DE HITCHCOCK A ALMODOVAR

En *8MM* (cuyo título, por la temática del filme, parece ser, como el del filme *8 ½ Women* del 2000 de Peter Greenaway, una referencia implícita a *8 ½* de 1963 de Federico Fellini, con Claudia Cardinale y Marcello Mastroianni), *Mi novio atómico*, *Entre las piernas* de Manuel Gómez Pereira, con Victoria Abril, Javier Bardem y Carmelo Gómez, y *Todo sobre mi madre*, como en los recientes "remakes" de *Un crimen perfecto* y *Psycho* de Hitchcock, es también el falo que parece dividir el espacio semiológico de la narración.

Entre las piernas es un filme español que reutiliza a la vez la temática sexual de las películas de Pedro Almodovar y la interpretación freudiana que Chabrol y Rohmer dieron de la obra de Hitchcock. Si por una parte los personajes y el actor principal nos devuelven a *Carne Trémula*, la iconografía de las últimas escenas como el descubrimiento final de la culpabilidad del héroe que como la heroína de *Marnie* es un criminal a pesar suyo nos recuerdan Hitchcock. Más todavía por el hecho de que el héroe de *Entre las piernas* mata cuando de repente tiene que enfrentarse con sus propias pulsiones homosexuales, lo que a su vez nos devuelve a la interpretación que hicieron Chabrol y Rohmer de los filmes de Hitchcock. Al final de la película el héroe de *Entre las piernas* pide a la heroína que no le abandone, al igual que el héroe de *8MM* implora su esposa de "salvar(le)" después de su katábasis en el infierno del sexo y la violencia.

Aunque iconográficamente inspirada de *Man on Fire* de 1987 de Elie Chouraqui, con Danny Aiello, Brooke Adams, Scott Glenn, Jade Malle, Joe Pesci, Jonathan Pryce y Paul Shenar, película a su vez referenciada por la figura central de la niña con *Man on Fire* de 1957 de Randal MacDougall, con Malcolm Brodrick, el cantante y actor Bing Crosby, Richard Eastham, Mary Fickett, E.G. Marshall, Diane Riss, Anne Seymour, William Schallert e Inger Stevens, *8MM* de Joel Schumacher, con Nicolas Cage, James Gandolfini, Catherine Keener y Joaquin Phoenix, retoma un tema similar al de *Tesis* y de las películas afines.

El personaje principal, solitario y justiciero, protagonizado por el francés Daniel Auteuil en su primer actuación en lengua inglesa, en el filme contemporáneo *The Lost Son* de 1998 de Chris Menges sobre películas de prostitución infantil, nos recuerda Cage en *8MM*, o el ambiguo héroe de la novela *The Concierge* de 1998 del estadounidense Herbert H. Lieberman, dos obras probablemente en parte inspiradas por la reciente aparición de las "snuff movies", al igual que *8MM* y *Tesis*, y las fundadoras: en literatura *A Pinch of Snuff* de 1978 de Reginald Hill, y en el arte cinematográfico *Mute Witness* de 1994, escrita y dirigida por Anthony Waller, en donde la figura del asesino enmascarado, cuya iconografía deriva

de la del sadomasoquismo, prefigura el de *8 MM*. Ya el género de ciencia ficción abordó el problema de la perversión del sistema audiovisual. Pensamos en particular a *1984* de George Orwell. El filme *Strange Days* de 1995 de Kathryn Bigelow, con Angelina Bassett, Vincent D'Onofrio, Ralph Fiennes, Juliette Lewis, Tom Sizemore y Michael Wincott, trata de la realidad virtual, como *The Lawnmower Man* o *The Cell*, y de las "snuff movies", como *8MM*.

Se trata básicamente en *8MM* de una crítica a las películas pornográficas, crítica recurrente en las películas y telefilms norteamericanos, cuyo mensaje, puramente moral, se esconde detrás de una pseudo-preocupación social, pues, al insistir en las mesaventuras de jóvenes chicas que se entregan sin saber a magnates de esta industria de la pornografía, se olvida voluntariamente de lo que es el verdadero material de base de tales producciones: a saber, las numerosas fotos y videos de los aficionados del sexo.

Por otra parte, *8MM* reutiliza también un tema similar al de *Ojos de serpiente*, con Kevin Dunn, Carla Gugoni, John Heard, Stan Shaw y Gary Sinise, filme de Brian De Palma igualmente protagonizado por Cage, De Palma siendo autor en el mismo género de *Body Double* de 1984, con Melanie Griffith, Gregg Henry (que volvemos a encontrar en *Payback*), Deborah Shelton y Craig Wasson, (con referencias a los clásicos *Vertigo* y *Rear Window* de Hitchcock, maestro espiritual de la Nueva Ola francesa y de De Palma, que en todas sus películas hace referencias obvias a la obra del director inglés), y *Blow Out*, "remake", como lo deja entrever el título, de *Blow Up* de 1966 de Michelangelo Antonioni, con David Hemmings, Sarah Miles y Vanessa Redgrave, que a su vez remite al anterior *L'Avventura* de 1960, también de Antonioni, con Dominique Blanchar, Gabriele Ferzetti y Monica Vitti. Similar en su propuesta moralizadora a la de *Se7en* (el guionista de las dos película siendo el mismo) - con el problema siempre vigente como en Koontz y Oliver Stone de saber hasta que punto es válido describir la violencia cuando se pretende criticarla -, la katábasis del héroe de *8MM* que, como lo revela su esposa corresponde a una desaparición de la faz de la tierra, es entonces comparable a la del héroe de *Mi novio atómico* de 1999 de Hugh Wilson, con Brendan Fraser (que se dio a conocer por su actuación en *Jorge de la Selva* y *La Momia*), Alicia Silverstone, Sissy Spacek y Christopher Walken.

Blow Out de 1981, con Nancy Allen, Peter Boyden, Dennis Franz, John Lightgow, John MacMartin, John Travolta, película de la que De Palma es también el guionista, inspiró el segundo filme del crítico cinematográfico Rod Lurie: *The Contender* del 2000, con Joan Allen, Philip Baker Hall, Jeff Bridges, Gary Oldman, William Petersen y Christian Slater, después de *Deterrence* del 2000 (de la que Lurie es el guionista), con Sean Astin, la actriz francesa Clothilde Courau, Badja Djola, Timothy Hutton, Kevin Pollack y Sheryl Lee Ralph, igualmente sobre una problemática política, en este caso internacional, muy similar a *The Siege*, *El Pacificador* con George Clooney, o *Three Kings* de 1999 de David O Russell (director y guionista del filme), con Clooney, Nora Dunn, Ice Cube, Spike Jonze, Jamie Kennedy e Mark Wahlberg. También, después de *Blow Out*, volvemos a encontrar en los 80-90 el tema de los efectos especiales en la serie televisada *F/X The Series* de 1996-1998, con Jason Blicher, Dagmar Buse, Christina Cox, Cameron Daddo, Kevin Dobson, Sherry Miller, Carrie-Anne Moss, Tony Nappo, Jacqueline Torres y Richard Waugh, basada en el éxito de las películas *F/X - Murder by Illusion* de 1986 de Robert Mandel, con Mason Adams, Bryan Brown, Paul D'Amato, Jean De Baer, Jossie DeGuzman, el conocido actor de televisión Brian Dennehy, Cliff De Young, M'el Dowd, Martha Gehman, Joe Grifasi, Tom Noonan, Jerry Orbach, Roscoe Orman, Diane Venora (*Wolfen*, *Bird*, *Heat*, *El Chacal*, *The 13th Warrior*) y Trey Wilson, y *F/X 2 - The Deadly Art of Illusion* de 1991 de Richard Franklin, con Philip Akin, Peter Boretski, Philip Bosco, Lee Broker, Brown, Dennehy, DeGuzman, Tony De Santis, Lisa Fallon, Joanna Gleason, Tom Mason, Kevin J. O'Connor, Rachel Ticotin, John Walsh y Dominic Zamprogna.

Mi novio atómico, cuyo tema se inspira de un episodio de *Happy Days*, cuenta de manera humorística la historia reciente de los E.U. desde la guerra fría hasta la caída de la U.R.S.S., evocada aquí por el origen ruso de la heroína enamorada del joven héroe. Tanto en *8MM* como en *Mi novio atómico* es obvio el carácter estacionario del mito sobre el que se basa la trama de la historia y su relación con los antiguos mitos de Teseo y Orfeo. En *Mi novio atómico*, definido implícitamente por el groom del hotel como un

"*puer senex*", autollamándose "*el Hijo*" y recibiendo un culto, el joven héroe se asimila más precisamente todavía a Cristo (sincretismo confirmado por su nombre: Adán y su relación con la heroína llamada Eva). Su llegada en el mundo contemporáneo al igual que la katábasis del héroe de *8MM* permite a los guionistas de desarrollar una concepción tradicionalista de las buenas costumbres y su deterioración en nuestros días. En los dos casos el héroe tiene un obvio carácter fálico, sea por antinomia como en *8MM* sea por su innato poder de atracción sobre las mujeres como en *Mi novio atómico*. En *Mi novio atómico* el encuentro del padre del héroe con un travestido marca, como el peligro declarado de las librerías por adultos, la separación entre lo lícito y lo ilícito.

En *Todo sobre mi madre* Almodovar, con Eloy Azorín, Penélope Cruz, Marisa Parades, Candela Peña, Celia Roth y Antonia San Juan, sigue la reconstrucción paralela de la historia-patria y de su historia personal, con el tema central, claramente crístico en *Carne Trémula*, del nacimiento. Como en *Carne Trémula* (v. nuestro artículo sobre esta película), el papel mediador (y entonces, para decirlo así, marial) de la figura femenina entre los distintos estados del ser (o del *Animus*) se expresa por el juego de acercamiento visual entre los carteles representando a la madre actriz y su propia persona, en una problemática de la revelación por medio del arte y de pasaje de la representación a la realidad, la primera aparentemente considerada como la envoltura simbólica de la segunda. La historia paralela de las heroínas de *Todo sobre mi madre* se hilvana con la recurrente referencia a *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams y la evocación final de García Lorca, sus dos obras resaltando la cuestión homosexual, la de García Lorca remitiéndonos finalmente a la historia-patria. Todo el filme se desarrolla hacia la revelación final de la doble paternidad del travestido, lo que nos devuelve a *Carne Trémula* en lo que respecta a la doblez de la historia personal y patriótica, y a *Entre las piernas* en lo que concierne a la aparición final de la homosexualidad como expresión de la ambigüedad del ser.

En su versión de *Psycho* (que reproduce fielmente la progresión de la película de 1960 de Hitchcock, con Vera Miles y Anthony Perkins, probablemente en homenaje al cineasta inglés como uno de los precursores de los filmes muy de moda actualmente sobre los "*serial killers*" - notaremos sin embargo, aunque en otro género, semejante observación meticulosa del original en la versión que dio John Carpenter de *Village of the Damned* en 1995 -), Gus Van Sant insiste en la iconografía del motel sobre la obsesión de Bates por los aves, símbolos explícitos tanto en la versión original de Hitchcock como en la de Van Sant que le es excesivamente fiel de la impotencia comparada por Bates con su madre, o sea símbolos de la personalidad no integrada (v. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1982, pp. 698-699), de la madre fálica como versión femenina del Animus negativo o "*logos histericos*" (v. Jean-Claude Aubailly, *La fée et le chevalier*, Paris, Champion, 1986, pp. 130-131, y Jean Markale, *Mélusine*, Ira parte y pp. 181-182). La transgresión se opera en *Psycho* en la oposición del hijo con el padastro, el segundo construyéndose conforme las tesis jungianas acerca del Yo como versión positiva de su predecesor dándole la muerte, o sea castrándole simbólicamente. Pero substituyéndose a su madre consecutivamente a su crimen, Bates aparece como la contraparte del padre andrógino de *Todo sobre mi madre*. Significativamente tanto en *Psycho* como en *Un crimen perfecto* en las versiones de Hitchcock es el amante que logra arrestar el héroe malvado.

El problema del doble en *Un crimen perfecto* de Hitchcock se evidencia por el hecho de que el esposo traicionado es un jugador de tennis al igual que el héroe de *Strangers on a train*, filme en el que el psicopata se deleta a sí mismo porque ve en la hermana de la novia del héroe la viva imagen de su víctima: la ex esposa del héroe. En el "*remake*" de *Un crimen perfecto* el amante de la esposa del héroe ya no es escritor de novelas policíacas sino pintor y antiguo delincuente, mientras el héroe de ex jugador de tennis pasa a ser un millonario en quiebra. Así al perder su carácter obviamente especular el amante deviene una imagen más directa del "*logos histericos*" definido por Aubailly, y muriendo en esta nueva versión (su figura dedoblándose aquí con la de Swan - el cisne - de la versión original) al igual que el esposo de la heroína permite a esta asumir su femeneidad construida como en el corpus literario estudiado por Aubailly a través del abandono de la figura superada del inconsciente colectivo, símbolo que se tiene que renovar, y

por transferencia de la integración espiritualizada de su conciencia personal.

Todos estos elementos nos remiten como en nuestro estudio de *Metropolis* a la figura de los mellizos divinos peleándose una mujer (en *Medidas desesperadas*, el enfrentamiento de los dos héroes se hace mediante la figura del hijo del policía y de la compatibilidad de su sangre con la del criminal, lo que nos devuelve a la misma problemática, sólo que aquí no en relación a un fenómeno de parentesco horizontal, sino vertical: genealógico).

Hasta donde sabemos nunca fue propuesta una interpretación satisfactoria de la recurrencia de este tema en la mitología de todo el mundo antiguo. Sin embargo el libro de Fernand Chapouthier (*Les Dioscures au service d'une déesse*, Paris, De Boccard, 1935, pp. 313ss. y 338) confirma en sus conclusiones los planteamientos de Max F. Müller en su clásica *Mitología comparada* cuando propone ver en la diosa una figura solar de la aurora, lo que por consiguiente permitiría considerar los dos dioses que pueden oponerse como lo ha demostrado Dumézil de manera genealógica (secuencia padre-hijo) o "horizontal" (en cuanto hermanos, o primos como en los mitos americanos estudiados por Lévi-Strauss, etc.) como dos estados del Sol. Pero a pesar de dar una explicación mitológica bastante satisfactoria, validada al nivel psicológico por la relación entre *Animus* negativo y *Animus* positivo resaltada por Aubailly en una perspectiva neojungiana (el dios solar siendo como lo muestra Müller original y etimológicamente confundido con el dios del Amor progenitor de todo lo creado), lo planteado por Chapouthier no permite todavía entender cabalmente este complejo tema. Nuestra propuesta de comprensión en una orientación lacaniana no es sino un elemento más que confirma la existencia de este valor dicotómico de los niveles de conciencia en sí, no sólo desde un punto de vista mitológico y psicológico, sino también semiológico y epistemológico, y que dividen "el Ser y la Nada".

LA VIDA ES BELLA

La vida es bella de Roberto Benigni como expresión de la conciencia nacional italiana, que viene a confirmar y fortalecer en el caso de *Message in a Bottle* interpretaciones nuestras de películas anteriores.

A) COMO 1

Los dos tiempos de *La vida es bella* de Roberto Benigni, con Benigni, Nicoletta Braschi, Giorgio Cantarini, Guistino Durano, Giancarlo Giannini (*Hannibal*) y Ornella Muti, película ganadora de tres Academy Awards y del "Gran Premio del Jurado" en el Festival de Cannes, el primero cómico, el segundo trágico, es típico de la comedia italiana, especialmente de *Un Borghese piccolo piccolo* de 1977 de Mario Monicelli - también guionista del filme -, con Roberto Antenolli, Enrico Beruschi, Renzo Carboni, Vincenzo Crocitti, Giancarlo Chiaramello, Francesca D'Adda Salvaterra, Marcello Di Martire, Edoardo Florio, Ettore Garofolo, Mario Maffei, Renato Malavasi, Antonio Meschini, Aldo Miranda, Paolo Paolini, Valeria Perilli, Renato Scarpa, Alberto Sordi, Pietro Tordi, Romolo Valli e Shelley Winters. En *Un burguese, pequeñito, pequeñito*, el objeto del drama es el hijo asesinado, en *La vida es bella*, es el padre, que finalmente morirá.

La presencia de Giannini e Muti en la película de Benigni evidencia la influencia en esta de *La vita è bella - Zhizn' prekrasna* de 1979 de Grigori Chukhraj - también guionista de la cinta -, con Regimantas Adomaitis, Juozas Budraitis, Stanislav Chekan, Nikolai Dupak, Enzo Fiermonte, Otar Koberidze, Yevgeni Lebedev, Stefano Madia y Felix Yavorsky, en la que actuaron los dos actores. Hasta en el filme de Chukhraj, Giannini e Muti tienen los roles principales. Giannini encarna a Antonio, antiguo militar que rehuzó disparar sobre un bote con mujeres y niños, por lo que abandonó el ejercito, y sufre la represión del sistema dictatorial de su país, tanto en su vida de taxista en la capital como en su amor hacia la bella María, camarera en un bar que interpreta Muti. A notar que el destino de Antonio es inverso al héroe de *Taxi Driver* (1976, v. nuestro artículo sobre *No Way Out*): Travis Bickle, un taxista, antiguo veterano del Vietnam, que, despistado en su amor no compartido por la joven Betsy, distante y activa militante de partido político, lleva, a través de la obsesión por las armas y lo para-militar en general, a querer matar el candidato a la presidencia que ella defiende con ardor.

La niñez, como símbolo de inocencia, pureza y paz, opuesto a la guerra de los adultos, es un motivo iterativo de las películas, de *Jeux Interdits* de 1952 de René Clément a *Monsieur Batignole* de 2002 del actor cómico (antiguo miembro del grupo del Splendid) y cineasta Gérard Jugnot - también guionista del filme -, con Daphné Baiwir, Violette Blanckaert, Götz Burger, Marie-Gaëlle Cals, Elizabeth Commelin, Philippe Du Janerand, Michèle Garcia, Damien Jouillerot, Jugnot, Flannan Obé, Alexia Portal, Jean-Paul Rouve, Hubert Saint-Macary, Jules Sitruk y Nadine Spinoza - precisamente inspirada en el éxito público de *La vida es bella* -, pasando por *La última mariposa*, el final de *La Misión*, que ilustra un discurso neorousseauiano acerca del buen salvaje americano vencido por la perversa civilización europea, o, anteriormente, *L'As des As* de 1982, realizada por Gérard Oury - como a menudo, co-guionista de la cinta con su hija Danièle Thompson -, y con la actuación de Jean-Paul Belmondo, Rachid Ferrache, Stéphane Ferrara, Franck Hoffman, Günter Meisner, Jean-Roger Milo, el actor y cantante Florent Pagny al inicio de su carrera, Yves Pignot, Marie-France Pisier, Benno Sterzenbach, Hans Strecke, y una música de Vladimir Cosma (segundo encuentro cinematográfico entre el cineasta, Thompson como co-guionista, y Belmondo, después de *Le Cerveau* de 1969, con Henri Attal, Jacques Balutin, Yves Barsacq, Bourvil - actor predilecto de Oury, con Louis de Funès -, Jacques Ciron, Robert Dalban, Mario David, Raoul Delfosse, Tommy Duggan, Henri Génès, Raymond Gérôme, Silvia Monti, David Niven, Fernand Valois y Eli Wallach - también protagonista de *Los Siete Magníficos*, *The Bad*, *The Good and The Ugly*, *El Padrino*, *The Associate* y *Keeping the Faith* -). En estas cintas, se opone implícitamente, según el principio de la dialéctica ya destacada en *El Pacificador*, un malo gobierno, en este caso de ocupación, a un pueblo ocupado honrado y unido contra el enemigo, manera, para las películas sobre la Segunda Guerra Mundial, de obviar el problema de la cooperación con los nazis, fenómeno histórico representado como marginal.

La historia de un actor en un campo de concentración en *La última mariposa* y *La vida es bella* recuerda *The Day the Clown Cried* de Jerry Lewis. Confirmando nuestros planteamientos acerca de la conciencia social de los artistas contemporáneos (en "Los Malditos", *El Nuevo Diario*, 11/12/1998, p. 10, v. también en el presente libro nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*), tanto en *La Misión* como en *La última mariposa* y *Monsieur Batignole*, niñez y música (en cuanto arte paradigmático de la relación con lo divino) se oponen a la guerra y/o el nazismo. En *L'As des As*, es humorísticamente que los judíos tocan música en casa de Adolf Hitler (con referencia en este episodio al final de *La Folie des Grandeurs* del mismo Oury, adaptación cómica de *Ruy Blas* de Victor Hugo). Muy temprano, Ernst Lubitsch opone la figura salvadora de los artistas al nazismo en *To Be Or Not To Be* de 1942, con Lionel Atwill, Jack Benny, Felix Bressart, Tom Dugan, Carole Lombard, Stanley Ridges, Sig Rumann y Robert Stack (que se dará a conocer más tarde con su papel de Eliot Ness en la serie televisada *Los Incorruptibles*), película que, con algunos recuerdos de la Segunda Guerra Mundial del actor Jean Marais en su vida con el escritor surrealista Jean Cocteau, inspiró sin duda a François Truffaut el tema de *Le dernier métro* de 1980, con Heinz Bennent, Marcel Berbert, Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, la conocida actriz Paulette Goddard, Andréa Ferréol, Sabine Haudepin, Jean-Pierre Klein, el actor cómico y cineasta Jean Poiret, Renata, Jean-Louis Richard, Maurice Risch, Martine Simonet, Laszlo Szabó y Hénia Ziv (v. nuestro artículo sobre *Tienes un E-Mail*). Implícitamente, mediante su título shakespeariano, en *To Be Or Not To Be*, la cuestión axiológica del ser (referente a la cuestión nazi) contrapone la tradición aliada, en particular inglesa, a la locura antisemita.

Como en *La vida es bella* de Benigni, la contemporánea *Jakob the Liar* de 1999 de Peter Kassovitz, con Alan Arkin, Hannah Gordon, Eva Igo, Armin Mueller-Stahl, Liev Schrieber y Robin Williams, se nos cuenta la historia de un judío que intenta hacer que la vida en los campos de concentración sea soportable, inventando noticias falsas para dar ánimo a sus compañeros. Tenemos a una historia similar, mediante la figura central de Schlomo el Soñador en *Train of Life* de 1998 de Radu Mihaileanu, con Michael Muller, y los actores franceses Lionel Abelanski, Clément Harari, Marie-José Nat y Rufus, película que recibió premios en trece festivales internacionales. En *Train of Life* como en *La vida es bella*, los héroes, repesectivamente un idiota y un personaje distraído, son igualmente inadaptados a la vida real, probablemente eso es lo que le acerca al mundo irreal de los niños.

Ya en *La última mariposa* (v. nuestro artículo), el héroe era un mimo, dedicado a crear un espectáculo para los niños judíos de un campo de concentración. De hecho, más que todo, *La vida es bella*, cuyo título se inspira en *It's a wonderful life* de 1946 de Frank Capra - guionista, director y productor de la cinta -, con Lionel Barrymore, Beulah Bondi, Thomas Mitchell, Donna Reed, James Stewart (en su tercer y último encuentro con Capra) y Henry Travers, retoma motivos de *La última mariposa*: la parodia del saludo fascista al inicio, la teatralización de los horrores de la guerra en *La última mariposa* para denunciarlas gracias a la actuación de los niños judíos, y en *La vida es bella* para que el hijo del héroe no se de cuenta de lo que está ocurriendo. Mientras en *La última mariposa* el héroe es llevado al campo de concentración después de la muerte de su novia, volviéndose él sospechoso por causa de las actividades de resistencia de ella, en *La vida es bella* es la heroína quien decide acompañar a su esposo judío y a su hijo en el campo de concentración.

Effroyables Jardins de 2003 de Jean Becker, escrita por Becker y Jean Cosmos, y con la actuación de Manfred Andrae, Melanie Baxter Jones, Isabelle Candelier, Bernard Collins, Michel Cordes, Juliette Delfau, Jean-Claude Durand, André Dussollier, Suzanne Flon, Victor Garrivier, Michael Hanemann, Damien Jouillerot, Thierry Lhermitte, Benoît Magimel y Jacques Villeret, segundo encuentro cinematográfico de Lhermitte y Villeret, después de *Le dîner de cons*, con Daniel Prévost, y segundo encuentro de Villeret con Dussollier y Flon, después de *Un Crime au Paradis* del 2000, también escrita y dirigida por Becker, en base al guión de Sacha Guitry, y con la actuación de Josianne Balasko (otro antiguo miembro del Splendid, con Lhermitte), Eric Bognon, Armand Chagot, Jenny Clève, Jacques Dacmine, Jean Dell, Marise Déol, Christine Delaroche, Gérard Hernandez, Roland Magdane, Valérie Mairesse y Prévost, *Effroyables Jardins* retoma, como *La Vita è bella*, el tema del arte en contra de la guerra, y más precisamente, como *La última*

mariposa y *The Great Dictator* de 1940, escrita, dirigida, producida e interpretada por Charles Chaplin, del arte del payaso y del cómico como arte de denuncia. Como en *Billy Elliot*, el arte aparece, más generalmente, no sólo como mera protesta, sino también como constructivo del discurso ciudadano (v. nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*). A notar que Chaplin fue sin duda el único en oponerse a todo tipo de dictadura intelectual, incluyendo el maccarthismo, de lo que da cuenta *A King in New York* de 1957, también escrita, dirigida, producida e interpretada por Chaplin, y con la actuación de Dawn Addams, Maxine Audley, Phil Brown, Michael Chaplin, Jerry Desmonde, Alan Gifford, Harry Green, Sidney James, Oliver Johnston y Shani Wallis.

Como en *El Paciente inglés* la muerte del héroe en *La vida es bella* apunta hacia la idea de sustitución pero aquí, el hijo del héroe sobreviviendo al contrario de los niños judíos de *La última mariposa*, en un sentido de continuidad. En este sentido se debe entender el título qui, si bien no deja de ser ambiguo, más como una afirmación de esperanza que como una palabra irónica (contrariamente a lo que se pasa en *Un mundo perfecto* o *Another day in Paradise*).

Se descubre así en *La vida es bella* un sustrato ideológico similar al de *Roma* de Fellini, *La Familia* de Ettore Scola, o de *El péndulo de Foucault*, novela contemporánea de Umberto Eco, sustrato ideológico en el que los italianos asumen un discurso de recuperación de su historia nacional, como los alemanes en *El Volcano* de 1998 de Ottokar Runze, con Meret Becker y Nina Hoss, película, también sobre la Segunda Guerra Mundial, inspirada de la novela de Klaus Mann (v. también en este sentido *Anatomía* del 2000 de Stefan Rozowitzky) - o, a otro nivel, los argentinos en *Eva Perón* de Juan Carlos Desanzo, con Cristina Benegas, Esther Goris, Victor Laplace y Pepe Novoa, y con un guión del ensayista y guionista de cinema José Pablo Feinmann, filme-respuesta a *Evita*, realizado en el mismo año: 1996 -, al afirmar que no todos fueron fascistas y al contrario muchos sufrieron del fascismo (en Eco, tal discurso se sustenta gracias a la problemática propia de este autor, de la subjetividad total de la realidad y de la ineluctabilidad consiguiente de los hechos, no objetivabilizables entonces, sobre la racionalización, imposible, peligrosa y aun falsa). Idéntico discurso se puede percibir respecto del franquismo en la versión modificada de *Carne Trémula* de Ruth Rendell por Almodovar. (Veáse también la francesa *Un homme à ma taille* de 1983 de Annette Carducci - igualmente guionista de la película -, con Francis André-Loux, Marc Andréoni, Anémone, André Badin, Sidnet Boccara, Jacob Bourguignon, Christa Braeutigam, Volker Brandt, Liselotte Christian, Andrea Heuer, Thierry Lhermitte, Cécile Magnet, Emmanuelle Riva, Daniel Russo y Peter Semler, en la que una joven alemana, nacida durante la Segunda Guerra Mundial, pero, como ella misma lo recuerda desde el inicio, con el nombre francés muy simbólico de Victoire - "*Victoria*" -, elegido a costo por su madre, viene vivir a París, enamorándose de un judío, mientras su amiga, alemana como ella, tiene un niño de una aventura con un negro y se empieza un noviazgo con un asiático.)

Este intento de justificación es también el que explica la diferencia de tratamiento del tema de los campos de concentración por una parte en películas como *La última mariposa* y *La lista de Schindler*, que pretenden, notablemente el filme de Spielberg, mostrar de manera objetiva y periodística los horrores perpetrados por los vencidos, y otra parte parte en las obras de Fellini, Scola, Eco y Benigni, que se interesan más generalmente al destino algo epopéico de protagonistas que, a través del relato de sus vida, y eventualmente de sus ambivalencias individuales ante las tesis fascistas, como en Fellini, Scola, o Eco, vienen a ser los paradigmas de la sociedad vencida en su integralidad.

B) COMO 2

Por su parte, ofreciendo un hermoso papel secundario a Paul Newman, y a Robin Wright, conocida por sus papeles en *Forrest Gump* y *Toys*, un rol a su medida, *Message in a Bottle* de Luis Mandoki retoma motivos de *The Horse Whisperer* como la oposición entre la ejecutiva newyorkina y el hombre salvaje.

Notamos también que, con *Navigating the Heart* del 2000, David Burton Morris pondrá en escena por la televisión una historia muy similar a la de *Message in a Bottle*, con la bella y morena Jaclyn Smith en reemplazamiento de la rubia Wright (v. nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*).

En *Message in a Bottle* no es, como en *The Horse Whisperer*, la ejecutiva que sufre por la desgracia de

su hija, sino el héroe que sufre por la muerte de su esposa cuyo carácter artístico resalta aquí como en *Titanic* el de la heroína. El encuentro de los dos héroes es lo que permitirá a cada uno de desarrollar su talento creativo, ella como escritora, y él como constructor de barcos. Mientras en *The Horse Whisperer* Redford interpreta un cowboy del Lejano Oeste estadounidense, en *Message in a Bottle* Kevin Costner es el arquetipo del navegador del Atlántico, lo que implícitamente nos remite a los orígenes de la conciencia nacional americana. Como en *La delgada línea roja*, la referencia en *Message in a Bottle* al destino como círculo cerrado revela al igual que el motivo de lo artístico y lo amoroso la concepción norteamericana de la armonía como elemento de cohesión social. Hombre del mar el héroe de *Message in a Bottle* lo es al igual que el capitán Ahab en *Moby Dick*, citado reiteradamente a un momento del filme. Lo es también como Santiago en *The old man and the sea* y como muchos héroes que se pierden en el mar como el personaje de *Fanfan*, película de Jean Poiret basada en Alexandre Jardin. Como representante del conquistador marítimo americano el héroe de *Message in a Bottle* se pierde también en el elemento original: el mar. Las diversas referencias en las cartas entre él y su esposa a la casa acentúan como en *La delgada línea roja*, aquí en el sentido "sinecdótico" anticuado que se puede encontrar en Shakespeare, la identidad entre la casa y la nación.

Al igual que Ahab y Santiago (cuyo nombre es revelador en sí de una problemática psicomáquica) que en su búsqueda de lo trascendental (Dios según la interpretación comunmente admitida, la inspiración melvilliana de Hemingway siendo obvia) se vuelven modelos para los que se quedaron sobre la tierra, como lo expresa el final de *The old man and the sea*. El héroe de *Message in a Bottle* es a su vez paradigmático de esta búsqueda identitaria de raíces nacionales y naturales, concibiéndose así como la contraparte simbólica del cowboy de *The Horse Whisperer*. Correspondencia esta última confirmada por la complementariedad en la mitología clásica entre el marinero y el agricultor como símbolos de los tipos de trabajos y destinos del hombre en las sociedades primitivas. Su muerte, como el suicidio de los samuráis de *Ronin*, lo eleva al rango de mito, mientras satisface a los dictámenes de lo que Manuela González-Haba considera como un falso final infeliz, ya que en realidad permite de proteger las convenciones sociales aceptadas por los espectadores haciendo imposible una unión que la moral social desaproba en el fondo. En *Message in a Bottle* no por una imposibilidad matrimonial y moral de la relación (como en *The Horse Whisperer*, v. nuestro artículo sobre esta película), sino a causa de la diferencia social entre los dos héroes que aquí remite además claramente a un fenómeno de evolución histórica irrevocable, que como lo apunta la heroína nos devuelve en un caso, el del héroe, a un proceso cerrado porque pasado, y en el otro, el suyo, a un proceso abierto porque presente y en vía de realización (de manera similar al del destino paralelo de los dos héroes de *The Hi-Lo contry*).

C) COMO 3

Marius Schneider basándose implícitamente en la tropología musical define la relación entre la música y el objeto o ser por ella representado como un fenómeno de simbolización de origen totémico del que encuentra todavía testimonio por ejemplo en la decoración arquitectural románica. Es así que en *Algo en que creer*, donde se evocan las lágrimas que aparecieron en la cara de una estatua de la virgen hace algunos años en un pueblo cerca de Roma, la música es la contraparte cultural y lingüística varonil de las creencias de la heroína. Aquí como en *The Horse Whisperer*, *Message in a Bottle*, *A primera vista* o *Simply Irresistible* la mujer representa el *Anima* que completa el hombre todavía no formado (hombre salvaje como hemos visto) o deficiente (ciego en *A primera vista*), en cuanto éste la acepta y reconoce. El principio de ascensión, social en *A primera vista* y físico en *Simply Irresistible* es revelador de este proceso de reconocimiento y superación definido por Jung. Al igual que en *Algo en que creer* la música cuando expresa emociones de origen superior da vida como la religión salva de la muerte, en *Simply Irresistible* es la comida que revela los sentimientos profundos de la gente. Las lágrimas de la Virgen en *Algo en que creer* tienen así eco en las de los convivios del banquete en *Simply Irresistible*. El proceso de ascensión física o de trascendencia amorosa en *Simply Irresistible* es rematado por la evidenciación de la estructura machista ya encontrada en *Tienes un E-Mail* en la que es el hombre - en *Simply Irresistible* es un ejecutivo y en

Tienes un E-Mail el hijo del presidente de un trust - que tiene que hacer ascender a la mujer. Eso es precisamente el papel del héroe(-"sacerdote") ciego en *La espada mágica* (v. nuestro artículo sobre esta película) y en *A primera vista*. En *Adictos al Amor* el cocinero francés es un verdadero chef. En *Simply Irresistible* (como por ej. en John Grisham, *La tapadera*, Barcelona, Planeta, 1997, pp.78-86) el arte culinario viene a ser la herencia propia de los E.U. *Simply Irresistible* opone la parodia de la eucaristía por parte del chef francés a la cocina de la joven heroína norteamericana (cuyo protector es un cangrejo, imagen de Dios en *Les séquestrés d'Altona* de Sartre – sin embargo por el hecho también aquí de que “cangrejo” es el apodo tradicionalmente dado por los prisioneros franceses a los guardias cuya marcha se ritma de sus numerosos y consecutivos asomos a la puerta de cada detenido -, imagen de Dios que son más generalmente los animales marinos de los antiguos dioses en Lovecraft, Jean Ray, *Vingt-milles lieues sous les mers*, *Moby Dick*, *The old man and the sea*, *Star Trek* o *Esfera*). La joven heroína de *Simply Irresistible* revela el verdadero carácter de la gente haciéndola volver a la vida espiritualmente (como lo hacía físicamente la música en *Algo en que creer*), lo que nos remite a la simbología religiosa de la comida en la teología cristiana (v. E.R. Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, México, FCE, 1998, t.1, pp. 168 y 198-201).

THE MATRIX

El héroe intentará responder a la pregunta: ¿Qué es la matriz?

A) CIENCIA FICCIÓN Y SIMBOLOGÍA CONTEMPORÁNEA

Como en Philip K. Dick, y en particular en *A Scanner Darkly* (1977), y, más que todo, en *Radio Free Albemuth* (1985), segundo tomo de la serie empezada con *Flow My Tears, The Policeman Said* (1974), de idéntica temática que las dos precedentes novelas referenciadas (publicada de manera póstuma, *Radio Free Albemuth* fue originalmente rechazada por el editor de Dick, llevando así el autor a modificar su novela, lo que dio nacimiento al primer volumen, epónimo, de la trilogía divina *Valis*, compuesta entonces por: *Valis*: 1981, *The Divine Invasion*: 1981, y *The Transmigration of Timothy Archer*: 1982, trilogía igualmente, como la mayoría de la producción de Dick, sobre este tema de la superposición de la ficción y la realidad, las dos entremezclándose para subvertir el pensamiento humano), o en *Doce Monos*, el héroe de *The Matrix* de Andy y Larry Wachowski, con Laurence Fishburne (que ya hemos encontrado en *Event Horizon*), Carrie Anne Moss y Keanu Reeves, se enfrenta a dos realidades, pero aquí no temporalmente distintas sino paralelas, como en *Total Recall* (filme que por otra parte se inspira de el cuento "*We Could Remember It For You Wholesale*" de Dick).

Reeves encuentra en *The Matrix* un papel similar al que tenía en *Johnny Mnemonic* de 1995 de Robert Longo, con Ice-T, Dolph Lundgren, Dina Meyer y Takeshi, película libremente inspirada en un texto de William Gibson, fundador, con Bruce Sterling, del género de ciencia ficción llamado: "*cyberpunk*" (que justamente debe mucho a la influencia de la obra de Dick).

The Matrix nos recuerda a *Total Recall*, tanto en el tema de la elección de la pastilla, símbolo de los procesos selectivos inconscientes de la mente, como en la sucesión entre Morpheus y Neo, que corresponde a la sucesión entre Kuato y Quaid en *Total Recall*, imagen del advenimiento de un nuevo hombre y del cambio ético que sufre Hauser al elegir la personalidad de Quaid. Es frecuente en la literatura fantástica contemporánea la reflexión acerca de los dos mundos. La encontramos en Chesterton y Borges, lo que no es extraño ya que su origen es religiosa e idealista. Es el problema fenomenista que encontramos tanto en Descartes como en Berkeley de la dicotomía entre la realidad y la percepción de la realidad, la una siendo irreductible a la otra, aunque dependiente de ella. Así como en *Esfera*, filme con el que *The Matrix* tiene numerosos motivos en común, el héroe va tener que enfrentarse con su propia mente. Sin embargo, se trata de una mente disociada, como en *The Lawnmower Man*. Como en *Esfera* los héroes en su nave tienen como enemigo a unos pulpos gigantescos. La referencia a *Vingt-mille lieues sous les mers* es obvia. Como en *Esfera*, los pulpos de *The Matrix* refieren a la teoría jungiana de los planos del subconsciente. El nombre del héroe: Neo, no sólo evoca el capitán Nemo, sino también su carácter mesiánico, prefigurado por Morpheus y confirmado por la figura de la profetiza que nos recuerda la vieja negra de *Apocalipsis* de Stephen King. El nombre, con simbología cristiana, de Trinity de la heroína que acompaña a Neo hace de ella el lazo necesario entre Neo y Morpheus. (Al nivel teológico, la relación amorosa entre Neo y Trinity remite así a la integración clásica de Cristo a las demás hipostasis trinitarias). La oposición entre robots y hombres nos devuelve a la problemática de los cuentos de Dick, de algunos episodios de *Star Trek* y de *El Prisionero*, o de *The Lawnmower Man*.

B) APOLOGÍA MILENARIA DEL PROGRESO

Así, mesías milenario, como *Blade*, integrándose a la matriz por combatirla y vencerla, el héroe de nuestro filme es la contraparte de *The Lawnmower Man*. Su versión positiva. Neo representa entonces el hombre moderno, capaz de vencer su propio destino (como lo confirma profecía de la muerte de Morpheus que se revela falsa gracias al coraje y la fuerza del héroe). Es una de las primeras figuras de ciencia ficción (salvando los héroes de Asimov) que afirma, aunque implícitamente, la superioridad del hombre sobre la máquina (como, en el género romántico, lo hacen los héroes de *Tienes un E-Mail*). Apologético del progreso, Neo supera la realidad virtual, contrariando a los héroes de *Natural Born Killers* y *The Lawnmower Man* que se hunden en ella. Neo es la versión contemporánea, positiva, del héroe crístico de

Metropolis. En *Metropolis* la katabasis del héroe no tiene remisión salvo destruyendo el complejo de su padre. Al contrario, Neo nos promete la victoria promixa inmergiéndose en la matriz.

METROPOLIS

Fechado de 1926, es el más famoso filme del período alemán de Fritz Lang, con Alfred Abel, Brigitte Helm y Rudolf Klein-Rogge.

A) NEW ROBOT

El artista nicaragüense contemporáneo David Ocón al hablar de su *Salomé op, Salomé pop* la compara con el Mammón de *Metropolis*, lapso revelador ya que en realidad el dios que devora los obreros no es Mammón sino Moloch (mas, según Roland Villeneuve, *Dictionnaire du Diable*, París, Bordas, 1989, p. 236, las dos divinidades eran a veces identificadas), figura probablemente inspirada de *La Tentación de San Antonio* de Flaubert donde tiene un papel central la mujer tentadora, al igual que el robot femenino en *Metropolis*. Si bien esta confusión de parte de Ocón nos confirma el carácter psicoanalítico de su obra como ilustración de la "vagina con dientes", expresa asimismo el sentido latente de Moloch en el filme. La imagen que *Metropolis* ofrece de la sociedad industrial refiere a la que igualmente desarrollaron Shelley en *Frankenstein*, Balzac en *Melmoth réconcilié*, Leroux en *La machine à assassiner* y Wells en *The Time Machine*.

El mismo nombre Metropolis, por su etimología, define a esta ciudad como centro y símbolo del mundo, a semejanza de Alphaville en Jean-Luc Godard, ciudad A, es decir, a la vez primogénita y principal (v. nuestros artículos sobre *Mi pobre ángelito 3* y *Alphaville*).

Como en Shelley, Balzac, Leroux o *El Golem*, el robot femenino inventado por un sabio judío, como lo revela la estrella grabada sobre la puerta de la casa del sabio, representa a sí sola a manera sinecdótica la era de la máquina. El sabio a su vez evoca el capitalismo que el siglo XIX ha caricaturizado en la persona del banquero o prestamista judío. Al contrario de la versión hobbesiana del Estado-Nación en *Metropolis* el capitalismo es representado por el dueño de la ciudad, ser único, al que se opone la muchedumbre de los obreros. Como en Wells contrastan entonces la falsa armonía del mundo de la superficie, especie de Edén artificial, y la sórdida realidad de los de abajo.

Mal comprendido por Marc Fumaroli en *El Estado cultural*, la reflexión del héroe de *The Time Machine* que cree ver en la organización social del futuro las secuelas del régimen comunista, idea sarcástica que Wells sugiere a la manera de Swift en su *Modesta Propuesta* (1729) con el fin de criticar mejor el sistema capitalista, procede de modo similar a las visiones moribundas que en el cuento "Bajo el bisturí" de Wells con el que Asimov abre sus *Historias de lo oculto* (Barcelona, Plaza & Janés, 1997, pp. 9-22). Es significativa en este sentido la oposición entre los Elois y los Morlocks, cuyos nombres recuerdan respectivamente los de "Eloim", plural del nombre bíblico de Dios, y de Moloc, divinidad cananea a la que según la *Biblia* (*Levítico*, 18-21 et 20, 2-5; *II Reyes*, 23-10; *Jeremia*, 32-35) siempre se sacrificaba niños, Moloc que volvemos a encontrar en *Salammbô* (XIII) y *La Tentación de San Antonio* de Gustavio Flaubert.

Igualmente la lectura rápida que hace Asimov del cuento le impide ver que irónicamente aquí también lo que el moribundo identifica con visiones divinas son fantasías del espíritu. La muerte, sargento criminal de Dios según la edad media, es un policía, imagen de la ley. La mano que detiene el mundo, interesante reutilización del símbolo capitolino del poder de Roma, tanto en la época antigua como renacentista, revela ser la del médico, de quien efectivamente depende la buena fortuna del enfermo. Notaremos el viaje en las esferas, cuya simbología en el ámbito cristiano contemporáneo confirma las tesis que hemos planteado en "La Crucifixión: ¿evento cósmico o viaje del ánima?" (*El Nuevo Diario*, 5/12/1997, p. C-1). Pues, el relato de Wells juega de manera muy evidente con la teoría contemporánea, notablemente popularizada por el astrónomo francés Flammarion, acerca de la transmigración de las ánimas entre los planetas, la cual a su vez perpetúa el antiguo mito del viaje de las ánimas que había retomado el cristianismo, de donde toda la ambivalencia del cuento y su malinterpretación por parte de Asimov.

Ahí pues donde Fumaroli en una posición fácilmente neobarthesiana critica la sociedad de masas como peligrosa para el sutil espíritu francés, en una equivocada racionalización de la fantástica descripción del mundo futuro de *The Time Machine*, Wells nos advierte en realidad contra los peligros del sistema clasista

en el que el arte deviene inútil, y la brutalidad del pueblo antes útil a las clases dirigentes, causa de su caída: la violencia provocando más violencia. Aquí además Wells invierte inteligentemente el tema del antropofagismo que se encuentra antes en Swift.

B) WELLS VS FUMAROLI

Como en Rousseau y el idealismo racional anterior a Hegel, *Antz* (que retoma la escena de la inundación) o *A Bug's Life*, en *Metropolis* el individualismo aparece como la respuesta al taylorismo. Como los personajes aislados en la sociedad de Gogol, Dostoïevsky, Tolstoï, Courteline o Kafka, el robot en *Metropolis* simboliza en su unicidad el sistema deshumanizador promovido por los weberianos. Su odio se inscribe en la continuidad del monstruo de Frankenstein o del de la máquina de Leroux.

Se ha podido identificar *Metropolis* a un modelo de sociedad que, como las evocadas por Wells o Orwell, representa "el lado oscuro de la utopía" moderna (*Chroniques*, París, Bibliothèque Nationale de France, N° 10, abril-junio del 2000, pp. 8-9). De hecho, se asemeja directamente, tanto del punto de vista formal, obviamente vanguardista, que temático a *La Victoria sobre el Sol* de Malevitch, salvo que la pieza de teatro de Malevitch quiere ser una evocación optimista del progreso y del futuro industrial y mecánico.

Además, el tema de la salvación mediante la relación amorosa, que se encuentra tanto en *Metropolis* como en la obra de Hitchcock, *Propuesta Indecente* o *Alphaville*, y es de origen religioso (v. nuestro artículo sobre estas dos últimas películas), es también al centro de *1984*. Aparece también, significativamente, como punto de partida de *Fortress*, con Christophe Lambert.

En *Metropolis*, la realidad social es vista desde una perspectiva similar a la de *La delgada línea roja* en la que la búsqueda de la "entelequia" se expresa por la puesta en escena estética de una derrota de los E.U. durante la Segunda Guerra Mundial (lo que al nivel diacrónico resalta también la problemática de transición en la mentalidad estadounidense reciente entre el recuerdo de una guerra perdida, el Vietnam, y otra victoriosa, El Golfo en 1991).

La oposición entre lo uno y lo múltiple en *Metropolis* no debe entonces entenderse meramente como una oposición de origen judeocristiana, ya que aquí lo Uno se vuelve malvado y lo múltiple bueno, sino como una comprensión socialista genuina de la búsqueda de la armonía social no clasista. Al odio del dueño de la ciudad responde el amor del mensaje de su hijo y de la heroína. Se trata pues de una reflexión de alguna manera inscrita en las preocupaciones de la época, como lo revelan la presencia del sabio judío o los comentarios de Lang sobre su película acerca de la substitución de un estado social y espiritual por otro (la oposición instaurada entre el odio del padre y el amor del hijo puede remitirnos al pasaje entre la religión del Talión y la del Amor crístico según una simbología, una vez más, muy propia de la época). Así lo confirman la referencia obvia al pueblo de las catacumbas; el amor crístico hacia los demás del hijo del dueño de la ciudad que decide sufrir con sus "hermanos" expulsándose voluntariamente del paraíso artificial de su padre; su bajada desde aquí al Limbo de los pobres; y la triplicidad de la figura femenina, que corresponde a la del padre, el hijo y el sabio judío, dividida entre la figura de la madre muerta, la de la heroína llamada María, y la del robot que siendo su contraparte como la Magdalena de la Biblia sufre el sacrificio del autodafé final. *Metropolis* se revela entonces muy similar a la problemática de *Frankenstein* (v. nuestro artículo sobre esta película) si comparamos las quejas del monstruo a Frankenstein con las del hijo a su padre en *Metropolis*.

Como en el *Frankenstein* de Branagh o *Star Trek: Insurrección*, la toma de manos final en *Metropolis* simboliza el nuevo pacto social que, si bien como preconizaba Marx debe tomar en cuenta las circunstancias históricas reales, contrariamente a las ideas del filósofo alemán no pretende aquí romper totalmente con el sistema capitalista para remplazarlo. Como en *Frankenstein* de Shelley y *La machine à assassiner* de Leroux, este último imbuido de teosofismo como Lang y los artistas de la época (v. por ej. el sincretismo entre Osiris y la figura del esposo muerto en busca del que parte su esposa y que vuelve en su barco en *Le coeur cambriolé*), tenemos en *Metropolis* la evocación del destino prometico de la humanidad castigada por su capacidad industriosa, lo que confirma la muerte en la hoguera del robot en *Metropolis*, si similar al final del monstruo en Shelley y al autosacrificio del héroe de Leroux. Problemática que en

Metropolis pasa por la referencia inconsciente a los mitos de sucesión de los dioses primigenitos asociados con una figura femenina y que, a pesar de que todavía no existe ninguna sistematización acerca de este tema, Lévi-Strauss (*Mitológicas II*), Dumézil (*Esquisses IV*) y Griaule (*Le renard blanc*), asocian con la adquisición de la industria. En este sentido la mano cortada del sabio judío no sólo remite a su estatus de robador de ánimas y le incapacita para celebrar el pacto final (según el principio de sucesión espiritual ya enunciado), sino también que más generalmente le asemeja a los héroes destripados (Lévi-Strauss) o con miembros cortados (Dumézil, Lehmann-Nitsche, Griaule, v. también Vulcano según Panofsky en sus *Ensayos de iconología*) de los corpus citados.

RAVENOUS

Durante la guerra de 1847 de los estadounidenses contra los mexicanos, un joven oficial norteamericano mandado lejos de la línea de combate por causa de cobardía debe enfrentarse a un caso de antropofagia.

A) DE POE A KEVIN COSTNER

La simbología de la comida es central en la construcción del discurso nacional. En Francia, el siglo XIX conoció la obra de Brillat-Savarin, *Les contes de la Bécasse* de Maupassant, y el gusto por la comida. El tema del banquete tiene su importancia simbólica de su origen cultural antigua. En una publicidad francesa de 1999 por Ice Tea, el famoso jugador de football Eric Cantonna adquiere cualidades crísticas caminando sobre el agua, después de tragar el refrescante brevaje.

En el siglo XX los teóricos como Aron, Barthes o Lévi-Strauss retomaron esta simbología nacionalista de la comida dándole especial importancia al reconocer en el hecho de comer no sólo un acto social, precultural, sino plenamente cultural, exagerando su importancia dentro de la actividad cultural, como lo hicieron paralelamente en el caso del vestido. En realidad prorrogaban así la creencia nacionalista en la superioridad de la cocina nacional.

Es notable que el lenguaje popular dé a los subditos de la Unión Europea el nombre de un plato tradicional de sus países respectivos: los franceses llaman "*rosbeefs*" a los ingleses y "*spaghettis*" a los italianos; los ingleses a su vez llaman "*frogs*" ("*ranas*") a los franceses. Véase también las burlas a la cocina italiana en *L'égorgeur de Westminster Bridge* de Anne Perry (*Bethlehem Road*, París, 10/18, 2001, p. 170), o a la francesa en la canción "*Casa de Locos*" (1994) del guatemalteco Ricardo Arjona (que retomará el tema alimenticio en "*Ventre de Cuna*" de 1998). Aunque históricamente tardío, el libro sobre *La cocina nicaragüense* de Jaime Wheelock se integra a esta corriente intelectual que tiende a dar un valor cultural fuerte, histórico y patriótico, a la cocina nacional. (Remitimos, además, el lector a la parte en francés del presente libro, en la que explicitamos el simbolismo patriótico del queso en el discurso político e ideológico galo contemporáneo.)

En *Ravenous* de Antonia Bird, con David Arquette, Robert Carlyle (conocido por sus actuaciones en *Trainspotting* y *The Full Monty*), Jeremy Davis, Jeffrey Jones, Neal McDonough y Guy Pearce, las citas de los grandes políticos y pensadores norteamericanos que se reparten en toda la obra plantean muy claramente el marco de la referencia nacionalista en el filme. La temática de la película nos remite también, aunque implícitamente, a las obsesiones antropofágicas de Poe en su obra. El punto de partida de la historia de *Ravenous* nos recuerda además, evidentemente, el de *Danza con los Lobos*, y la persecución del héroe en los montes *El Oso* de Jean-Jacques Annaud.

Las imágenes del banquete del inicio en *Ravenous* identifica claramente la problemática central del filme - la antropofagia - con la dieta a base de carne, propia de los E.U. y, más precisamente, de lo que llamaríamos la leyenda del western, género que precisamente es el de *Ravenous*. Sin embargo la aparente crítica a la dieta carnívora, si bien sustenta en el filme un vago discurso ecológico, confirmado por el episodio final de la muerte del malvado entre los dientes acerrados de una gigantesca ratonera, obviamente inspirada de los dibujos animados de *Tom & Jerry*, nos parece definirse más bien como una referencia cómica, o sea una parodia a la manera de la que encontramos en *Los Vengadores* (v. nuestros artículos sobre esta película y sobre *Spice World*), cuyo rol es de crear una empatía entre el espectador y las instituciones patrióticas (representadas por la dieta alimenticia nacional en el caso de *Ravenous*).

Lo confirma la definición del héroe como cobarde que, si bien se inspira de la figura del héroe de *Danza con los Lobos*, necesita conforme la tradición del western sufrir una redención, muriendo con el malvado. Es decir que se enfrentan en la película los dos símbolos antitéticos de los E.U.: el superhéroe comedor de carne y el cobarde, como en *Demolition Man* de 1993 de Marco Brambilla, con Sandra Bullock, Glenn Shadix, Wesley Snipes y Sylvester Stallone, que es una de las primeras películas que dieron a conocer a Snipes, y sólo la segunda incursión de Stallone en la ciencia ficción, después de *Death Race 2000* (1975) de Paul Bartel, con David Carradine (famoso actor de la serie televisada *Kun Fu* de 1972-1975, con Philip

Ahn, John Blyth Barrymore, Keye Luke, Leslie Nielsen - que se diera a conocer más tarde con películas cómicas -, y Radames Pera, así como del telefilm *Kun Fu: The Movie* de 1986 de Richard Lang y de la nueva serie *Kun Fu: The Legend Continues* de 1992-1994, con Chris Potter), Roberta Collins, Louisa Moritz y Mary Woronov. Con *Rollerball* de 1975 de Norman Jewison (también productor del filme), con Maud Adams, John Beck, James Caan, Pamela Hensley, John Houseman y Moses Gunn (película que tuvo un "remake" en el 2002, con Andrew Bryniarski, L.L. Cool L. - ya presente en *Toys* y *Deep Blue Sea* -, Chris Klein, Jean Reno y Rebecca Romijn-Stamos, realizado por John McTiernan - ya director de otro "remake": *The Thomas Crown Affair* -), *Death Race 2000* inspiró la serie de los *Mad Max*, así como *The Running Man* con Arnold Schwarzenegger, principal competidor de Stallone en las cintas de acción en la década de los 80. Notaremos sin embargo también que la serie *Mad Max*, al igual también que *Waterworld* (que es su versión acuática) de 1995 de Kevin Reynolds, con Jack Black, Kevin Costner, Dennis Hopper, Michael Jeter, Tina Majorino y Jeanne Tripplehorn (conocida por su papel en *Basic Instinct*, y que volvemos a encontrar en *Mickey Blue Eyes*), y *The Postman* de 1997 de y con Costner (v. nuestro artículo sobre *The Horse Whisperer*), se basa claramente en el tema y la forma del anterior *Emperor of the North Pole* de 1973 de Robert Aldrich, con Malcolm Atterbury, Hal Baylor, Ernest Borgnine, Harry Caesar, Keith Carradine, Matt Clark, Elisha Cook Jr., Joe Di Reda, Liam Dunn, Diane Dye, Robert Foulk, James Goodwin, Lee Marvin, Simon Oakland y Charles Tyner (Borgnine y Marvin siendo entre los actores predilectos del cineasta).

Un simpático taxista comedor de carne se opone a una bella pero fría y afectada publicitaria vegetariana en el telefilm *A Fare to Remember*. En el telefilm *Meet Prince Charming*, una de las pretendientes del héroe, encontradas por medio de anuncios matrimoniales, es vegetariana y antisemita, lo que, a semejanza de lo que ocurre en *Demolition Man*, identifica la dieta no carnívora con la maldad ontológica.

Ahora bien si en el famoso western *The Sheepman* de 1958 de George Marshall (parodiado en un dibujo animado de 1964 de la serie *Droopy*), es el héroe el que intenta criar carneros en un país de ganado bovino, y si vence finalmente, abandona sin embargo su sueño de criar carneros, después de haber sufrido una serie de irreversibles pérdidas, tanto en animales como en hombres (volvemos entonces a encontrar aquí el principio, definido por Manuela González-Haba, del final infeliz pero que corresponde a los planteamientos de la moral social admitida de la época y del lugar).

Tal dicotomía de toque nacionalista entre carnívoros y vegetarianos se percibe todavía hasta en la referencia cómica a los E.U. como comedores de carne en el corto metraje *Herd* de 1999 de Mike Mitchell, con Kent Osborne, primero por medio de la evocación de arquetipos nacionales: la finca con sus vacas, el fast food (la linealidad de esta secuencia evidencia su lógica alimenticia), E.T., los "men in black", segundo por la oposición implícita entre la cultura carnívora y violenta de los estadounidenses y el amor del extraterrestre por los casi crísticos bovinos (véase la aparición recurrente de los predicadores, echados por el héroe), pacíficos porque herbívoros. Idénticamente en *The Sheepman* se oponía el héroe desarmado a los vaqueros violentos, es decir, implícitamente todavía, "más machos".

En el mismo orden de ideas, pero esta vez en el sentido de una forma ya no sólo moral sino también práctica de considerar a nuestra propia existencia antinómica con la de las demás especies (y por ende al vegetarianismo como contrario a nuestra tradición, modo de vida y, ante todo, sobrevivencia), matar a animales, aun si no lo logra, se vuelve la única alternativa de quedarse en vida para la heroína vegetariana, que así tiene de admitir que la ideología de su amigo cazador es la buena, en el telefilm *The Brave Alaska* de 1996 de Bruce Pittman, con Cameron Bancroft, Paul Dignard, Duncan Fraser, Jason Gaffney, Philip Granger, Alyssa Milano (conocida intérprete de las series *Who's the Boss?* y *Charmed*), Winston Rekert, Barbara Tyson y Timothy Webber. Aquí vemos claramente como la afirmación de la superioridad de la dieta carnívora sobre la vegetariana se ubica dentro de la problemática de la superioridad del macho sobre la hembra.

Al matar a unos cazadores en *El Chacal* el malvado encarnado por Willis expresa así, por inversión, el valor positivo socialmente de la caza, implícitamente opuesto al asesinato de hombres.

En el episodio "Ashes to Ashes" de la serie *Twice in a Lifetime*, el amor a los animales, en particular los gatos, provoca la muerte de la heroína misántropa, provocado por el golpe en la cabeza que recibe fortuitamente cuando cae de su zócalo la estatua de su mascota tutelar puesta a la entrada de la casa.

La visión desvalorizante del vegetarianismo, antipatriótico y antisocial, presente en *Demolition Man* se desarrollará en los años 1990 por medio de la multiplicación de producciones hollywoodianas en las que se alude a grupos ecológicos extremistas, por supuesto totalmente míticos, que, se dice, ponen bombas.

B) DE WEIGHT WATCHERS A PITAGORAS

Se puede precisar el origen de este discurso patriótico y totemístico, es decir más generalmente religioso, sobre la comida. Parece evidente que se encuentra en el simbólisto religioso de las tradiciones antiguas del sacrificio de la carne, más particularmente en la discusión entre Pitágoras y Milón que implica dos concepciones opuestas de la implicación del hombre en y ante la sociedad. Es lo que confirman las publicidades francesas de los años 1990 por Charal y Jean Rozé que insisten sobre la tradición de la carnicería, y también la cuestión de la vaca loca que condujo en marzo de 1996 a poner un label de origen sobre la carne francesa. Sobre el simbólisto totemístico de la fuerza y la transposición de la potencia del animal (más particularmente el zodiacal buey) al héroe nacional o en el personaje (en particular el dios Bhîma, modelo indio bien conocido del dios griego-etrusco-romano Herakles-Hércle o Hércules) del que el buey (o toro) es el totem (v. también en este sentido el simbolismo patriótico y genesiaco del buey y del toro en los poemas "Allá Lejos" y "Gesta del Coso" de Darío), totem que a menudo el héroe ingurgita, y que se encuentra de manera recurrente en la mitología del western y de John Wayne (la historia del western siendo indisociable de Wayne, que es la figura emblemática de este género, tanto por el impresionante número de filmes que protagonizó como por el impacto de estos sobre el público, y por su longevidad como actor), v. por ej. Dumézil, *Esquisses IV*, Paris, Gallimard, pp. 156-157.

"La ambigüidad del pitagorismo es más profunda todavía, y es mediante las conductas alimenticias de Pitágoras y de sus discípulos que se revela más claramente. Toda la tradición antigua compara el pitagórico vegetariano y el discípulo del maestro que come con buen apetito una comida de carne. Este contraste se amplifica extremadamente entre Pitágoras, que se supone sólo comía alimentos maravillosos capaces de suprimir la sed y el hambre, y su yerno Milón, sólido carnívoro y polífago reputado, cuyo apetito sólo podía satisfacerse con enormes cantidades de carne. Hacer de esta diferencia de dieta alimenticia una simple cuestión de gustos subjetivos, de una preferencia de orden gastronómico, sería ciertamente desconocer el significado político y religioso de la alimentación a base de carne en Grecia. De hecho, rehuzar de comer carne, no es más que rehuzar de dar a los dioses el sacrificio sangriento de una víctima animal, gesto esencial de la práctica religiosa de los griegos, puesto que, por una parte, define el marco fuera del que no hay alimentación a base de carne y que, por otra parte, la consumación de la carne animal en el sacrificio permite al hombre de entrar en relación con las potencias divinas. La manducación sacrificial de la carne es solidaria de un sistema de valores del que debemos precisar el alcance recordándonos la institución del primer sacrificio por Prometeo, en el tiempo en que los hombres y los dioses arrebaban a Mecona sus antiguas disputas. Al querer engañar a Zeus a provecho de los humanos, Prometeo fijó de manera definitiva la dieta alimenticia de cada uno de los partidos: los hombres a los que reservó toda la carne del buey fueron desde entonces reducidos a satisfacerse de esta comida para vivir y posponer el día de su muerte; en cuanto a los dioses, a los que Prometeo sólo quiso dejar los huesos y la grasa, sólo pueden nutrirse del humo de los sacrificios y de los perfumes fragantes que propagan el incensio y la mirra, quemados en el altar antes de cada ofrenda. Así se delimita la posición del hombre respecto de los dioses al tiempo que el sacrificio permitiendo al uno de comunicar con los otros, subraya la radical distancia que separa los mortales de los inmortales. Es entonces en el terreno de la alimentación, a base de carne o no, que se juega en el pitagorismo un debate entre dos actitudes, la una, representada por Milón y los pitagóricos "políticos", conduciendo a aceptar el mundo y la ciudad, con intención de actuar dentro de este sistema para transformarlo, y la otra, encarnada por el Pitágoras asceta y mago, se caracteriza por el abandono del mundo y de la vida en la ciudad, mediante un ensimismamiento y una actitud intránquila ante toda forma de impureza que podría obstaculizar la

salvación del alma individual./ De las dos vías tomadas por los pitagóricos, se puede decir que la una desembocó sobre una derrota y la otra llevó a una larga historia que todavía no ha terminado. En el plano político, el pitagórismo ha totalmente fracasado: persecuciones, conflictos, guerras civiles hicieron que a finales del siglo V no quedaba nada del poder de los pitagóricos; la organización política de la secta es destruida. Los sobrevivientes buscan asilio en Grecia, en particular en Atena, ciudad en la que desde entonces vegetarán inspirando un personaje de comedia: el "pitagórico" de los poetas cómicos del siglo IV es una especie de "hippye", un desterrado con un comportamiento excéntrico; tanto en invierno como en verano duerme afuera, anda sin zapatos; sucio y harapiento, se nutre con poco, su dieta es hecha de tomillo y de verduras crudas, sólo bebe agua, lleva el pelo largo e hirsuto. El pitagórico se volvió entonces cínico. Ya no es sólo la ciudad la que rechaza, sino toda la vida civilizada. Como el cínico, este tipo de hombre se afirma por su voluntad de "ensalvajizar" la vida, de volver a la edad de oro del salvajismo original./ Lo que queda del pitagórismo como modo de pensar, independientemente de los aportes en el plano filosófico y científico, es una cierta religiosidad que imbuje o matiza toda una serie de obras literarias. Más que una filosofía o un cuerpo de doctrinas organizado, este pitagórrimo que reaparece bajo una serie de máscaras es una actitud espiritual lo bastante difusa como para que se pueda reconocerla en los lugares más diversos. Los romanos prolongaron el mito de este pitagórismo, y los modernos a su vez, a pesar de ser historiadores, lo retomaron tanto que parecieron también ser las víctimas de unas verdaderas fantasías. No hay mejor ejemplo de ello que la monumental "basílica pitagórica" elevada por Jerónimo Carcopino a partir de algunos textos interpretados apresuradamente en ocasión del extraño descubrimiento de un edificio subterráneo cerca de la porta Maggiore, en 1917, en Roma" (*Encyclopaedia Universalis*, ed. de 1968, art. "Pythagore et Pythagorisme", t. 13, p. 849, trad. N.B.B.).

A pesar del discurso un tanto anfibiológico que hace de este texto una defensa de la filosofía pitagórica en su implicación cívica y al mismo tiempo una crítica de sus consecuencias contemporáneas (el movimiento hippy, explícitamente criticado por ser, según el autor, asocial), este análisis pertinente del pitagórismo nos permite comprender cómo el cuestionamiento del vegetarianismo en *Demolition Man* y en los programas de televisión (como en Francia: *La cuisine des Mousquetaires*, los "talkshows" de Christophe Dechavanne,...), y las críticas sistemáticas de los animales (en particular a través de las frecuentes parodias de Brigitte Bardot), se revela como la estigmatización de una forma de sociopatología que sería la preferencia enfermiza del mundo de los animales al mundo de los humanos, lo que el psicoanálisis, dando así un peso científico a esta condenación, define como una regresión debida a la incomunicabilidad del individuo con sus semejantes.

En realidad en los filmes, el hombre parece definirse por oposición con la animalidad. La muerte de un perro representa un proceso cómico casi permanente en las películas cómicas inglesas, como por ejemplo *A fish called Wanda* de 1988 de Charles Crichton, con John Cleese (también guionista del filme), Jamie Lee Curtis, Kevin Kline y Michael Palin, o en el filme francés *Sexos débiles* de 1992 de S. Meynard (citamos también el sufrimiento del artista por su perro perdido al inicio de la película norteamericana *Mejor... Imposible*, v. nuestro artículo sobre esta película). Y si se da que el proceso cómico implica también la muerte de una vieja, como en *A fish called Wanda*, o de un niño tierno, como en la video (2000) de la canción "Coin! Coin!" del grupo francés Les Rabbins Volants (cuya letra se debe considerar como una referencia distanciada y onomatopéica a la célebre canción popular: "La danse des canards"), los viejos y los bebés representando a su vez una forma de humanidad fuera de la humanidad misma, ya sea porque todavía no está socializada, en el caso de los niños, ya sea porque está extraída del grupo social, en el caso de los viejos (identificables estos con los jubilados), su muerte ocurre siempre después de la muerte de un animal, revelándonos así la jerarquización implícita de los grados de humanidad.

Según el mismo proceso dialéctico, en *El Chacal* y *Ghost Dog - The Way of the Samurai* del 2000 de Jim Jarmusch (también guionista de la película), con Cliff Gorman, Frank Minucci, Richard Portnow, John Tormey, Tricia Vessey e Forest Whitaker, son asesinos profesionales que matan a cazadores. El mensaje ecológico subyacente viene entonces a aparecer como subversivo, notablemente en *Ghost Dog*, ya que el

héroe es finalmente castigado. En efecto al final de la película, muere justamente por el hecho de ser un asesino.

NEVER BEEN KISSED

Cómo una joven secretaria de redacción, intelectual y tímida, logra tener su primer relación amorosa, integrarse a los demás y realizar exitosamente su primer reportaje.

A) *UNIVERSAL SOLDIER: THE RETURN*

La cuestión del sentido como fundamento simbólico de la cohesión social en una perspectiva lacaniana del exégesis literaria y cinematográfica es un problema que nos ha ocupado en varios textos recientes de "*Hablemos de Cine*".

En *8 mm* se dice que "*El demonio no cambia, el demonio (le) cambia (a uno)*", es precisamente lo que se dice de China Town en *El Corruptor*. Al inicio de *Universal Soldier: The Return* de Mic Rodgers, con Heidi Schanz, Jean-Claude Van Damme y Michael Jai White, Van Damme plantea el problema ético de la guerra, que consiste en enviar a la muerte los jóvenes norteamericanos para que defiendan a su patria. Es decir que, después de películas como *Avión Presidencial*, el discurso intervencionista que estudia Chomsky en *Nuestra pequeña región de por aquí* (UCA, 1984, Nueva Nicaragua, 1988) ya no necesita fundamentarse en la "*teoría del dómimo*", tal vez como se deja entender en el filme porque ya no existe la guerra fría con la ex-U.R.S.S. El discurso intervencionista se autojustifica hoy en día por la conciencia que después de la primera guerra del Golfo los E.U. adquirieron de ser el "sheriff del mundo". El orden depende de la capacidad que tienen los E.U. de mantenerlo en el mundo. Esta primicia permite entender la relación del filme con varias películas de los años 80-90. Tanto en el primer episodio de *Rocky* como en *Demolition Man* el héroe blanco se opone al malvado negro. En *Demolition Man* como en *Universal Soldier: The Return* el héroe vence al malvado congelándolo. En *Universal Soldier: The Return* el malvado se llama Set. El nombre de Set en *Un ángel enamorado* apunta hacia la ambigüedad del personaje, puesto que su nombre es a la vez el del dios de la noche de los egipcios, hermano malvado de Osiris, y el del hijo de Caín, que nace después del asesinato de Abel, para remplazarlo según Eva (*Gn.*, 4, 25-26). Set se presenta en *Un ángel enamorado* como un ángel caído. En *Universal Soldier: The Return*, Set es el cerebro que da las órdenes a los soldados. También es el preceptor de la hija del héroe. Después del héroe, es algo así como el segundo hijo espiritual del científico que creó a los "universal soldiers". Nos recuerda entonces al cerebro computarizado loco de un famoso episodio de *Star Trek*. Una vez adquirida una envoltura humana, Set declara la superioridad de los robots sobre los humanos, invirtiendo las palabras benevolos del *Robot humano* de Asimov, robot que, como lo reconoce al inicio del cuento y de la novela de Asimov que cuentan sus aventuras, también quiso siempre ser humano. Como los soldados malvados de *Pequeños Soldados* los "universal soldiers" de esta segunda película de la serie simbolizan el peligro que viene de adentro, al igual que los policías justicieros de un episodio del Inspector Harry, o China Town en *El Corruptor* y *Arma Mortal 4*.

En este contexto la heroína en *Universal Soldier: The Return* como periodista se opone primero al héroe, antes de sucumbir a sus encantos. El héroe representa la fuerza que, como dice Jack Nicholson en *A Few Good Men*, protege al país, mientras que la heroína es, como la hija del héroe, la imagen de la mujer salvada. Es en un club de striptease que el héroe logra comunicarse por internet, y entender quien era el que ayudaba a Set. Mientras tanto, en este mismo club, la heroína se encuentra con una mujer que tanto física como moralmente parece ser su alter ego ante el héroe, como lo confirma el empeño que muestra la heroína en menospreciarla. En el filme el sentido como la fuerza y el orden se imponen entonces a través de la afirmación de una superioridad racial y viril. El nombre de "matriz" dado a Set antes de su metamorfosis es significativo, ya que nos reintroduce en una problemática paralela a la de la reciente película homónima: *The Matrix*, acerca del subconsciente. Es mediante la elevación espiritual entre los distintos niveles de conciencia que es posible asumir su propio destino, individual y colectivo.

B) *NEVER BEEN KISSED*

En *Never Been Kissed* de Raja Gosnell, con David Arquette, Drew Barrymore (también productora del filme), Jeremy Jordan, Garry Marshall, Leelee Sobieski y Michael Vartan, la heroína termina en el centro de

un estado de beisbol, lo que, confirmando el nivel moral de la simbología de la "Significación" tal como acabamos de definirla, nos remite más precisamente, como en *Esfera* (película de la que hemos visto su estrecha relación con *The Matrix*) o *Home Alone*, a la ascensión en el mándala de la autoconciencia en de la relación entre el individuo y el grupo. En *La espada mágica* el héroe ciego busca la espada que podrá devolverle la vista y también salvar el rey. En *Never Been Kissed* la heroína vuelve a sus años de adolescente, teniendo la posibilidad de empezar de nuevo. En *El Cuarto Poder*, *The Truman Show*, *El Tele Gurú* y *EdTV*, el ojo de la cámara es un instrumento de desinformación (en el caso de *El Cuarto Poder* la película se inscribe en este sentido en relación dialéctica con *L'Aveu*, del mismo cineasta).

En *Never Been Kissed* al contrario, los medias, en cuanto ponen en perspectiva la realidad (lo que aquí aparece como una justificación de los "reality shows" en respuesta a las películas que acabamos de citar), permiten revelar y sublimar el ego personal. Si bien es el hermano de la heroína el que en *College Attitude* le permite de integrarse al grupo, es sin embargo ella la que detiene el poder de la palabra y el saber. Ella no sólo logra cambiar la imagen que de sí misma le había impuesto su hermano en el momento clave de la adolescencia por la construcción del ego (la referencia final que en el bal de promoción hace su hermano a *Carrie* de King es en este sentido muy significativa), pero además ella favorece también la inserción social de su hermano.

En *Universal Soldier: The Return*, perseguidos por Romeo, cuyo nombre es revelador de la problemática amorosa que estudiamos, los héroes acercan sus cuerpos en el sala de conservación de las armas químicas, recordándonos así la unión final de los héroes en *El Quinto Elemento*. Se identifican entonces al andrógino primordial según una iconografía y simbología muy similares a las que encontramos en *Un hombre lobo americano en París*, *La espada mágica* o *Mulan*, y consecutivamente evocan los Geminis zodiacales y mitológicos, símbolos de la dicotomía entre el cielo y la tierra, entre lo masculino y lo femenino, tal como los define Marius Schneider (*El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Ciruela, 1998). Al contrario en *Never Been Kissed* la novia del hermano de la heroína, que es acróbata (como los gemelos divinos según Schneider) pasando su pie detrás de su propia cabeza se presenta ante su enamorado, a quien enseña entonces su sexo, como la imagen tradicional de Baubo, símbolo de la sublimación de lo femenino (v. Georges Devereux, *Baubo - La vulve mythique*, Paris, Jean-Cyrille Godefroy, 1983; y Jacques-Antoine Dulaure, *Le culte du Phallus chez les Anciens et les Modernes*, Puisseaux, Francia, Pardès, 1987, pp. 80-81).

Mientras en *Never Been Kissed*, durante el bal de promoción la heroína cita varias veces a Shakespeare (ante el grupo de sus amigas y ante su pareja), su pareja revela que por su parte sólo está pensando en su "espada". Aquí también entonces el sentido-falo divide el espacio narrativo, pero a provecho de la figura femenina, a diferencia de lo que ocurre en *Universal Soldier: The Return* o *La espada mágica*.

La pareja de la heroína en el bal, reproducción del chico que ella amaba en su adolescencia, se caracteriza por su estúpidez, marcando así la dicotomía existente entre el príncipe azul como fantasía del "otro Yo" y el hombre real, con sus dudas y sus problemas personales, que es su profesor. Este, que se enamora de ella, evoca explícitamente al final del filme su identidad con el milenarío príncipe azul de los cuentos de hadas.

Disfrazándose de adolescente, ella logra traspasar el nivel masculino del sentido, lo que se ve claramente en el episodio de la clase de educación sexual cuando ella tira sin querer el condom que intentaba poner sobre un banano en el ojo de su profesor. Es también en la clase de educación sexual que la heroína logra integrarse al grupo proponiendo un tema por el bal de promoción sobre el tema de los enamorados famosos. Su disfraz es explícita y significativamente una "mise en miroir" del disfraz de la heroína en *Like you wish* de Shakespeare.

En *Never Been Kissed* como en *Por Siempre*, Barrymore interpreta el papel del "patito feo", cuya verdadera naturaleza se revela disfrazándose, según un proceso paralelo al que sufre también el héroe de *The Mask* de 1994 de Chuck Russel, con Cameron Diaz y Peter Reigert, película que dio a conocer a Jim Carrey. Su período de enmascaramiento, que corresponde a un período de probación profesional, es

obviamente un período iniciático, como en Shakespeare, similar al que sufrían precisamente en la antigüedad los adeptos de los cultos relacionados con el falo (v. Dulaure; para un intento de explicación psicoanalítica de esta fase de probación del *Anima* como expresión de una transición en la literatura moderna, v. también por ej. Jean-Claude Aubailly, *La fée et le chevalier*, París, Champion, 1986). Ahora bien, el condom-aguijón simbólico con el que la heroína ciega a su profesor (figura paternal simbólica de la Ley) no es sino el objeto que en los mitos estacionarios castra el dios solar cuando éste entra en una época de menor actividad.

Si en *Demolition Man* y *Universal Soldier: The Return* el héroe maniqueo vence a su oscuro enemigo congelándole, lo que identifica en estas películas el malvado con la figura negra del tradicional dios de la noche, en *College Attitude* es la heroína la que congela simbólicamente al héroe, atrapándole en su red femenina como Melusina con Merlín. El condom tirado evoca el prepucio de Saturno, y por lo tanto la "vagina dentada". Pero aquí la heroína no se identifica a la peligrosa madre-amante castradora que el héroe tiene que superar por ascender (Jung, *Transformaciones y símbolos de la libido*). En *Never Belo Kissed* es la heroína la que superando el sentido-falo de lo masculino logra su propio proceso de ascensión, haciendo de la mujer el sujeto y ya no el objeto del discurso.

Ella se vuelve así finalmente un modelo, el centro físico (en el estado) y simbólico de la cohesión social. En el mismo sentido, el final de la película, que se ubica en el baile de fin de año, es la versión psicológicamente lograda por la heroína del baile, desastroso por la adolescente, de *Carrie* de Brian De Palma.

SPAWN

De la ciencia ficción como expresión verdadera de "*nuestra idea del mundo*".

A) LA CIENCIA FICCIÓN COMO PSICOMAQUIA

Spawn de Mark Dippe, con John Leguizamo, Theresa Randle, Martin Sheen, D.B. Sweeney y Michael Jai White, película inspirada de una tira cómica, retoma la temática propia de una serie de películas contemporáneas tales como *Darkman* de 1990 de Sam Reimi, con Frances McDormand, Colin Friels y Liam Neeson, o *The Mask*. El héroe es un héroe nocturno, pero también, en el caso de *Spawn* o de *Candyman* de 1992 de Bernard Rose, con Virginia Madsen, Tony Todd y Vanessa Williams, un antihéroe, cuyo lado es el lado del Mal.

El personaje del gordo payaso demoníaco enemigo de Spawn recuerda al Pinguino, encarnado por Danny DeVito, al lado de Michael Keaton y Michelle Pfeiffer, en *Batman Returns* de 1992 de Tim Burton (ya director de la primera película de la serie, de 1989, con Kim Basinger, Keaton y Jack Nicholson).

Los problemas de conciencia con los que se enfrenta Spawn hacen sin embargo de él un protagonista de tipo distinto al de Freddy o de Candyman, es un personaje arrepentido. Se asemeja en eso a James Belushi en *Made Men* (va en lo que concierne a esta película nuestro artículo sobre *Halloween H20*).

La iconografía de *Spawn* nos recuerda la de *Contracará* y la de *The Matrix*. De hecho, la capa protectora de Spawn ha inspirado la del héroe de *The Matrix*, y como los intentos de Spawn por acercarse de nuevo a su esposa y a su hija nos recuerdan los esfuerzos similares del héroe de *Contracará*. Así el carácter milenarista de Spawn, típico también de *Blade* (cuya figura es a su vez retomada de las tiras cómicas Marvel), acentúa, por comparación, el simbolismo mesiánico del policía de *Contracará*.

B) LA CIENCIA FICCIÓN COMO GÉNERO DE LA MODERNIDAD

El simbolismo psicomáquico de *Spawn* y *Contracará* tiene connotaciones implícitas, políticas y religiosas. Efectivamente, el género de la ciencia ficción, en el que, como vimos, el héroe maldito viene a ser el paradigma del individuo en la sociedad contemporánea, por su valor justamente de modelo (y de modelización) de nuestra época, es la expresión verdadera de "*nuestra idea del mundo*".

La película *Wild Wild West*, con Kenneth Branagh, Salma Hayek, Kevin Kline y Will Smith (que interpreta también la canción del filme, como en *M.I.B.*), dirigida por Barry Sonnenfeld (igualmente director de *M.I.B.*), se inspira en la famosa serie de televisión de los años 1965-1969, con Robert Conrad, Michael Dunn y Ross Martin, y en los dos telefilms posteriores, con los mismos actores (salvo en el caso de Paul Williams, que reemplaza a Dunn en el rol de Miguelito Loveless): *The Wild, Wild West Revisited* de 1979, y *More Wild, Wild West* de 1980.

Ahora bien, ocurre en el filme de Sonnenfeld un fenómeno similar al que encontramos en el filme *Los Vengadores*. Las dos series, contemporáneas la una de la otra, mostraban una fe en la ciencia y el progreso, que provenía de la moda postguerra por la ciencia ficción, favorecida por los progresos económicos, sociales y técnicos. Otra serie de los años 60, *Las aventuras del Zorro*, por su parte evocaba las cuestiones de la construcción de las nacionalidades americanas en el siglo XIX. Su género era el western, propio de tales preocupaciones, como lo demuestran los filmes de John Wayne.

The Wild Wild West era una serie que mezclaba western y espionaje, género propio de los años 60-70, momento crucial por los paísesmoolonizados de adquisición de su independencia, pero también por los países colonizadores, que sentían la necesidad de reafirmar, al nivel tanto político como ideológico su supremacía en peligro. Eso explica porque, mientras que el James Bond representado en *El Mañana nunca muere* trata de abandonar el discurso nacionalista y neocolonizador típico de la serie, los filmes *Wild Wild West* y *La máscara del Zorro* se apegan a un discurso más obvio y nacionalista, en cuanto son películas recientes sobre series antiguas, que por lo tanto no han tenido, al contrario de la serie ininterrumpida de los James Bond, la necesidad de sufrir los cambios ideológicos promovidos por la llamada postmodernidad en los últimos 20 años. Ya la serie *The Wild Wild West* resaltaba de manera recurrente la cuestión de la territorialidad, a través la evocación reiterada de las relaciones diplomáticas (en vez de belicistas) de los

E.U. con México por una parte y con las poblaciones indias por otra parte. La reaparición sistemática de protagonistas que son gobernadores infieles al gobierno de los E.U., y la frecuencia del tema de los tentativos de asesinatos sobre la persona del presidente de los E.U., nos remiten al mismo problema de la definición de la territorialidad moderna del país. Tal vez las máscaras utilizadas por Martin en *The Wild Wild West* y Leonard Nimoy en *Misión: Imposible* nos devuelven de alguna manera a esta misma dualidad identitaria entre el Ser y el Otro.

Si bien en el filme *Wild Wild West* James West es un negro, lo que marca una notable evolución, ello favorece una evidente ahistoricidad (característica del pensamiento postmoderno occidental, como vimos en nuestros estudios de películas como *El Mañana nunca muere*, *Mulan* o *Por Siempre*, y que, en *Por Siempre*, *La Momia* o el telefilm *The Lost World* de Bob Keen se aplica también a la nueva definición del tipo clásico de la mujer fatal de inicios de siglo como mujer liberada) en la descripción de los E.U. a finales del siglo XIX. Afirmando, por la asociación de un héroe negro con otro blanco y con una heroína latinoamericana, el carácter multiracial y liberacionista de los E.U., el filme es una clara transposición de las relaciones políticas de los E.U. del siglo XX a un ámbito histórico anterior, problemática que ya se encontraba en la serie original, one mezclaba interés por la técnica y el espionaje, poniendo siempre los dos héroes con sus “gadgets” à la James Bond en situación de proteger patrióticamente al presidente Grant y el gobierno norteamericano de dictadores megalomaniacos.

Es notable en la serie *The Wild Wild West* el nombre del principal enemigo de los dos héroes: Miguelito Loveless, quien, por ser enano, “*Sin Amor*” (significación literal de: “*Loveless*”), y llevar un nombre de consonancia hispánica, se vuelve, implícitamente, arquetipo de la más importante cuestión territorial que sufrieron los E.U. de finales del siglo XIX, es decir contra la América Latina. Su figura cómica puede entonces entenderse como una evocación del Calibán, altamente simbólico en el discurso americano (v. nuestro artículo sobre *Un impulsivo y loco amor*).

Inspirada de los extraños malvados de *James Bond* y del enano de *The Prisoner*, el Calibán latinoamericano que, como acabamos de decir, es el Dr Miguelito Loveless tiene su pendiente en el otro malvado de la serie, regordote éste, que encontrará a su vez su *alter ego* en el monstruoso y recurrente alemán Mr Schubert, encarnado por Victor Buono, de la serie televisada *The Man From Atlantis* de 1977-1978, con Patrick Duffy, Alan Fudge, Jean-Marie Hon, Robert Lussiez, J. Victor Lopez, Belinda Montgomery e Richard Williams. Tanto Loveless como Schubert son figuras similares al Dr No de la serie *James Bond*. Su origen se busca en las figuras del Mal supremo que son a inicios del siglo XX Fantômas o el Dr Mabuse.

Como la obra de Caleb Carr, el filme *Wild Wild West* pretende hacer de los E.U. el país de la modernidad, heredero de la más alta tradición europea renacentista (como en *Hudson Hawk* y *Por Siempre*) y creador aquí de las máquinas de guerra más avanzadas (el filme se inspira en eso de la temática de la película con Roger Moore y Patrick MacNee inspirada en las aventuras de Sherlock Holmes). Este principio de superación se expresa en el filme *Wild Wild West* por el hecho que los héroes norteamericanos se oponen a grupos de influencia europeos (alemanes en particular) y latinoamericanos. Como en *La máscara del Zorro* es central el combate por el territorio nacional, con una referencia explícita aquí a Alamo y a la guerra de Secesión (paradigmática en *Wild Wild West* de la oposición entre Norte y Sur, probablemente según la definición postmoderna del equilibrio neocolonialista de las fuerzas después de la desaparición de la U.R.S.S., lo que confirma la oposición entre Oeste y el Este, respectivamente representados por James West y la china).

Así *Wild Wild West* y *La máscara del Zorro* retoman la problemática de construcción nacional y nacionalista de numerosas westerns clásicos con John Wayne, Burt Lancaster o James Stewart, que se ubican en la época de Maximiliano y Juarez, contándonos la historia de vaqueros estadounidenses en medio de los bárbaros revolucionarios mexicanos.

Respecto de las series estadounidenses de los años 60 como *Zorro* y *The Wild Wild West* y las dos películas de hoy en día que se inspiran en ellas, encontramos idéntica expresión de la construcción nacional

en las series televisadas francesas *Vidocq* de 1967 de Marcel Bluwal y Claude Loursais, con Marcel Champel, Geneviève Fontanel, Alain Mottet, Bernard Noël y Jacques Seiler, *Les Nouvelles Aventures de Vidocq* de 1971-1973 de Bluwal y Pierre Goutas, con Loleh Bellon, Etienne Bierry, Claude Brasseur, Walter Buschhoff, Marcel Cuvelier, Marc Dudicourt, Danièle Lebrun, Alain MacCoy, Hélène Manesse, Robert Party, Pierre Pernet, Seiler y Pierre Tornade, *Schulmeister, espion de l'Empereur* de 1971-1974 de Jean-Pierre Decourt, con Andrée Boucher, Roger Carel, Georges Claisse, Jacques Fabbri, Pierre Hatet, William Sabatier y Henri Virlojeux (la serie de Decourt siendo, como indican sus fechas, la contraparte del exitoso *Vidocq* de Bluwal), *Arsène Lupin* de 1971-1974 (inspirada de la obra de Maurice Leblanc), con Jacques Balutin, Yvon Bouchard, Carel, Georges Descrières, Marthe Keller (que se dio a conocer con la serie *La demoiselle d'Avignon* de 1972 de Michel Wyn, con Louis Velle, también guionista de la serie en colaboración con su esposa la escritora Frédérique Hébrard, serie contemporánea de *L'Homme qui revient de loin*, también de Wyn, con Velle y Michel Vitold), François Maistre y Virlojeux (a notar que Descrières retomó un papel de ladrón elegante en la serie *Sam et Sally* de 1978-1980, al lado de Nicole Calfan y Corinne Le Poulain), *Les Brigades du Tigre* de 1974-1983 de Victor Vicas, con Jean-Claude Bouillon, Pinkas Braun, Pierre Maguelon, Maistre y Jean-Paul Tribout, sobre la célebre fuerza policíaca contra los criminales y los anarquistas del emblemático Georges Clémenceau (el tigre), vencedor de la guerra de 1914-1918.

C) LA CIENCIA FICCION COMO EXPRESION DE LAS CREENCIAS RELIGIOSAS

La propaganda política perceptible en las películas *Wild Wild West* y *La máscara del Zorro* no es sino una forma de expresión de las creencias sociales de los E.U. del siglo XX. Una prueba evidente es la dialéctica que se instaura entre *El Exorcista* y *El último de los grandes reyes* (1996) de David Keating. El tema de la educación sentimental es central en la novelística del siglo XIX. Pensamos a la obra de Stendhal o a *Madame Bovary* de Flaubert. Lo que revela a la vez los procesos de ascensión social por vía matrilineal en la sociedad tradicional (v. igualmente en este sentido *Le père Goriot* de Balzac o *Bel Ami* de Maupassant) y la voluntad de la burguesía naciente de identificarse a la nobleza en sus ocupaciones como el amor cortés en particular, perom también la supervivencia del fuerte valor simbólico de los ritos iniciáticos de los antiguos cultos al Fallo, dios primogenito y creador (superación y/o robo de la mujer como proceso de liberación y autoreconocimiento del Yo, v. los trabajos de Jung y de los folkloristas).

La novela *El Exorcista* de William P. Blatty, más que la película, revela la identificación latente entre posesión y crisis de adolescencia, que volvemos a encontrar en el corto-metraje *Mental Hygiene* de 2001 de Laurie Silverbush, premiado en el festival francés de Dauville.

En la novela de Blatty, la adolescente, llegando a una etapa de enfrentamiento con su madre y de pulsiones sexuales fuertes (ver el símbolo de la autopenetración vaginal con un crucifijo), es explícitamente considerada por el autor como poseída. Es la sociedad (la Ley, representada por el sacerdote) la que vencerá el demonio obligándole a abandonar el cuerpo de la adolescente. Inspirada en un verdadero exorcismo de dos días realizado en Mt Ranier (Maryland) sobre un adolescente de catorce años (pseudónimo: Robbie Mannheim) por la Iglesia Católica, la película pone en paralelo la relación del sacerdote Damien (nombre que significa "demonio", y por ello fue reutilizado en otra célebre serie de cintas de horror) Karras con su madre moribunda y la de la joven poseída, no sólo con su madre soltera, sino con su padre ausente llamado Howard, y cuyo nombre reaparece bajo el nombre del misterioso "Captain Howdy" del juego de OUIJA (motivo reutilizado en sentido cómico en *Jumanji* de 1995, con Kirsten Dunst, David Alan Grier, Bonnie Hunt, Jonathan Hyde, Bradley Pierce y Robin Williams, realizada por Joe Johnston, también director de la primera película de la serie que reveló a Rick Moranis: *Honey, I Shrunk the Kids* de 1989, con Thomas Brown, Matt Frewer, Jared Rushton, Kristine Sutherland y Marcia Strassman, *The Rocketeer* de 1991, con el actor, escritor, cantante y compositor Alan Arkin, así como con Bill Campbell, Jennifer Connelly, Timothy Dalton - antiguo James Bond -, Ele Keats y Paul Sorvino, y *Jurassic Park III* de 2001, con Laura Dern, Michael Jeter, Téa Leoni, William H. Macis, Sam Neill y Alessandro Nivola, cintas todas con música de James Horner, al parecer compositor predilecto de Johnston); "Captain Howdy" que

prefigura a Tony, el adyuvante del niño en *The Shining* de 1977 de Stephen King, llevado a la pantalla grande en 1980 por Stanley Kubrick, con Jack Nicholson.

La lectura del sentido conservador de *El Exorcista* se confirma por la visión que tiene el lugarteniente de Karras agonizando al pie de la escalera de Prospect Street, cerca del *graffiti*: "*Fight Pigs*", típico de los movimientos de rebeldía de inicios de los años 1970, escrito en rojo sobre uno de los peldaños.

Al contrario, al final de *El último de los grandes reyes*, el adolescente, que por otra parte es también el sujeto (y no el objeto como en *El Exorcista*) del discurso, frente al sacerdote afirma su derecho a ser libre, parodiando así el rito del exorcismo popularizado por la famosa película.

La relación entre religión y política se confirma en los filmes de la serie *Aliens*, de manera más evidente aquí también en las novelas de Alan Dean Foster. En *Alien*, primer libro de la serie, nos encontramos frente al tema clásico de la demonología cristiana de la Europa medieval del parto demoníaco. Latente todavía en el primer episodio de la serie, este tema se volverá claramente central en los últimos. En el segundo episodio, son los militares que, volviendo al planeta maldito, se enfrentan a los monstruos. Los militares, figuras-símbolos de la nación, frente a lo religioso, y más precisamente en la serie, frente como en *RoboCop* a la empresa privada, aparecen como el último bastión de la sociedad frente a sus enemigos (como lo plantea también Jack Nicholson en *A Few Good Men*).

THE RAGE: CARRIE 2

Después de Stephen King y Brian De Palma en el filme de 1976, con Nancy Allen, Amy Irving, William Katt (que se dará posteriormente a conocer en el papel de Paul Drake en los primeros episodios de la nueva serie *Perry Mason* en los 80), Piper Laurie, Sissy Spacek y John Travolta, una nueva variación sobre el mismo tema.

A) PURO SEXO

En *The 13th Warrior* de John McTiernan, con Antonio Banderas, Kristen Cloke, Omar Sharif y Diane Venora (*Wolfen, Bird, F/X, Heat, El Chacal*), Michael Crichton (*Jurassic Park, Disclosure*), el guionista del filme, inspirándose en los relatos no occidentales contemporáneos tales como el libro sobre *Las Cruzadas vistas por los Arabes* (1983) de Amin Maalouf, nos cuenta el encuentro entre los barbaros vikingos y un culto poeta y embajador árabe. Los primeros enseñan al árabe su sabiduría, mientras él les enseña la escritura.

A pesar de que aquí el descubrimiento se hace desde la perspectiva del árabe, que es el narrador, son los vikingos los que le inician. Decimotercero guerrero, el árabe viene a ser la imagen de la Muerte. Es su venida que marca el cambio de época, entre una civilización neolítica y matriarcal, curiosamente todavía sobreviviente en la época medieval según la película, y el patriarcado moderno. La muerte del jefe del clan de los hombres-osos corresponde a la subida al trono del jefe vikingo muerto. Este rito, que cierra el filme, como la abría la muerte del jefe vikingo anterior, marca el carácter cíclico de la película. De manera similar, la expatriación del poeta árabe de su país por haberse enamorado de una mujer tiene como contraparte la muerte de la madre del clan de los hombres-osos.

El filme es en realidad una reflexión sobre nuestra situación contemporánea, en la que el advenimiento del mundo musulmano inquieta todavía los occidentales. Reflexión sobre el racismo, se inspira de la versión de *Robin Hood* con Kevin Costner. Relato iniciático, se inspira en atliculas como *Los siete samurai*. El pasaje de una sociedad a la otra es una ilustración romanesca del advenimiento de la sociedad patriarcal según las tesis feministas acerca del matriarcado de la humanidad original. *The 13th Warrior* nos muestra tres estados consecutivos en la historia, pero aquí paralelos de la evolución de la humanidad: el neolítico (los hombres-osos), el medieval temprano (los vikingos), el medieval tardío (el musulmano).

Se trata, pues, de una reconstitución de la doble identidad del mundo occidental contemporáneo, pero basada en una cronología falsa, ¿tal vez atribuible a la lectura rápida por parte de Crichton de la obra de Sexto Grammaticus? Según un proceso de superación (y de advenimiento final de la occidentalización del mudeo tal como la constatamos hoy día), similar al que podemos apreciar en *The 13th Warrior*, la reciente película de animación inspirada en la famosa serie *El Rey y Yo* plantea la superación del mundo asiático por el occidental a través de la problemática amorosa.

En esta película sin embargo es la institutriz la que tiene el papel de *Anima* y por ende de iniciadora del rey bárbaro (lo que, a otro nivel, plantea la permanencia del estereotipo neo-colonialista occidental en *The 13th Warrior*, donde el árabe aparece como un embajador e intelectual más debil y con menos fuerza viril que los vikingos). *13th Floor*, que expresa también una problemática apocalíptica a través del número trece al igual que *The 13th Warrior*, es, como *La novena puerta* del 2000 de Roman Polanski (en la que, de manera similar a lo que ocurre en *Rosemary's Baby*, la tensión se incrementa sin que haya sangre derramada), un relato basado sobre el tema borgesiano del laberinto, y la simbología del libro (como en *Chinatown* de 1974 de y con Polanski, así también que con Faye Dunaway, John Hillerman - que se dará a conocer más tarde por su papel en la serie televisada *Magnum, P.I.* -, John Hudson, Perry Lopez, Jack Nicholson y Burt Young - Paulie en la serie *Rocky* -, el héroe de *La novena puerta* es un detective) como imagen del mundo (v. E.R. Curtius, *Literatura europea y edad media latina*), tema que viene desarrollándose de Lovecraft a Umberto Eco y Arturo Pérez-Reverte, autor del libro en el que se inspira *La novena puerta*. *13th Floor* asume explícitamente, como lo confirma el epígrafe, una posición cartesiana.

En efecto, no son ni el mundo en el que vivimos ni tampoco nuestros actos los que definen nuestra

realidad, sino nuestros sentimientos y pensamientos. Mientras el final de *Total Recall* plantea la posibilidad de que nuestros sentidos nos engañen, el final de *13th Floor* asume, como el episodio "The Menagerie" de la serie *Star Trek* en el que Spock conduce su antiguo capitán ahora en silla de ruedas sobre un planeta de seres con poderes psíquicos, que sólo los sentidos son creíbles. Así en *13th Floor* la "femme fatale" viene a ser la acompañadora del héroe, contrariamente a lo que ocurre en *Total Recall*. *La novena puerta*, inspirada como dijimos en un libro de Pérez-Reverte, especialista de los laberintos literarios a la manera de Borges y ante todo, por la similitud de estructura narrativa, de Eco, retoma el tema del héroe monstruoso, típico del arte contemporáneo. Como en *Angel Heart*, es un detective. Su encuentro, al despertar de un sueño según la fórmula dantesca clásica, con una mujer, que en realidad es la Prostituta del *Apocalipsis* de los grabados del libro, marca su entrada en el mundo demoníaco.

Encontramos en *La novena puerta*, con Barbara Jefford, Frank Langella, Jose Lopez Rodero, Lena Olin y James Russo, a Emmanuelle Seigner, esposa de Polanski (también guionista y productor de la cinta), en su tercer encuentro cinematográfico con el cineasta, y a Johnny Depp en el rol titular, éste apareciendo también en las contemporáneas películas igualmente de fantástico: *The Astronaut's Wife* y *Sleepy Hollow* de 1999 de Tim Burton, con Michael Gambon, Jeffrey Jones, Miranda Richardson, Christina Ricci e Casper Van Dien, película basada en el clásico de Washington Irving. *Sleepy Hollow* es la segunda en la que Burton dirige a Depp, después de *Edward Scissorhands* de 1990, con Alan Arkin, Anthony Michael Hall, Vincent Price, Winona Ryder y Dianne Wiest. Después de *Sleepy Hollow*, Depp retomará papeles similares de detectives atraídos por la ciencia pero dependientes todavía de una visión mística del mundo (o enfrentándose a fenómenos al parecer sobrenaturales) en *La novena puerta* (2000) y *From Hell* de 2001 de Albert y Allen Hughes - directores y productores de la película -, con Robbie Coltrane (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*), Jason Flemyng, Heather Graham, Ian Holm y Lesley Sharp (*The Full Monty*), basada en la tira cómica de 1991 de Eddie Campbell y Alan Moore.

B) SEXO PURO

De igual manera, en *La mano que mata* (que retoma el tema ya clásico de la francesa *Las manos de Orlac* de 1961 de Edmond T. Gréville, con Félix Aylmer, Franc Bellj, Danny Carrel, Mel Ferrer, Edouard Hemme, Christopher Lee - conocido Dracula de la Hammer -, Mireille Perrey, Donald Pleasence - famoso protagonista de las películas de John Carpenter, y en particular de la posterior serie *Halloween* -, Peter Reynolds, Lucile Saint-Simon, Campbell Singer, Basil Sydney, Donald Wolfitt e Yanilou), el héroe empieza a matar después de enamorarse y tomar una sustancia supuestamente afrodisíaca. A pesar de que los dos amigos que le dieron la sustancia se transforman, después de que les haya matado, en sus ángeles de la guardia, es sólo cortándose la mano (es decir, simbólicamente castrándose, v. por ejemplo las referencias literarias a este motivo en Freud, "Das Unheimliche", repr. en *L'inquiétante étrangeté*, París, Folio Essais, 1985, 1988, 2000, p. 253) que el héroe logra liberarse de la maldición.

Menos atraído por los relatos sangrientos que por el suspenso psicológico, como en *Repulsion* de 1965, con Catherine Deneuve, John Fraser, Yvonne Furneaux, Ian Hendry (primer héroe de la serie televisada *The Avengers*, antes de Patrick MacNee), James Villiers y Patrick Wimark, de la que Roman Polanski es también el guionista, las películas de horror de Polanski (uno de los discípulos espirituales de Alfred Hitchcock, al igual que Brian De Palma) se asemejan a los filmes de la británica Hammer, como se puede apreciar en *Rosemary's Baby* o, más claramente todavía, en la paródica *Fearless Vampire Killers* de 1967, con Alfie Bass, Terry Downes, Jack MacGowran, Ferdinand "Ferdie" Mayne, Polanski (de nuevo también guionista de la cinta) y Sharon Tate, que no es sin recordarnos a la manera de Mel Brooks.

Los movimientos en el aire de la heroína en *La Novena Puerta* recuerdan a *The Matrix*.

En *La novena puerta*, el héroe se deja montar por la Gran Prostituta, lo que sella la perdición de su alma (tal vez el título del filme se inspira de *El Sueño de Polifilo*, citado al inicio, en el que el héroe tiene que elegir entre tres puertas para encontrar la mujer amada). En *La mano que mata* la heroína llegando al baile de máscara de fin de año se disfraza de ángel, lo que salva al héroe, transformando el ser enamorado de acto carnal en pensamiento puro. *Carrie* de Brian De Palma era una reflexión sobre la desocialización, crítica,

como *Phantom of the Paradise* (también de De Palma) o, en otro género, *El Club de los Poetas Muertos*, a la religión y al conformismo.

Carrie empieza con las primeras menstruas de la heroína y termina cuando una compañera de clase celosa la llena de sangre de cerdo durante el bal de promoción en el que Carrie aceptó de ir sobre la insistencia de su profesora. Así el proceso de socialización de Carrie, representado al nivel psicológico por su entrada brutal en el mundo de la sexualidad, es decir de los adultos, es doblemente trabada, primero por su madre - imagen de una ley evangelística enfermiza -, segundo por la no aceptación de su diferencia por parte de sus compañeros de clase.

En *The Rage: Carrie 2* de Katt Shea Ruben, con Zacharie Ty Bryan, Emily Bergl, Irving, Jason London y J. Smith-Cameron, al contrario, no es la no aceptación de la sexualidad, sino su consomación que conlleva la punición de los héroes. Ya no se trata pues de un discurso socializante, como en *Carrie*, sino desocializante, místico, paradójicamente similar al de la madre de Carrie en el filme de Palma. Así malinterpretando a King, cuando al final de su novela toca brevemente la cuestión de la reaparición genética de una anomalía telekinésica para poner de relieve el hecho de que las autoridades administrativas de la obra tratan de obviar el destino trágico de la adolescente, intentando diabolizarla, mientras la sociedad en que vivió a poco tiempo de su muerte ya la ha olvidado, *The Rage: Carrie 2* reduce el problema de la joven adolescente a una cuestión de locura genética, similar a la de *Viernes 13*. En *The Rage: Carrie 2* no son sus amigos los que la llevan a marginalizarse, sino ella misma que se ensimisma. Su mal ya no es consecutivo, sino previo a sus sufrimientos. A prueba, Irving, que tenía el papel de la perseguidora en la versión de De Palma, aparece aquí, al contrario, como un mentor arrepentido y bondadoso para la joven. Así *The Rage: Carrie 2* aparece como una respuesta a *Carrie*, a modo de disculpa para la organización social.

En *Carrie* es la locura religiosa de la madre de la heroína que provoca graves trastornos psicológicos en la adolescente. En *The Rage: Carrie 2* al contrario la religiosidad de la madre de la heroína es la única barrera que existía entre ella y su mal. En *Carrie* la imposibilidad de sociabilizarse es lo que desata los poderes paranormales de la heroína. En *The Rage: Carrie 2* es al contrario el hacer el amor que provoca la punición y lleva a la muerte a la heroína, como antes a su amiga. Así vemos como en la primera serie de filmes la figura de la mujer, conforme las tesis jungianas, representa el *Anima* que el héroe tiene que superar (*The 13th Warrior*, *13th Floor*), y como en la segunda serie (*La mano que mata*, *La novena puerta*, *The Rage: Carrie 2*) la mujer se identifica a la lujuria. En realidad, se podría decir que la mujer sobre la que el héroe tiene siempre que salir victorioso es la imagen misma de esta *Anima* fatal, macabre, reutilizada por el discurso conservador en una perspectiva moralizadora tradicional.

El filme francés *Les amants criminels* de 1999 de François Ozon - también guionista de la película -, con Yasmine Belmadi, Salim Kechiouche, Miki Manojlovic, Natacha Régnier y Jérémie Rénier, aparece como un punto de relación entre los dos grupos de películas. En *Les amants criminels* (filme que reutiliza el tema de algunas películas francesas contemporáneas, inspiradas por los sucesos de los diarios e iniciadas con *L'Appât* de Bertrand Tavernier, sobre adolescentes asesinos, a la manera de los "serial killers" de los filmes estadounidenses tal como notablemente *Natural Born Killers*), el hombre salvaje con el que se encuentran los dos adolescentes asesinos, ya no se identifica con la tradicional ogresa de *Hansel y Gretel* (a diferencia, por ejemplo, de los padres de *Parents* de 1989 de Bob Balaban, con Sandy Dennis, Mary Beth Hurt y Randy Quaid, o de la madre de *Christina's House*), sino que él y su casa, imagen de la casa materna (v. Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*), vienen a identificarse con la anciana que recoge al Enano de Uxmal en la leyenda americana (Manuel Gutiérrez Estévez, *Mito y ritual en América*, Madrid, Alhambra, 1988). Pues, a semejanza de la contemporánea *The Blair Witch Project* de 1999 de Daniel Myrick y Eduardo Sanchez - también guionistas de la cinta -, con Heather Donahue, Bob Griffith, Jim King, Joshua Leonard y Michael Williams, tratada como una video "amateur" que se basaría en hechos reales según la campaña de publicidad lanzada sobre internet algún tiempo antes de la proyección en las salas estadounidenses, *Les amants criminels*, que a su vez recuerda películas francesas anteriores sobre asesinatos reales perpetrados por adolescentes, se ubica en el bosque, símbolo clásico del mundo de lo indefinido

prenatal en lo cuentos de hadas. Esta voluntad de presentar al horror como basado en la realidad - secuela de justificación moral (similar al caso del monstruo barroco estudiado por Gilbert Lascault en *Le monstre dans l'art occidental*, París, Klincksieck, v. nuestro artículo sobre *Halloween H20*) que se expresa en las películas sobre las "snuff movies", v. nuestros artículos sobre *Halloween H20* y *EdTV, The X Files*, o las cintas, series televisadas y libros de periodistas sobre psicópatas - fue claramente retomada en *The Blair Witch Project* de *The Texas Chainsaw Massacre* de 1974 de Tobe Hooper - también guionista y (como a menudo Carpenter en los suyos) compositor de la música del filme -, con Marilyn Burns (que por su performance en el filme fue llamada la "Scream Queen" de los años 70, fue igualmente protagonista de *The Return of the Texas Chainsaw Massacre*, cuarto episodio de la serie, de 1994 de Kim Henkel, también guionista de la cinta, y director de los episodios *II* y *III*), William Creamer, Robert Courtin, Allen Danzinger, John Dugan, John Henry Faulk, Jerry Green, Ed Guinn, Gunnar Hansen (intérprete de *Leatherface*, sin embargo esta primera película de la serie es la única en la que Hansen actuó), Joe Bill Hogan, Teri McMinn, Edwin Neal, Paul A. Partain, Jim Siedow y William Vail.

El título de la película *The House of Yes*, en referencia probable al poema "The Lady's Yes" de *Sonnets from the Portuguese* (1850) de Elizabeth Barrett Browning, evoca el deseo femenino, reutilizando a la candela del poema de Barrett Browning como símbolo de la casa familiar, a semejanza de lo que ocurre en Georg Trakl o *L'Empire des Lumières (El Imperio de las Luces, 1954)* de René Magritte, pero aquí, como en *Hanzel y Gretel* según Bettelheim o *Les amants criminels*, en sentido castrador.

En *Selon Matthieu* del 2000 de Xavier Beauvois, con Nathalie Baye, Françoise Bette, Antoine Chappey, Virginie Dessèvre, Mélanie Leray, Benoît Magimel, Fred Ulysse y Jean-Marie Winling, nueva modificación del mito de Acteón, es el director de la empresa que licenció al padre del héroe, provocando así su muerte, el que, aficionado a la caza, aparece en el sueño del joven con cuernos de venado - atributos tradicional del cornudo (pues, el héroe se venga siendo el amante de la esposa del rico industrial) -, pistado por hombres y perros. El simbolismo de la caza, tanto en Boccaccio como en Beauvois, y de alguna manera sustentado por el motivo de los conejos, en Ozon, se remite al que tiene en la poesía y el arte cortesés en cuanto expresión del amor carnal. Así la mujer cazada de Boccaccio es un tipo que encontramos ya en el poema medieval *Li Dis Dou Cerf (El Dicho Del Ciervo)*, y el hombre cazado en Beauvois, remitiéndonos precisamente a la historia de Acteón, tiene antecedente en el poema *L'Amoureuse Prise (La Amorosa Presa)* de 1332 de Jean Acart de Hesdin (v. Michael Camille, *L'Art de l'Amour au Moyen Age*, Colonia, Alemania, Könemann, 2000, por ej. pp. 101ss.). A notar que Ozon retoma el tema de la oposición entre el deseo masculino y el deseo femenino en *Sous le sable* del 2000, con Damien Abbou, Bruno Crémer, Maya Gaugler, Jean-François Lapalus, Fabienne Luchetti, Laurence Martin, Laurence Mercier, Jacques Nolot, David Portuguais, Charlotte Rampling, Alexandra Stewart, Pierre Soubestre, Andrée Tainsy, Agathe Teyssier y Pierre Vernier, y el de las mujeres castradoras en *8 Femmes* de 2002, con Fanny Ardant, Emmanuelle Béart, Danielle Darrieux, Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, Dominique Lamure, Virginie Ledoyen (*The Beach*), Firmine Richard y Ludivine Sagnier, dos películas de las que Ozon es también el guionista. *8 Femmes*, cuyo título, como el de *8MM*, es un evidente homenaje a *8 ½* de 1963 de Federico Fellini, multiplica el número de las actrices francesas famosas enfrentándose - son aquí ocho, como lo indica el susodicho título -. Pues, son notables en *8 Femmes* las referencias iconográficas - en particular la visión del carro ante las ventanas cerradas de la mansión - a la clásica *Les Diaboliques* de 1955 de Henri-Georges Clouzot - director y guionista de la cinta, en base a la novela *Celle qui n'était plus* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac -, *Los Diaboliques* donde se enfrentaban Simone Signoret y Vera Clouzot, y en la que actuaban Jean Brochard, Georges Chamarat, Robert Dalban, Thérèse Dorny, el joven cantante Johnny Hallyday, Pierre Larquey, el actor cómico Jean Lefebvre, Yves-Marie Maurin, Paul Meurisse, Georges Poujouly, Noël Roquevert, Michel Serrault, Charles Vanel y Jacques Varenne. Jeremiah Chechik dio una nueva versión del filme de Clouzot en *Diabolique* de 1996, con Isabelle Adjani y Sharon Stone, así como con Kathy Bates y Chazz Palminteri. La ausencia de hombres en *8 Femmes*, y la pleiada de actrices famosas es un reivindicado homenaje a *The Women* de 1939 de George Cukor, con Mary Boland, Joan Crawford, Joan Fontaine,

Paulette Goddard, Virginia Grey, Hedda Hopper, Ruth Hussey, Muriel Hutchinson, Marjorie Main, Florence Nash, Phyllis Povah, Rosalind Russell, Norma Shearer, Lucile Watson y Virginia Weidler, inspirada en la famosa pieza de teatro de Clare Boothe Luce.

Expresión nueva y macabra de la visión de Suzanna al baño por los ancianos, al mismo tiempo que de la elección matrimonial, a la que nos referimos varias veces en los artículos de la presente sección, y que es al centro de los mitos del origen, de la aventura de los Asvinis hindús a la de Dánae (v. nuestro artículo sobre *Carne Trémula*) y Alcmena, *El Fugitivo* que no ve al asesino manco de su mujer reproduce el motivo de las mujeres ciegas atacadas por ladrones en *Blink*, *Jennifer 8*, o *Sketch Artist II, Hands That Spee* (v. nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*). Asimismo, el hombre sin brazo(-falo) en *El Fugitivo* nos remite al psicópata con garfío cuya figura se inspira de los tradicionales cuentos de horror en *Sé lo que hicieron el verano pasado*. Dentro de este contexto referencial, la ceguera de nacimiento que impide a las mujeres violadas o asesinadas de las cintas citadas ver a sus agresores muy bien puede entenderse como contraparte de la enucleación de Edipo, posterior ésta a su crimen. Notaremos en este sentido también la relación entre la cifra 8 y la mujer o la violación en *8 ½*, *8MM*, *Jennifer 8*, *8 ½ Women* y *8 Femmes* (v. en particular nuestro artículo sobre *EdTV*). Relación que puede explicarse, al menos en el ámbito cristiana, en el que la iconografía europea renacentista popularizó la imagen de *La Anunciación* en un jardín octogonal, símbolo de la virginidad de la Purísima, por la simbología clásico de resurrección, transfiguración y anuncio de una nueva era del 8 (v. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París, Jupiter/Laffont, 1988, art. "Huit", p. 512 - Chevalier y Gheerbrant que, en base a la tradición folklorista, postulan la equivalencia mitológica entre el ser tuerto y la ausencia de cualquier otro miembro, brazo o pierna, como el castigo de una transgresión ante el poder de los dioses, *ibid.*, art "Aveugle", pp. 88-89, "Boîteux", p. 136, "Borgne", p. 138, "Cyclope", pp. 331-332, "Difformité", p. 356, "Mutilation", pp. 655-656 y "Unijambiste", pp. 985-986 -). Pues, la identidad temática entre robo y violación en las películas policíacas que tienen a mujeres ciegas como heroínas nos induce a pensar que el robo que le ocurre es, como en el caso más específico de la violación, el robo de su virginidad. Ya Freud mostró, tanto en *Cinco Psicoanálisis* como en "*Das motiv der Kästchenwahl*" (repr. en *L'inquiétante étrangeté*, pp. 61-81), la identidad de las joyas y/o el cofrecillo que las contiene con el sexo femenino, lo que por otra parte confirman la poesía y el arte del amor cortés medieval (v. Camille, pp. 9-15 y 61-71). De la misma manera que en *Sé lo que hicieron el verano pasado* es el hacer el amor lo que produce la muerte trágica de los adolescentes, es claramente la atracción edipiana hacia su madre muerta la que lleva al héroe de *Psycho* a asesinar a las jóvenes mujeres que le gustan.

En la leyenda del Enano de Uxmal, la anciana es la que educa al enano y, en alguna medida, lo prepara para su enfrentamiento con el Rey. En el caso del enano de Uxmal, su enfrentamiento con el Rey nos recuerda mucho las pruebas a las que el ogro somete al héroe en el famoso cuento *El Sastrecito*. Sin embargo en *Les amants criminels*, es antes de encontrarse con el hombre salvaje que el joven héroe comete un crimen por amor a la heroína, adolescente acomplejada por el deseo sexual que resiente su víctima hacia ella. La muerte del ogro en los cuentos de hadas corresponde, según Bettelheim, a la muerte del Padre. Aquí, esta muerte es entonces anterior a la constitución del ego del héroe.

El crimen permite al héroe de *Les amants criminels* enfrentarse con su propio deseo sexual, inhibido por la heroína, que aparece como un sustituto de la madre castradora, lo que explica que sea el hombre-salvaje, alter ego maduro del joven héroe, que logre iniciar al adolescente al amor, mientras mantiene la heroína encerrada (a contrario, significativamente, de la bruja de *Hansel y Gretel*, que había enjaulado al chico). A prueba de ello la figura emblemática del conejo, tomado aquí en su doble simbología - relacionada con el hecho que vive en madrigueras subterráneas - de Tierra-Madre (en las creencias prehistóricas) y, por extensión, de psicópompo (en los mitos no occidentales, en particular de los indígenas de América). El héroe se enfrenta así a la ira de la heroína por haber matado accidentalmente a un conejo (símbolo de lo femenino) con su carro. Y es justamente obligándole a nutrirse de conejos (emblema de la femineidad vencida, pero también, más generalmente, del proceso de cambio iniciático del héroe) que el hombre salvaje

logra liberar al héroe del dominio de la mujer. Es sólo después de huir de la casa del hombre salvaje que el héroe logra, por primera vez, hacer el amor con la heroína.

Ella, representante de la sexualidad no asumida, sufre finalmente el mismo castigo que la heroína de la novela de Boccaccio (*Decamerón*, V, 8), siendo atacada por una horda de perros (probablemente, este episodio tiene un origen ritual en las creencias antiguas, como lo confirma su recurrencia en la literatura moderna).

El héroe logra vencer su timidez ante esta mujer dominadora gracias a la educación sexual que le impone el hombre salvaje, que es su imagen especular, como podemos apreciar. Como en *Psycho*, la mujer se relaciona en *Les amants criminels* con los animales muertos. Es en una aula de biología llena de estos que la heroína pide al héroe que sacrifique un hombre.

En *Les amants criminels* la mujer castradora (*Anima fatal* como hemos dicho) tiene un papel materno muy explícito, ya que aquí como en *Hamlet* por ejemplo, la sublimación de la psiquis del héroe se opera gracias a un doble sacrificio (el de un hombre que la ama, y el suyo) provocado por culpa de ella. La referencia a las parejas de asesinos, como en *Natural Born Killers* o algunas películas francesas contemporáneas inspiradas de casos reales, acentúa en *Les amants criminels* esta simbología de la mujer como causante de la evolución(-involución por antinomia) de la psiquis del héroe.

Inspirándose en su música de *Halloween* de John Carpenter, la primera película (después de dos cortometrajes, también de horror, *Silver Shadow* de 1997, con Marie-Christine Adam, y *Opus 66* de 1998) de Lionel Delplanque: *Promenons-nous dans les bois* del 2000, con François Berléand, Maud Buquet, Clotilde Courau, Denis Lavant, Vincent Lecœur, Suzanne MacAleese, Michel Muller, Clément Sibony, Alexia Stresi, Marie Trintignant y Thibault Truffert, revela una problemática similar (como también la obra de la artista francesa Anne Muller-Lassez) acerca del vientre materno como englobante, castrador y macabro, mediante: el tema del encierro en un castillo aislado, y la recurrencia de la figura del lobo, tanto en el título como en la representación teatral de *La Caperucita Roja* por el grupo de jóvenes, y la ilustración del trabajo del taxidermista.

SEMILLA DE MALDAD (BLACKBOARD JUNGLE)

Un profesor ingresa en un colegio en el que los estudiantes, que vienen todos de medios pobres, se entregan a la delincuencia.

A) **BLACKBOARD JUNGLE**

Película con la música de Bill Haley y con Glenn Ford como actor principal, *Blackboard Jungle* (1955) de Richard Brooks, con Louis Calhern, Anne Francis, Margaret Hayes, Vic Morrow y Sidney Poitier, es un clásico del cinema de postguerra. Retrata a una juventud sin esperanza, entregada a la delincuencia. Pero esta visión pesimista no es una representación fiel de la realidad. Al contrario, tiene su origen en los símbolos de una época, esencialmente los símbolos cinematográficos. El filme se inspira en el género de los "filmes noirs", muy de moda después de la guerra, a causa de los problemas de empleo y de política tanto interna como externa. Pero el "filme noir" es también el heredero de los filmes de gangsters de la pre-guerra.

La novena puerta de Polanski retoma así el símbolo del tesoro secreto de *El halcón maltés* y de *Kiss Me Deadly* de Aldrich, que marcaron respectivamente el inicio y el fin del género de los "filmes noirs" (*Encyclopaedia Universalis*, París, ed. de 1968, t.13, p. 221).

No es, pues, en una situación educativa realmente alarmante que debemos buscar el origen de *Blackboard Jungle*, sino dentro de un género más amplio, aun cuando el filme no retrata el medio habitual de las películas del género, y en el medio de la generación de pre-guerra ante la joven generación, la del rock. De ahí también la utilización para la música del genérico de la canción de Bill Haley. Encontramos también en *Blackboard Jungle* a Poitier al comienzo de su carrera artística, en el papel del cabecilla de una pandilla de jóvenes (papel similar entonces al del joven Jeff Goldblum en *Death Wish* de 1974 de Michael Winner, con Charles Bronson, Vincent Gardenia, Steven Keats, Hope Lange, Stuart Margolin y William Redfield, aunque aquí, contrariamente a lo que ocurre en *Ironside* o las películas del Inspector Harry, la pandilla de blancos en la que se encuentra Goldblum se opone a la cajera hindú y al vigilante negro). Los problemas raciales, que prefiguran a su vez en *Blackboard Jungle* (como el anterior *No Way Out* de 1950 de Joseph L. Mankiewicz, con Poitier en el papel principal, v. nuestro artículo sobre *La Milla verde*) la cuestión de las minorías que será al centro de la problemática política norteamericana de la siguiente década (que también producirá películas para los derechos de los negros en las justamente que se desempeñará Poitier), son paralelos a la toma de conciencia de los países no occidentales después de la victoria de los aliados sobre los nazis.

En el filme, Poitier y un joven latinoamericano son las figuras emblemáticas de este asunto. Aquí como en *Algo en que creer* o *Sister Act II*, por ejemplo, la música, primero rehusada por los alumnos y después aceptada por Poitier en el momento de la preparación de la fiesta de Navidad, es el medio de liberación y de trascendencia religiosa, ética y moral. Al final de *Blackboard Jungle*, los alumnos se asocian al profesor para sacar de la clase al malvado, gracias a la bandera nacional.

B) **THE BOSTON STRANGLER**

Aunque, por su tema (por otra parte inspirado del caso real epónimo), *The Boston Strangler* de 1968 de Richard Fleischer, con Tony Curtis, Henry Fonda, Hurd Hatfield, Sally Kellerman, Mike Kellin y George Kennedy, no se integra a nuestro *corpus*, sin embargo es una película que desarrolla problemáticas que nos preocupan directamente.

The Boston Strangler cuenta las aventuras de un asesino que nos recuerda a Jack el Destripador, cuyas hazañas muchas veces fueron llevadas a la pantalla grande.

Mas, después de *Psycho* y antes de las películas sobre "serial killers" de los años 1970-80 de Clint Eastwood, *The Boston Strangler* intenta describir por primera vez a un asesino psicópata. Por ello se asemeja a *Dracula* de Bram Stoker, así como a *Psycho* de Hitchcock, filme del que se inspira en su final.

The Boston Strangler nos interesa a otro nivel.

En algunos episodios, se resalta el carácter maniqueo del héroe, profesor de derecho, encarnado por Fonda, como por ejemplo cuando golpea un marido que se identifica con Otelo, o cuando lleva finalmente

el psicópata a encerrarse completamente en su locura. Aparece así como característico de la ambigüedad de este tipo de héroes en el cine norteamericano; pensamos por ejemplo a los protagonistas de *Autopsia de un crimen* de 1956 de Otto Preminger, con Ben Gazzara, Lee Remick y James Stewart (v. nuestro artículo sobre *Oxygen*), *Tightrope* de 1984 de Richard Tuggle, con Geneviève Bujold y Eastwood, *El Silencio de los Inocentes*, *Se7en* o *The Cell*.

Sin embargo, Fonda tiene aquí un papel en adecuación perfecta con sus ideas políticas, que lo asemeja a héroes con ideas socialistas como el abogado de *El misero Von Bulow* de 1990 de Barbet Schroeder, con Glenn Close, Jeremy Irons y Ron Silver, el juez investigador Jim Garrison de *JFK* o el profesor de derecho asesinado al inicio de *El Informe Pelicano*. Pues, su personaje en *The Boston Strangler* se acerca también a protagonistas anteriores de su carrera, como los del *Young Mr Lincoln*, *Falso Culpable* de 1955 de Hitchcock y *Twelve angry men*.

Como los héroes de *Blackboard Jungle* y la serie *Ironside*, el profesor encarnado por Fonda en *The Boston Strangler*, arquetipo de la moralidad de los E.U., se enfrenta a personajes que tienen una sexualidad fuera de la normal, en particular a los homosexuales. La gran diferencia es que aquí son sistemáticamente considerados como inocentes de los crímenes de los que injustamente se les acusa.

Así *The Boston Strangler*, devolviéndonos, por tipología, a películas y series televisadas en las que un héroe maniqueo se enfrenta a personas marginales, representantes de las nuevas ideologías de libertad racial y sexual de los años 1960-70, aparece como el contrapunto perfecto de la orientación globalmente tradicionalista de las demás producciones filmicas.

C) DANGEROUS MINDS Y THE SUBSTITUTE

Blackboard Jungle, que, detrás de pseudo-preocupaciones sociales, desarrolla una simbología tradicionalista, creó un verdadero género de filmes, especialmente a finales de los años 80 y en los años 90 - época de aparición del rap con sus mensajes violentos -, sobre colegios difíciles. *The Headmaster* con James Belushi o *Dangerous Minds* con Michelle Pfeiffer hacen parte de este género.

Notaremos sin embargo que, paralelamente se presentan películas como *El Club de los Poetas Muertos*, *Renaissance Man*, *Los Durmientes*, *Teaching Mrs Tingle*, o el reciente filme francés *Le Prof*, sobre alumnos que, por razones distintas y de manera cada vez muy personal, trabajan para realizar sus sueños de éxito social.

En *Renaissance Man* de 1993 de Penny Marshall, con Danny DeVito (obra que confirma la afición del actor por las referencias cómicas al patrimonio histórico anglo-sajón, v. el filme de 1989 que realizó y en el que actuó: *The War of the Roses*, con Michael Douglas y Kathleen Turner en los papeles titulares), el arresto de uno de los jóvenes militares alumnos del publicitario resalta el tema social y racial de las películas anteriores, pero como simple motivo, mientras tienen un papel propagandístico similar al de la bandera en *Blackboard Jungle* tanto la imagen de la Torre de la Victoria, símbolo algo petrarquista del campo militar donde se ubica la acción, y en la que el profesor improvisado logra recuperar a sus estudiantes decepcionados por su evidente desinterés inicial hacia su papel docente, como el carácter integracionista de la armada de los E.U., revelado por las disertaciones que entregan los jóvenes, que vienen de medios pobres, y representan a las principales razas que cohabitan en el país, en las que explican porque se alistaron en el ejercito.

DeVito retomará la preocupación educacional y libresca de *Renaissance Man* en el filme *Matilda* de 1996 que realizó, y en la que actuó al lado de Embeth Davidtz (que volvemos a encontrar en *El hombre bicentenario*), Pam Ferris, Rhea Perlman, Paul Reubens y Mara Wilson (también protagonista en *Mrs Doubtfire*), adaptación, con alusión a la famosa Virgen de Nuremburgo, de la novela del británico Roald Dahl, conocido autor de relatos fantásticos y policíacos, así como de obras para niños; la Srita Agatha Trunchbull, directora de la escuela, prefigurando a la Sra Tingle (v. nuestro artículo sobre *Teaching Mrs Tingle*), tanto en su oposición con la joven heroína como, fonética y semánticamente, en su apellido ("*trunchbull*", del inglés "*bull*": "*toro*", que nos remite al carácter del personaje, y "*truncheon*": "*parte rota de una flecha*" o un objeto, en especial "*pedazo de madera*", "*garrote corto*") "*Tingle*": "*hormigueo*",

"comezón", "estremecimiento", "honda pena").

En *Dangerous Minds*, el personaje incarnado por Pfeiffer, antiguo marine, al igual que Ford en *Blackboard Jungle*, se enfrenta a unos adolescentes con problemas, especialmente aquí un portorriqueño, líder de la clase que, de la misma manera que Poitier en *Blackboard Jungle*, se deja finalmente convencer por su profesor. La única diferencia entre las dos películas viene de la complejización de los personajes de los alumnos, mientras que hay menos atención dada a los profesores que en el filme con Ford. En *Blackboard Jungle*, el alumno malvado es un irlandés, que se opone entonces al "buen negro" que encarna Poitier. En *Dangerous Minds*, el portorriqueño se identifica con el malvado, pero aquí Pfeiffer logra finalmente convertirle, pero sin poder impedir su muerte, y es otro portorriqueño, su contracara entonces, que viene a ser el preferido de la profesora. La ausencia de un final feliz evidencia en *Dangerous Minds* la pretensión de veracidad del filme en su descripción de los problemas raciales.

Las preocupaciones sociales de *Dangerous Minds* se inspiran pues en las de *Blackboard Jungle*, y la música de Coolio remplace aquí la de Bill Haley del filme de Brooks. Vemos, a través el ejemplo de esta serie de películas sobre adolescentes difíciles, cómo el discurso parental y oficial se plantea como una reflexión moral autojustificándose bajo el pretexto del peligro inminente que representa la juventud livrada a sí misma, como lo expresa el texto al inicio de *Blackboard Jungle*.

De ahí que se deduce primero, y contrariamente a la teoría comúnmente admitida, el carácter coercitivo del discurso cinematográfico y, en general, artístico, en cuanto es una de las formas de expresión de las ideas de los grupos dominantes de una época. Segundo, y por consiguiente, la similitud de situación entre las minorías y los jóvenes frente a este discurso que ve en toda rebeldía una forma de enfermedad social (tema abordado también en *Renaissance Man*, pero más sutilmente, ya que aquí se insiste en el carácter integracionista de las instituciones, y no en la asiocalidad de los adolescentes). El final de *Blackboard Jungle* y de los filmes afines muestra, según la fórmula de Foucault, cómo toda rebeldía, siendo en sí una forma de coerción, finalmente necesita reintroducirse dentro de una norma y un orden social preestablecido. La rebeldía sería entonces destinada a fracasar siempre. La demostración de este grupo de películas se opone por ejemplo al mensaje, más complejo, de *Rebels without a Cause*, de la misma forma que *Rio Bravo*, es una respuesta maniquea a *High Noon*.

El discurso reaccionario de *Blackboard Jungle* explica porque conoció tanto éxito en los E.U. en los periodos de enfrentamientos para los derechos raciales, como los son los años 60 y 80, y fue retomado tan fielmente en todos sus detalles en sus "remakes" de finales de los 80 y de los 90. De hecho Pfeiffer en *Dangerous Minds* como Ford en *Blackboard Jungle* o Tom Berenger en *The Substitute* es un antiguo marine. Los tres, siendo parangones de los E.U. en cuanto imagen del Padre y de la Ley, se preocupan paternalmente por sus alumnos, y harán todo para ayudarlos, hasta enfrentarse con su jerarquía. Igualmente, Berenger el justiciero, cuando tira por la ventana de la biblioteca a los jóvenes peligrosos remeda a Ford en *Blackboard Jungle*, a tal punto que sufrirá la misma venganza de los adolescentes que lo golpearán duramente a manera de represalias.

D) 187

La película la más reciente hasta hoy sobre el tema, que desarrolla más claramente todavía la cuestión racial, es *187* (1997) de Scott Yagemann, con Samuel L. Jackson en el papel principal. Este filme, escrito por un profesor según se dice al final, retoma no obstante los mismos elementos que las anteriores películas.

El asesinato de animales por un grupo de estudiantes corresponde al momento en que los jóvenes destruyen la colección de discos de un profesor en *Blackboard Jungle*. Pero en *187* la historia se interesa al destino conjunto de dos profesores: un hombre, llamado Garfield, y una mujer. El primero, incarnado por Jackson, en cuanto héroe negro permite al guionista validar el discurso oficial, racista, mediante la actuación de un actor de color. Es así el único profesor de color en del cuerpo docente del colegio (retoma pues el papel del "buen negro" de Poitier en *Blackboard Jungle*, como lo confirma su enfrentamiento final con el portorriqueño al final del filme).

Los demás profesores, notablemente en la reunión con los parientes después de la muerte de un

estudiante, aparecen como los representantes de un orden demasiado comprensivo sumergido por la violencia de las minorías étnicas, particularmente chicana. Garfield que, consciente de ello, decide actuar con las mismas armas que los jóvenes delincuentes, se asemeja al personaje encarnado por Charles Bronson en la serie de *Death Wish*. El personaje de la profesora blanca refiere al de Pfeiffer en *Dangerous Minds*. De la misma manera el interés por sus estudiantes que lleva Garfield a ir en casa de los padres de sus estudiantes y a ayudar una joven madre chicana, como la muerte final del chicano malvado, son elementos narrativos que nos recuerdan *Dangerous Minds*. 187 hace entrecruzarse los destinos de estos dos profesores, dejándonos ver así su doble fuente de inspiración, en *Blackboard Jungle* y en *Dangerous Minds*.

La violencia de Garfield es implícitamente justificada aquí por la ley del talión, y su final trágico, junto con el chicano malvado, es la contraparte de los finales felices de *Dangerous Minds* y *The Substitute*, contraparte que expresa una visión únicamente negativa del mundo de las minorías raciales, y por ende considera la ruptura social entre los distintos grupos étnicos en los E.U. no como el hecho reversible de una política liberal, sino como la expresión de una manera de ser profundamente mala de los inmigrantes (véase las numerosas referencias de Garfield al libre albedrío: idea, que nos remite a una forma de discurso nacionalista sobre el "Ser en Sí", como en *Spice World*, v. nuestro artículo sobre esta película, de que el medio no lo excusa todo y que los jóvenes de medios pobre tienen siempre el poder de decisión sobre su propio destino).

Como vengador, Garfield aparece entonces simbólicamente como la "mano negra" de la justicia blanca (sargento criminal de Dios, como la muerte en la edad media, v. nuestro artículo sobre *Meet Jo Black*). La manera que tienen sus estudiantes de llamarlo: Mister G, lo confirma devolviéndonos a la simbología divina de este apodo como en el caso de *El Tele Guru*. Esta concepción de Garfield como "mano negra" de la venganza divina permite de explicar la importancia narrativa de la relación entre este profesor de color y la profesora blanca, ya que por una parte favorece por antinomia con el discurso racista (y machista) de los chicanos una visión ecuménica de la sociedad blanca norteamericana, y por otra parte, cuando la profesora toma conciencia de los actos de Garfield, marca la separación ideológica entre una manera de actuar reprochable, la de los chicanos y del profesor negro, y la ley blanca, permisiva y no violenta.

E) SAVE THE LAST DANCE

La historia de *Save the Last Dance* de 2001 de Thomas Carter, con Terry Kinney, Bianca Lawson, Fredro Starr, Julia Stiles, Sean Patrick Thomas y Kerry Washington, es la de una joven chica que quiere ser bailarina, a pesar de todas las dificultades, a semejanza de los héroes contemporáneos de *The Dancer* del 2000 de Frederic Garson, con Feodor Atkine, Rodney Eastman, Mia Frye (conocida coreógrafa de la exitosa canción "Macarena" de 1995 del grupo Los Del Rios, y conductora, en el canal M6, de la versión francesa del programa televisado *Popstars* en el segundo semestre del 2001), Cut Killer, Joshua Lucas y Garland Whitt, película producida por Luc Besson, y de la británica *Billy Elliot* (cuyo éxito favoreció probablemente la aparición de *Save the Last Dance*, como anteriormente de la también británica *The Only One's Jimmy Grimble*, v. nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*). Las tres películas evidencian el simbolismo de liberación y trascendencia del arte en la mitología de los siglos XIX y XX. *Save the Last Dance* retoma la oposición entre dos bailarinas, una blanca y la otra negra, que ya se encuentra en el grupo de películas *Jump* y *Bring It On* (v. nuestro artículo sobre *Belleza Americana*).

Pero más que todo, es una ideologización de la situación de la juventud en los E.U., primero porque muestra a los jóvenes negros como peligrosos, como lo hacen clásicamente *Blackboard Jungle* y las películas afines, segundo porque como en *Dangerous Minds* y *Finding Forester* muestra, en particular mediante la simetría entre las imágenes de la muerte de la madre de la heroína del inicio y del tiroteo del final, que cualquiera puede tener éxito en los E.U. si lo intenta.

Notaremos, en cuanto a la historia de las formas y los estilos, que el inicio de la video de "It's Raining Men" (The Weather Girls, 1982) en la versión de Geri Halliwell (2001) se inspira en *Save the Last Dance* (hasta en la puesta en escena del primer intento fracasado de bailar por la cantante que protagoniza el corto

metraje), y el final en *Fame*. Contemporánea de la video de Halliwell, la de la canción "Since I left you" de The Avalanches se inspira también de *Save the Last Dance* y las películas afines como *Billy Elliot* (v. nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*). Finalmente, la video de la canción "I'm Glad" (2003) de Jennifer Lopez es sobre el mismo tema con idénticos motivos, situaciones y, por ende, referencias que las dos anteriores videos musicales que acabamos de citar.

NO WAY OUT

Un oficial de los E.U. asiste a la muerte accidental de la mujer que ama durante una disputa entre ella y su amante oficial: el jefe de los servicios secretos. Este, sabiendo que alguien observó todo pero sin saber quien, decide acusar del asesinato a un espía ruso fantasma cuya infiltración en los E.U. nunca pudo demostrarse. El círculo se cierra sobre el joven oficial testigo del asesinato, que finalmente logra escaparse pero descubriéndonos, por sorpresa del espectador, que si bien, como ya lo sabíamos no era él el asesino de la protagonista, sin embargo el misterioso espía ruso era el mismo.

A) ROGER ACKROYD & CO

No Way Out de 1987 de Roger Donaldson, con Kevin Costner, John Diaquino, Howard Duff, Edith Fields, Gene Hackman, Will Patton y Sean Young, es el “remake” de *The Big Clock* de 1948 de John Farrow, con Rita Johnson, Elsa Lanchester, Charles Laughton, George Macready, Ray Milland y Maureen O’Sullivan. Pero, al trasladar el tema inicial al ámbito de los servicios secretos y de la política internacional, y retomando el título del filme de 1950 de Joseph L. Mankiewicz sobre los problemas raciales de la época, Donaldson insiste aquí en la idea de la necesaria aceptación mutua entre los E.U. y la U.R..S.S.

Conforme la tradicional figura del narrador-monstruo romántico, tenemos en el filme de Donaldson a un héroe culpable inesperado como es el caso de Kevin Spacey en *The Usual Suspects*, película que le valió un Oscar. En literatura, si probablemente los antecedentes se remontan al Ulises de *El Cíclope* de Eurípides y a la obra de Poe en la que frecuentemente los narradores cuentan sus propios crímenes, es no obstante con *Las aventuras de Arsène Lupin*, libro de cuentos de Maurice Leblanc que empieza con el arresto de Lupin por Herlock Sholmes, y con la novela *The murder of Roger Ackroyd* de Agatha Christie que el tema nace realmente.

No Way Out es una de las primeras películas de Costner con *Los Incorruptibles*, y una de las que le valió su renombre internacional.

La trama se origina en el fin de la guerra fría, y es contemporánea de *The Hunt for Red October* de 1990 de John McTiernan (película cuyo tema inicial del motín, aquí por órdenes de Sean Connery, nos recuerda las varias versiones de *Mutiny on the Bounty*, así que *The Caine Mutiny* de 1954 de Stanley Kramer, con Humphrey Bogart, y será reutilizado, pocos años después, también en el ámbito de un submarino, pero esta vez, como en respuesta, fielmente al modelo clásico, por Tony Scott, en *Crimson Tide* de 1995, con Gene Hackman y Denzel Washington).

The Hunt for Red October invierte los elementos de *The Fifth Missile* de 1986 de Larry Peerce, con Robert Conrad, Jonathan Banks, Dennis Holahan, Art La Fleur, Richard Roundtree (*Shaft*), David Soul (*Starsky and Hutch*) y Sam Waterston, conocido telefilm que a su vez es una modernización del tema de *El motín del Bounty*. En *The Fifth Missile*, se nos cuenta la historia de un comandante de submarino estadounidense que, volviéndose loco, pone en peligro la paz con la U.R.S.S., es porque en esta obra el oficial subalterno es el que tiene la razón, además el comandante que viene al encuentro del submarino es su amigo. *The Hunt for Red October*, por su parte, muestra a un comandante de submarino soviético que conscientemente quiere entrar en los E.U. para empezar una nueva vida, así que es el que tiene la razón sobre sus subalternos, provocando el encuentro con el joven agente de la C.I.A. Jack Ryan, que es el único en entender lo que intenta hacer. Notaremos que Ryan, héroe creado por el escritor Tom Clancy e incarnado por Alec Baldwin en *The Hunt for Red October*, es también protagonista de las dos películas de Phillip Noyce: *Patriot Games* de 1992 y *Clear and Present Danger* de 1994, esta última con Anne Archer, Thora Birch, James Earl Jones (los tres ya presentes en *Patriot Games*), así como con Willem Dafoe, serie de Noyce donde es Harrison Ford que incarna a Ryan.

De manera similar a lo que ocurre en los posteriores *Misión: Imposible* de Brian De Palma y *Enemigo íntimo* (v. nuestros artículos sobre estas películas), en *No Way Out*, el héroe es un ruso, mientras que el malvado es un poderoso representante de los E.U.

Obviamente ha inspirado el filme *Absolute Power* de 1997 dirigido, producido y cuya música fue compuesta por Clint Eastwood, realizado exactamente diez años después de *No Way Out*, también con Judy Davis, Scott Glenn, Ed Harris (que volvemos a encontrar en *Los Imperdonables*), Melora Hardin, Dennis Haysbert, Richard Jenkins, Laura Linney, E.G. Marshall y Hackman (que por otra parte se volvió el actor predilecto de Eastwood después de *Los Imperdonables* de 1992) en el papel del presidente malvado. Pues, en *Absolute Power*, un ladrón asiste al asesinato de una prostituta por el presidente de los E.U., el cual será finalmente castigado gracias al ladrón, según el principio del cazador cazado. Es notable en Eastwood la permanencia del tema del malvado vengador (*Pale Rider*, *Los Imperdonables*, *Absolute Power*, etc.). Se comprende como la combinación entre por una parte la figura del héroe romántico y por otra las figuras complementarias de la Muerte y del siniestro Destino como lugarteniente macabro de Dios en la tradición cristiana clásica, combinación que adquiere un nuevo valor en la concepción luteriana en la que, de manera similar a lo que ocurre en el cuento titulado "*La Guadaña*" de Ray Bradbury, cualquiera puede representar a Dios y oficiar en la misa mientras haya sido bautizado.

A notar, en la serie televisada *Columbo* (empezada en 1968), que el episodio "*A Friend in Deed*" de 1974 de Ben Gazzara, con Val Avery, Alam Beltran, Joshua Bryant, Victor Campos, James V. Christy, Peter Falk, John Finnegan, Richard Kiley, Arlene Martell, Michael McGuire, Byron Morrow, Rosemary Murphy, Albert Popwell y Eleanor Zee, presentando la historia de un diputado acusando falsamente del doble asesinato de mujeres (entre las cuales su propia esposa) que ha cometido un ladrón recién liberado de cárcel, constituye otro antecedente a la película de Eastwood.

Es interesante apuntar que *No Way Out* inspiró *Absolute Power*, como *Armageddon* inspiró también a Eastwood *Space Cowboys*, pero ante todo de la misma manera que *In the Line of Fire*, a su vez basada en el éxito de *The Bodyguard*, filme salido el año anterior, se integra al *corpus* de películas como *Most Wanted*. Tal vez lo que une a los dos grupos: las cintas sobre un tema semejante al de *No Way Out* y las parecidas a *Most Wanted* es la teoría del complot, como precisamente en la película homónima (v. nuestro artículo) o en *JFK*. Pues, la idea del complot si no es propia a América del Norte, sí lo es de la herencia de la guerra fría en la mentalidad de los E.U.

Notaremos además que, entre *No Way Out* y *Absolute Power*, y dentro de la nueva visión de la U.R.S.S. en las cintas norteamericanas de finales de los años 1980, consecuencia de la "*perestroika*" (v. también nuestro artículo sobre "*Armageddon*"), de que dan testimonio *No Way Out*, precisamente, y *The Hunt for Red October*, Hackman actuó en otra película sobre un complot, esta vez en contra del Primer Secretario soviético: *The Package* de 1989 de Andrew Davis, con Joanna Cassidy, Nathan Davis, Ron Dean, Dennis Franz, Pam Grier (*Jackie Brown*, *John Carpenter's Ghosts of Mars*), Joe Greco, John Heard, Tommy Lee Jones, Kathryn Joosten, Ike Pappas, Chelcie Ross, Reni Santoni, Michael Skewes, Marco St John y Eddy Bo Smith Jr.

B) LUTERO Y EL SEXO

La lujuria como perversión máxima de la política es el tema de *No Way Out*, como de los dos filmes ya citados de Eastwood, de *Jade* de Friedkin (que es una politización de *Basic Instinct*, filme policíaco de Verhoeven integrado a su obsesión personal de la mujer-mantis religiosa y que a su vez no es sino la modernización de películas clásicas como la famosa *Pandora and the Flying Dutchman*), así como en cierta medida de *Disclosure* de 1994 de Barry Levinson, con Michael Douglas y Demi Moore. Varias películas recientes, tanto inglesas como norteamericanas, retoman el tema en base a escándalos políticos reales acerca de diputados que fueron amantes de prostitutas. El reciente proceso del presidente Bill Clinton comprueba la importancia de esta problemática en la vida política norteamericana.

Lo que se puede entender en referencia al lugar especial que la mitología cristiana reserva a la Lujuria entre todos los pecados. Es el pecado que llevó a la expulsión del Paraíso terrenal: Eva impulsa Adán a pecar, y debido a este pecado nacerá el pudor y se multiplicará la raza humana (v. El *Hortus deliciarum* del Bosco o la iconografía medieval de *Las Tentaciones de San Antonio*). Además el pecado de los Protoplastas tiene antecedentes en las mitologías no cristianas en las cuales la Tierra Madre es violada por su propio

hijo. La iconografía de la Tierra junto con el Oceano, conforme el modelo de los sarcófagos antiguos, en la *Crucifixión* es la que, malinterpretada, dará la imagen medieval, ya encontrada en *Juego de Gemelas*, de la Lujuria con serpientes y sapos. En el “*Infierno*” de la *Divina Comedia* del Dante, que no es sino una de las numerosas ilustraciones literarias occidentales de los círculos del Infierno de los bizantinos, la Lujuria, en cuanto es el peor de los pecados, aparece en el último círculo, en contraposición con la figura de Beatriz, al final del libro, según una simetría similar a la que existe entre Eva y María en la *Biblia*. Por fin, queriendo en realidad criticar el acoso sexual que sufrían las mujeres solteras por culpa de las pandillas de jóvenes promovidas por las autoridades públicas en las ciudades medievales (sobre este tema específico, v. *Sexualités occidentales*, N° 38), Lutero en el último punto de *A la nobleza cristiana de la nación alemana* recomienda el cierre de los prostíbulos, lo que, como se comprende en el texto, es complementario según él de una mayor libertad de las costumbres (v. también el punto 14). Propuesta que asu vez tuvo como consecuencia de volver a poner la Lujuria o Concupiscencia como una de los elementos-claves en el debate de la Contrarreforma, cuestión que de manera excepcional surge de nuevo en *Quien teme a Virginia Woolf?* (v. Gaos, *Historia de nuestra idea del mundo*, México, FCE, pp. 66ss.).

La reutilización por Eastwood del tema de *No Way Out* confirma nuestra interpretación, conociendo la simbología maniqueísta, cristológica y apocalíptica, de la obra cinematográfica de Eastwood como director (un poco a semejanza de la de Hitchcock). De la misma manera, la representación de la iglesia católica a través de la figura de un obispo con perversiones sexuales en *Primal Fear* de 1996 de Gregory Hoblit, con Andre Braugher, Richard Gere, Laura Linney, Frances McDormand, John Mahoney, Edward Norton, Brian Reddy, Maura Tierney e Alfre Woodard, evidencia, por tipología, el discurso protestante en filmes como *No Way Out* o, más especialmente, *Stigmata*, donde la jerarquía agobiante de la iglesia católica tradicional se opone a una nueva forma de fe, individual ésta, en la que el creyente desarrolla, sin el intermediario de un sacerdote, una relación directa con Dios (v. nuestro artículo sobre esta película).

Por concluir podemos decir que esta problemática de la Lujuria recurrente en los filmes ya citados se asemeja con la concepción del sexo como perversión en numerosas películas educativas para adolescentes. Las más reveladoras son probablemente las recientes *Sexe Attitudes* y *Falsos Rumores*. *The Hunted* (1995) de J.F. Lawton, con Christophe Lambert, en el que el actor tiene el papel de un occidental acusado falsamente de la muerte de su amante asiática, a semejanza de lo que ocurre posteriormente en *Justicia Roja* (*Red Corner*), y *Sol naciente* (*Rising Sun*) de 1993 de Peter Kaufman, con Kevin Anderson, Steve Buscemi, Tia Carrere (*Wayne's World*, *True Lies*, *Kull el Conquistador*, *Relic Hunter*), Sean Connery, Harvey Keitel, Mako, Alexandra Powers, Wesley Snipes, Daniel Von Barga y Ray Wise, representan probablemente el pasaje entre el discurso educativo y normativo de este tipo de películas para adolescentes y los filmes de ámbito político como *No Way Out*.

(En cuanto a la “*historia de los estilos*”, la relación amorosa entre un occidental y una asiática tiene como antecedentes a: *Madama Butterfly* de 1904 de Giacomo Puccini, de ahí *The Barbarian and the Geisha* de 1958 de John Huston, con Eiko Ando, Sam Jaffe, John Wayne y Sô Yamamura, de ahí *The Yakuza* de 1975 de Sydney Pollack - también productor de la película -, con Erb Edelman, Richard Jordan, Brian Keith, Kishi Keiko, Robert Mitchum y Ken Takakura, de ahí *The Hunted* de 1995 de J.F. Lawton, con Christophe Lambert, y *Red Corner* de 1997 de Jon Avnet, con Richard Gere, y entre estas películas *The Sand Pebbles* de 1966 de Robert Wise - también productor de la cinta -, con Marayat Andriane, Richard Attenborough, Candice Bergen, Richard Crenna - que se especializó en los roles de policía para la televisión -, Larry Gates y Steve McQueen, *Black Rain* de 1989 de Ridley Scott, con Kate Capshaw, Michael Douglas, Andy Garcia, Luis Guzmán y Takakura, y *Rising Sun*.)

C) SEXO Y TRAICION: EL CABECILLA COMO FIGURA DEL PADRE

Hemos visto en nuestro artículo sobre *Teaching Mrs Tingle* cómo aparece de nuevo la identificación entre sexualidad extramatrimonial e infidelidad, por lo menos a los electores, de parte de los miembros del gobierno, mediante la referencia explícita a la relación que tuvo Kennedy con Marilyn Monroe. Si bien tal referencia nos devuelve más que todo a una reflexión sobre el mandato del actual presidente de los E.U.,

Bill Clinton, evidencia sin embargo una preocupación mucho más amplia, que es la de la inestabilidad del sistema norteamericano. (De manera paralela, aunque que distinta, notaremos que la educación sentimental de los adolescentes de *American Pie*, ¿tal vez con juego de palabras entre "pie" y "to pee"?, se hace paródicamente bajo los hospicios de este título altamente significativo, pues es el de la canción de 1971 de Don McLean, recientemente retomada por Madonna en un clip donde ella aparece envuelta en la bandera de los E.U.).

El tema de una muerte violenta en los círculos del poder es un tema recurrente de las películas norteamericanas de los treinta últimos años. Tenemos por ejemplo a *Jade* y *Murder at 1600*. Esta temática muy específica aparece ante todo como una tentativa reiterada de objetivizar el asesinato que marcó más a los E.U. contemporáneos, a saber el del presidente Kennedy. Lo confirma el filme *JFK* de Oliver Stone.

De hecho, *Taxi Driver* de 1976 de Martin Scorsese, con Diahnne Abbott, Victor Argo, Peter Boyle, Jodie Foster, Robert De Niro y Harvey Keitel (actores, estos dos últimos, predilectos del cineasta, en uno de sus tantos encuentros cinematográficos), así como con Scorsese como actor de reparto y Cybill Shepherd (antiguo modelo, también conocida por su papel en la serie televisada que dio a conocer a Bruce Willis: *Moonlighting* de 1985-1989, con Jean Adams, Allyce Beasley, Frederick Coffin, Robert Ellenstein, Mary Hart, James Karel, Jim McKrell, Dennis Lipscomb, Henry G. Sanders, Liz Sheridan, Dennis Stewart, Rebecca Stanley y Joseph Whipp), *Taxi Driver*, película fundadora del género, que, después de *El Padrino II*, reveló a De Niro, Foster y Keitel, y recibió la Palma de Oro en el Festival francés de Cannes, así como 5 premios por las asociaciones de crítica cinematográfica estadounidenses: Los Angeles Filme Critics Association (1 premio), National Society Filme Critics (3 premios) y New York Filme Critics Circle (1 premio), intenta, como más tardíamente *Most Wanted* (v. nuestro artículo sobre esta película), exorcizar al famoso asesinato, a través una explicación psicológica de los disturbios mentales que pueden llevar a tal crimen. Pero también cambiando el crimen por otro, especie de ilustración fantasiosa, como, de alguna manera, *JFK*, de lo que hubiera sido de los E.U. si Kennedy no había muerto. Así, en el filme de Scorsese no es el hombre político, demasiado bien guardado, contrariamente a Kennedy según *JFK*, el que servirá finalmente de blanco al héroe, sino un chulo.

Notablemente a través del final y las tesis desarrolladas por la joven heroína negra y retomadas por el maduro senador blanco, se evoca la figura de Kennedy como martirio de la liberación racial de los 60 en *Bulworth* de 1998 de y con Warren Beatty (también guionista y productor de la película), con Halle Berry, Don Cheadle, Oliver Platt, Paul Sorvino y Jack Warden, y música de Ennio Morricone.

En *Taxi Driver*, la transformación del personaje que encarna De Niro en punk, pues el filme fue realizado en la gran época de este movimiento, acentúa todavía más, según un proceso similar al que encontramos en la contemporánea *La Naranja Mecánica* o la posterior *Teaching Mrs Tingle*, la problemática política a través el juego dialéctico entre el desabuso de la juventud y las normas sociales impuestas.

Entonces, *Taxi Driver* es al origen de las dos grandes orientaciones de las películas posteriores sobre el mismo tema: primero, la identificación entre el crimen patriótico y el crimen sexual, identificado éste a la infidelidad (en sentido religioso, como ya vimos, y también, en algún modo, de manera dialógica con lo que ocurre en la obra de Hitchcock) y al odio (en cuanto el odio es el contrario del amor-*Agapé*); segundo, y por ende, la focalización sobre una figura femenina. Así por ejemplo en *Most Wanted* o *El Chacal* con Bruce Willis, el blanco no es directamente el presidente de los E.U., sino la primera dama.

El tema del complot contra una mujer política, en el que está involucrado un inocente contra su voluntad (contrafigura simbólica de Lee Harvey Oswald, v. nuestro artículo sobre *Most Wanted*), es contemporáneamente también al centro de *Nick the Time* de 1995 de John Badham, ubicada en Los Angeles.

En *The Contender* del 2000 de Rob Lurie, con Joan Allen, Jeff Bridges, Philip Baker Hall, Gary Oldman, William Petersen y Christian Slater, película dedicada a las "hijas" de los E.U., es un complot político, forma simbólica de asesinato, como los confirman las numerosas referencias a Kennedy y al caso Clinton-Monica Lewinsky, que se trama en contra de la futura vice-presidente. Pero esta vez, como en *No Way Out*,

relacionado con la cuestión de la libertad sexual, aquí de las mujeres. La cinta confirma así la relación dialéctica que entretienen en las obras ya citadas los temas del crimen político y de la lujuria, como símbolo ambivalente de libertad y de perversión (la juventud y la felicidad matrimonial siendo, con una época de libertad ciudadana, de igualdad y de amor libre, los elementos que definieron para los estadounidenses el mandato del presidente Kennedy).

En *Taxi Driver*, el protagonista, al matar al chulo, y no al hombre político, se vuelve héroe del día, integrándose finalmente al grupo social, por recibir el amor de la mujer deseada. Es entonces venciendo sus pulsiones autodestructivas, antisociales, que logra superar simbólicamente su *Anima*, reconociéndola, en vez de oponerse a ella, matando al hombre político. Este se vuelve imagen del Padre, salvado *in extremis* de la colera de su hijo. En la leyenda clásica, Edipo mata a su padre en la carretera; de manera similar, el héroe del filme de Scorsese es taxista.

TEACHING MRS TINGLE

Tres estudiantes intentan por todos los medios de ser aprobados a su examen de fin de año, a pesar de su profesora, persona sádica que odia a los adolescentes.

A) EROS RAMAS ETC.

Película para adolescentes, *Teaching Mrs Tingle* de Kevin Williamson, con Marisa Coughlan, Katie Holmes (ya encontrada en *Perturbados* y *The Gift*), Helen Mirren, Molly Ringwall, Liz Stauber y Barry Watson, retoma el principio ya encontrado en filmes como *Sé lo que hicieron el verano pasado* o *H20* de integración de un mensaje educativo latente sobre la sexualidad. Pero aquí son los amores de los adultos que, a través de la iniciación de Marilyn Monroe por una de las heroínas y la sexualidad sadomasoquista de *Teaching Mrs Tingle*, aparece como pervertida, mientras que los amores entre adolescentes aparecen como pulsiones sanas. El mundo normativo de los adultos se vuelve entonces símbolo de su falsedad según una temática inversa de la que encontramos en *Mad City* o *Nightmares and Dreamscapes* de 1993 de Stephen King.

Así, a las aspiraciones, típicas de la modernidad, de los adolescentes que quieren ser escritora o actriz (v. Ariés y Duby, *Historia de la familia*, y *Sé lo que hicieron el verano pasado*), se opone la antigüedad de las ideas de *Teaching Mrs Tingle*.

B) EL ANTI ANTI EDIPO

Es entonces hacía un proceso de superación en cuanto ritual apotropaico que se orienta el enfrentamiento entre los tres adolescentes y su profesora en la “*casa de bruja*” de ésta.

Como lo muestra el paralelismo creado entre el episodio de *La pequeña casa en el valle* y la situación de una de las heroínas que desea más que todo tener otra vida que la de su madre, que es camarera en un restaurante, el mundo de los adultos es un mundo sin sueño, que no ofrece ninguna posibilidad.

Los tres héroes intentan entonces terminar con esta mala suerte que parece transmitirse de generación en generación, rehuzando, en una posición prometeica muy moderna, el castigo injusto de sus antepasados. Es lo que revela el trabajo de una de las heroínas sobre una mujer acusada falsamente de brujería y quemada injustamente tres siglos atrás. Por su parte, *Teaching Mrs Tingle*, siendo profesora de historia, cristaliza en su personaje el carácter cíclico de la disciplina que enseña (v. Hegel, y Zubíri y Ellacuría).

Aquí, contrariamente a lo que ocurre en *Blackboard Jungle* y las películas afines, las buenas intenciones que profesa *Teaching Mrs Tingle* son en realidad mentiras. Son los tres estudiantes los que quieren lograr sus estudios, a pesar de su maestra, es decir también, más generalmente, a pesar del mundo de los adultos como hemos visto.

Las iniciales E.T., formadas por el nombre y el apellido de *Teaching Mrs Tingle*, que aparecen desde el inicio, grabadas sobre en cuero de su cartapacio, la identifican irónicamente con un monstruo inhumano. La comparación reiterada entre ella, atada en la cama, y la chica poseída de *El Exorcista*, es una referencia suplementaria que, invirtiendo esta vez la identificación entre el adolescente rebelde y el demonio en la novela de Blatty (v. nuestro artículo sobre *Spawn*) así como en *Blackboard Jungle* y las películas afines, acentúa el carácter pervertido y maléfico de la moral de los adultos. Tal burla al discurso oficial se volvió posible gracias a la moda de los dibujos animados *Beavis and Butt-Head*, *Los Simpsons* y *South Park*.

Teaching Mrs Tingle termina con la inversión del motivo de la entrega de los diplomas en los filmes como *The Substitute*, inspirado en *Blackboard Jungle* (v. nuestro artículo sobre esta película), ya que aquí el hecho de haber vencido moral y físicamente a su profesora lleva finalmente una de las heroínas a recibir la beca tan deseada por la universidad.

Mientras en *Blackboard Jungle* es la bandera de los E.U. la que sirve al profesor y sus alumnos para salvarse de la mala influencia de las pandillas, en *Teaching Mrs Tingle*, al tiempo que *Teaching Mrs Tingle*, de alguna manera exorcizada, reconoce sus malas intenciones, es simbólicamente el libro de la escuela que salva a una chica del arma feudal, símbolo a su vez de la sociedad adulta ya superada, con la que la profesora intentaba matar a las heroínas.

Lo que es interesante, pues, *Teaching Mrs Tingle* es que, sin final horrendo, contrariamente a lo que ocurre en las películas como *Blackboard Jungle*, el discurso de clase ya no es un discurso burgués, sino que es un verdadero intento de crítica al carácter elitista del sistema educativo, inasequible a las clases pobres.

EYES WIDE SHUT

Ultima película de Stanley Kubrick (como a menudo, guionista, director y productor de la misma), *Eyes Wide Shut*, con Sam Douglas, Todd Fields, Sydney Pollack y Rade Serbedzija, reúne por primera vez a la pantalla grande la pareja formada por Tom Cruise y Nicole Kidman, esposos en la vida real, alrededor de la historia de un médico súbitamente lleno de dudas acerca de la fidelidad de su esposa.

A) *THE ASTRONAUT'S WIFE*

The Astronaut's Wife de 1999 de Rand Ravich, con Blair Brown, Nick Cassavetes, Johnny Depp, Clea DuVall, Joe Morton y Charlize Theron, es un filme de ciencia ficción que retoma el célebre tema de la posesión del ser amado por otro ser, de origen ajena y desconocida. Citamos por ejemplo *Shining* de Kubrick, inspirado en King.

Resurge, lógicamente, en *The Astronaut's Wife* la oposición entre lo racional y lo extraño. Sin embargo, el tema de la procreación demoníaca, propio del género fantástico, pensamos a *Rosemary's Baby*, *Alien* o *Ghostbusters 2*, no sólo nos representa la oposición entre dos mundos reales, sino que, más generalmente, entre dos mundos simbólicos, como en el filme *L'irrésolu* de 1994 de Jean-Pierre Ronssin, entre el mundo del hombre y el de la mujer, ya que remite a la problemática de origen antigua y medieval de la superación de un género por el otro, a través la simbología del embarazo, que nos devuelve notablemente a los mitos de *Barba Azul* (inspirado en las leyendas hindúes sobre Yama, el dios de la muerte) y de Melusina sorprendida en el baño por su esposo. El motivo del baño y del agua que provoca la muerte del esposo en *The Astronaut's Wife* es en este sentido muy significativo.

B) *MAUVAISE PASSE*

Al nivel psicológico, el tema de la superación de un género por el otro en los momentos cruciales de la vida común se expresa de manera muy clara en *The Astronaut's Wife*, por las mujeres embarazadas en el momento de la reunión de grupo.

De tal superación se trata también en *Fight Club* (v. nuestro artículo sobre esta película), y en *Boxing Helena* de 1993 de Jennifer Chambers Lynch, con Betsy Clark, Sherilyn Fenn (ya conocida por su papel en la serie televisada *Twin Peaks* de 1990 de David Lynch), el cantante Art Garfunkel, Bill Paxton, Julian Sands y Kurtwood Smith, historia acerca del poder que detiene el que toca que tiene antecedentes en *The Unknow* de 1927 de Tod Browning, con Lon Chaney (su actor predilecto, que trabajó con él de 1919 a 1929), Joan Crawford, Nick De Ruiz, John George, Norman Kerry y Frank Lanning, película muda ubicada en el mundo de los monstruos de circo, recurrente en Browning, tanto en las cintas, también mudas, *The Unholy Three* de 1925, con Matthew Betz, Mae Bush, Chaney, Edward Connelly, Harry Earles, William Humphrey, Victor McLaglen, Matt Moore y E. Allyn Warren, como *The Mystic* de 1925, con Stanton Heck, Gladys Hulette, DeWitt Jennings, Mitchell Lewis, Robert Ober, Aileen Pringle, Conway Tearle y David Torrence (Waldemar Young siendo el guionista de *The Unholy Three*, *The Unknow* y *The Mystic*), y *Freaks* de 1932, con Angelo, Roscoe Ates, Olga Baclanova, Rose Dione, Daisy e Earles, Johnny Eck, Wallace Ford, Daisy e Violet Hilton, Leila Hyams, Rudiar y Henry Victor, mundo de los monstruos de circo que por otra parte inspiró a Lynch los filmes *Eraserhead* de 1976, con Joseph Allen, Jeanne Bates, Jack Nance, Judith Roberts y Charlotte Stewart, y *The Elephant Man* de 1980 (esta última compartiendo el tema de relación afectiva y educacional con *L'Enfant sauvage* de 1970 de François Truffaut, también inspirada de una historia verdadera, e interpretada por Jean-Pierre Cargol, Jean Daste, Truffaut y Paul Ville).

De igual forma, en el filme contemporáneo *Mauvaise Passe* del actor y cineasta francés Michel Blanc se expresa el problema de la superación de un género por el otro a través la puesta en escena de un hombre maduro que, en la crisis de la cuarentena, se vuelve “escorte” para mujeres solas, lo que le lleva a asumir un papel ambiguo que provoca su separación de con su esposa, y más generalmente con toda su vida anterior. Ya la película anterior de Blanc, *Grosse Fatigue*, abordaba, como ésta, el tema del doble en cuanto dualidad entre el Yo y el SuperYo, en una reflexión sobre el estatus artístico muy similar formal y temáticamente a la de las películas de Woody Allen.

Si el tema del doble en *Grosse Fatigue* nos recuerda el de los gemelos en *The Astronaut's Wife* (referencia mitológica implícita a la dualidad de los géneros como en el caso de los Nommos dogons, a la vez mujer y hombre), la última imagen de *Mauvaise Passe* que identifica de manera irónica el complejo universo del héroe con un simple *carpediem* sexual, nos introduce a *Eyes Wide Shut*, por similitud con la reflexión terminal de la heroína en el filme de Kubrik.

C) *EYES WIDE SHUT*

Inspirada en el cuento de Arthur Schnitzler, esta película de Kubrik cuenta dos noches consecutivas de la vida de un médico, esposo modelo, después de una fiesta en casa de un amigo, después de la cual su esposa le revela sus fantasías.

Tema recurrente de la literatura y del cinema, el recorrido iniciático que encontramos tanto en *Mauvaise Passe* o *Le Prof*, en la forma de la evocación de la crisis cuarentona del héroe, como en *Eyes Wide Shut*, nos remite también, de alguna manera, en la obra de Kubrik al recorrido nocturno y sangriento del personaje de *La Naranja Mecánica*.

La revelación súbita por parte del héroe de las fantasías de su esposa, que como el cuarto prohibido de los cuentos ya citados representa el jardín secreto imposible de compartir, mismo en una pareja, es en *Eyes Wide Shut* el punto de partida de una larga huída nocturna durante la cual fantasía y realidad se combinan en un juego sutil. Durante la fiesta de la noche anterior, un hombre y dos mujeres hacen proposiciones respectivamente a la esposa del médico y al héroe. Durante su noche solitaria, el médico, llegando en casa de uno de sus pacientes que se murió, descubre que la hija de éste, que debe casarse pronto, se ha en realidad enamorado de él. Después de este nuevo descubrimiento, intenta vanamente hacer el amor con una prostituta. En una tienda de disfraces, la hija del propietario se entrega a los clientes. Se ve claramente, pues, la transferencia que se opera en este recorrido nocturno entre todas las figuras que se suceden ante el médico perturbado. La historia culmina con la muerte de la prostituta, aparentemente del sida, la huída del amigo músico del médico después de que le haya llevado a un baile de máscaras que en realidad es una partida sexual, y el descubrimiento de que el amigo en la casa del que se hizo la recepción del inicio se encontraba en el baile de máscaras, y de que la chica a la que el médico salvó la vida de una overdosis en dicha recepción del inicio se murió después de haberse entregada para evitarle al médico una humiliación pública por haber venido al baile sin que fuera invitado.

Así pues, el inicio del filme (las proposiciones que le hacen varios invitados respectivamente al médico y a su esposa) muestra como en *Luna de Fiel* que la infidelidad, aun fantamática, es lo que le mata al amor que se tiene una pareja. Y en el ambiente irreal del baile de máscaras (motivo de origen romántico que nos viene del cuento “*La Máscara de la Muerte Roja*” de Edgar Allan Poe y de *Allá* de Joris-Karl Huysmans), accentuado por el reconocimiento final por parte de la esposa del médico de que este baile fue la contraparte de sus propias fantasías, pone de relieve que nos encontramos en este viaje nocturno en la ciudad frente a una ensoñación del tipo de la que Jung describe acerca de la percepción del *Anima* por el *Animus* en los sueños de sus pacientes. Así el papel de la mujer desconocida - no importa que fuera ella la prostituta con la que el médico quizá hacer el amor, la chica drogada del inicio, o su propia esposa - es en este sentido muy revelador, al igual que la presencia del dueño de la casa del inicio en el baile de máscaras, que hace de este último la prolongación fantamática de la primera, según un proceso similar al que emplea Hitchcock alrededor de la puesta en escena del sueño en *Spellbound*.

De la misma manera, el pianista, antiguo amigo de universidad del médico, aparece como su doble fantamagórico (sobre este proceso de dedoblamiento de la personalidad, v. películas como *Angel Heart* o *Fight Club*), y la chica del inicio al idéntico trágico destino que la prostituta aparecen como la versión soñada por el héroe de la esposa entregada. Al discurso de enamorado que el médico hace a su esposa al final de la película responde, como en el cuento, el pragmatismo sexual de ésta.

El filme, como *Mauvaise Passe*, aparece entonces como una interesante reflexión demistificadora acerca de la sexualidad, en la grande tradición del pensamiento de los años 60-70 sobre el amor libre, y contrariamente a muchas películas en las que el amante o el esposo infiel son siempre considerados como

malvados. Citamos el reciente *Random Hearts* de Sidney Pollack. A pesar de que en esta película, el cineasta parece intentar validar las desviaciones sexuales de los políticos norteamericanos, reconociendo en estas un fenómeno no objetivizable, en una muy justa ampliación del derecho de los individuos a disponer de su propio cuerpo al ámbito de la política, contrariamente a *Teaching Mrs Tingle*, en la que, a pesar de las cualidades del guión, la referencia a los amores extraconyugales de J.F. Kennedy con Marilyn Monroe expresa una visión moralista muy reaccionaria. Visión que sin embargo se debe también de entender en la problemática del filme como una crítica pertinente a la doble moral de los adultos, a la vez normativa para los demás y permisiva para sí mismo.

EL MENSAJERO: LA HISTORIA DE JUANA DE ARCO

Nueva película de Luc Besson, con Vincent Cassel, Faye Dunaway, Dustin Hoffman, Milla Jovovich, Tchéky Karyo (actor predilecto del cineasta) y John Malkovich, sobre la famosa santa francesa, que combatió a los ingleses, antes de ser traída por su propio rey.

A) EL MENSAJERO: LA HISTORIA DE JUANA DE ARCO

The Messenger: The story of Joan of Arc es la nueva película de Besson, después de *El Quinto Elemento*, del que retoma la temática, ya analizada en nuestro artículo sobre esta película.

Paralelamente a esta película, Besson colaboró a la realización de la versión de *Juana de Arco* por Christian Duguay.

En *The Messenger* volvemos a encontrar a una heroína andrógina, típica de las películas de Besson, encarnada aquí por la misma actriz que en *El Quinto Elemento*.

The Messenger se opone a la visión tradicional de la santa. Sin duda, el filme es una referencia y un homenaje al cine francés, y en particular a la versión de 1928 de Carl Dreyer, con las notables participaciones de Antonin Artaud et Michel Simon. Ya en 1900, Georges Méliès realizó una primera versión, que en 1917 inspiró a Cecil B. De Mille.

Pero, a pesar de este homenaje evidente, el filme, que visiblemente es una respuesta a la reciente película *Jeanne la Pucelle* en dos partes (*Les Batailles* y *Les Prisons*) de Jacques Rivette sobre el mismo tema, presenta a una Juana perturbada de muy joven por la muerte de su hermana durante la guerra de Cien Años, una Juana que, después, poco o no participará a los combates, pero que mandará a sus hombres a la muerte por pura venganza. Más que todo, el filme de Besson presenta a una Juana obsesionada por Dios. A sus sueños de amor universal, entretenidos por el cura, se substituye brutalmente en su vida el horror de los conflictos de los adultos. En eso, podemos denotar una cierta comunidad de problemática entre *The Messenger* y *La última mariposa* (v. nuestro artículo sobre esta película), o con *León*, primera película norteamericana de Besson, con su actor predilecto Jean Reno.

No obstante, la pasión amorosa que une Juana a Dios ("*El Mensajero*"), antes de los trágicos eventos que la van a cambiar radicalmente en fanática, ya se asemeja mucho a una patología real. El mismo título de la película apunta esta dimensión ante todo mística y de iluminación casi enfermiza de la vida de Juana de Arco.

El Dios que ve Juana en sus visiones es primero un dios sensual y joven, después un dios de venganza, adultos con ojos relucientes. De cualquier forma, el dios que se imagina Juana es un dios especular, que tiene la misma edad que ella.

Ello nos induce a ver en este dios un dios personal, muy característico del pensamiento contemporáneo, respuesta obvia, inmanentista y idealista, del discurso religioso a las críticas ateas en contra del dios único. Pues, a este último, por el que se hicieron tantos genocidios, la religión opusó habilmente un dios personal cuya idea e imagen es propia de cada uno, acentuando así el carácter de libre albedrío y minimizando la responsabilidad común, coercitiva, de las instituciones en el empleo que se hizo de la figura divina a través de los siglos. Borges en su obra propone, sin querer, un interesante origen a la emergencia de esta figura divina especular, en el pensamiento notablemente de Novalis ("*Pierre Ménard, autor del Quijote*", in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, t. I, p. 470 y notas correspondientes p. 1574).

Tal constatación nos permite igualmente de comprender el simbolismo general del filme de Besson. En efecto, el dios al que se remite Juana nunca se identifica con Dios. Los sacerdotes durante toda la película son los únicos que parecen desconfiar de la cualidad de las visiones de Juana, tanto de la joven Juana como de la Juana adulta. El sacerdote Cochon, contrariamente a lo que nos dice la historia oficial, intenta finalmente salvar la vida de Juana, contra la voluntad de los ingleses.

Hay, pues, en el filme una visión bastante ingenua de la Iglesia, considerada de manera unívoca como manifestación obvia de Dios sobre la tierra.

De la misma manee , hay una cierta complacencia ante la concepción anglosajona de Juana, no como

santa, pero como "puta". Sin embargo, si bien ello se puede explicar como un sacrificio de Besson al ámbito norteamericano en el que se desarrolla últimamente su carrera, no es suficiente para comprender el significado profundo de tal inversión.

Para entender cabalmente esta inversión, es central la imagen de la joven Juana echada en el suelo, los brazos extendidos en posición de Cristo en la Cruz, junto con una espada, espada que poco después será utilizada por un inglés para traspasar a la hermana de Juana que, paralelamente, está violando.

Este momento en el que la heroína se encuentra en una relación física muy directa con la tierra en la que está echada nos recuerda notablemente la iconografía de *Mouchette* de 1967 de Robert Bresson, que es una reflexión sobre la guerra, inspirada en Bernanla.

La secuencia de *The Messenger* muestra la espada como un símbolo no sólo guerrero y cristiano (por su forma), lo que es evidente, sino también como un símbolo fálico, y, por consiguiente, la pasión de Juana por Dios como la expresión de una pulsión sexual desviada hacia la figura divina, por causa de la sociedad puritana medieval. Hasta cierto punto, Besson es confirmado en esta opinión por los escritos de los santos de la época : de Eckhart a Suso y de Hildegarda de Bingen a Teresa y Juan de la Cruz.

Así pues, la crítica de Besson se opera hacia una forma de mentalidad religiosa integrista, más que directamente en contra de la santa, significativamente personificada por la actriz que tenía el papel de la extraterrestre en *El Quinto Elemento*.

Ya vimos que en *El Quinto Elemento* la simbología del filme desorientaba hacia una crítica del racismo. Igual ocurre en *The Messenger*, si se toma en cuenta que la santa es la figura-símbolo del partido racista francés. Así, como en *El Quinto Elemento*, Besson supo en *The Messenger* ofrecernos un entretenimiento de calidad, a la manera estadounidense, pero conservando, en segunda lectura, su especificidad puramente francesa. Hecho confirmado por la contribución de un equipo francés en la realización del filme.

B) INSPECTOR GADGET

El Inspector Gadget de 1999 de David Kellogg, con Matthew Broderick, Dabney Coleman, Rupert Everett, Joely Fisher, Michael G. Hagerty e Michelle Trachtenberg, se inspira del célebre dibujo animado canadiense de 1983-1985.

Sus numerosos "gadgets" que nunca sabe utilizar asemejan al héroe a *La pantera rosada*, en cuanto los dos personajes parodian a James Bond.

Sin embargo, esta característica evidente del Inspector Gadget ha desaparecido en la película de Walt Disney.

El inspector Gadget se volvió curiosamente aquí un protagonista del tipo de RoboCop, antiguo policía asesinado, cuyo cuerpo fue reconstituido gracias a la ciencia cibernética.

En la serie canadiense, el inspector Gadget, al igual que Goofy en Disney, aparece como un personaje desmañado. Esta comparación es reveladora, ya que, siendo el inspector Gadget, al igual que el inspector Clouseau de los filmes de *La pantera rosada*, un anti-James Bond, su cercanía antinómica con el héroe de Ian Fleming, si nos reportamos a la interpretación que da de él Barthes en la "*Introducción al análisis estructural de los relatos*", hace del inspector Gadget el arquetipo del hombre occidental contemporáneo, dueño del mundo no sólo gracias a su técnica, pero también, anteriormente, por su cualidad inata de Ser-en-Sí (v. nuestro artículo sobre *Jorge de la Selva*).

Es significativa en este sentido la oposición en el filme de Disney, como en *Spice World*, entre personalidad real y personalidad social. En el caso del inspector Gadget, a su nuevo ser cibernético se opone su ser real, inato y profundo, psicológico. Su oposición con la criatura del Doctor Mad confirma este maniqueísmo.

Pues, en el filme de Disney, la oposición entre Ser en Sí y Ser fuera de Sí no tanto es una apología a la naturalidad del ser, como una reducción semántica de los valores, de esencia sociales como sabemos (v. por ejemplo los trabajos de Kelsen), a objetos trascendentales, idealizados.

Al nivel político, esta reducción se expresa en el filme por la doble negación implícita del inspector Gadget de la serie canadiense como anti-James Bond, y del *RoboCop* de Verhoeven como crítica al modelo

capitalista de la sociedad norteamericana.

Mientras, como ya hemos dicho, el inspector Gadget viene a ser un nuevo RoboCop, y no un ser humano con gadgets deficientes, el filme de Disney pone el acento sobre un elemento central en *RoboCop*, la oposición entre el Ser en Sí y el Ser fuera de Sí. Pero ahí donde en *RoboCop* esta oposición sirve a Verhoeven para criticar la deshumanización del individuo en el sistema capitalista (aun si se percibe también una crítica idealista a la ciencia, inspirada de *Frankenstein*), y su utilización como simple mercancía, en el filme de Disney, al contrario, sirve para, una vez más implícitamente, afirmar las cualidades del sistema industrial y su valor integradora. Así, mientras Verhoeven termina su *RoboCop* sobre la frase irónica del héroe a su compañera de equipo, diciéndole que a ella también los científicos podrán repararle su cuerpo, maltratado por los malvados, en el filme de Disney, el hecho de volverse un robot le hace más capaz, y más interesante para la heroína de la que está enamorado.

Igualmente, en el filme de Disney se adjunto al héroe un carro lujoso con voz de joven negro de los arrabales pobres, cuya alegría y habladería le hacen un contra modelo obvio de la realidad. Este carro se inspira tanto del de la serie de películas *The Love Bug*, todavía de los estudios Disney (v. asimismo los anteriores carro del Gato Felix, y Pequeña Ruta y Pequeño Taxi de los dibujos animados clásicos de la llamada Edad de Oro de Hollywood), como del polifacético coche de la serie televisada original *Knight Rider* de 1982-1986, con William Daniels, David Hasselhoff (igualmente protagonista de la serie *Baywatch* de 1989-2001, en la que también se volvió famosa Pamela Anderson: 1992-1997), Rebecca Holden (1983-1984), Patricia McPherson (1983-1984, 1984-1986), Edward Mulhare y Peter Parros (1985-1986), serie que dio lugar a varios telefilms (1991, 1994) y "remakes" (1997, 2002), y de la reciente *Viper*, "remake" empezado en 1996, con J. Downing, Scott Heindle, Jeff Kaake, James McCaffrey, Heather Medway, Joe Nipote, Manoj Sood y Dawn Stern, de la serie de 1993-1994.

Se tiene que apuntar que ya los filmes posteriores de la serie de películas inspirados en el *RoboCop* de Verhoeven, como la serie televisada y el dibujo animado consecutivos, habían cambiado el universo pervertido criticado por Verhoeven en simple motivo decorativo de la estética de ciencia ficción.

La comparación entre el filme de Besson y el de Disney muestra como el primero inova propniendo una real crítica a la sociedad contemporánea, mientras que el segundo intenta ser consensual, borrando todo elemento, aun el más sutil, que podría hacernos reflexionar. Lo que nos devuelve, como en *The Rage: Carrie 2* y *Blackboard Jungle* al carácter coercitivo de los filmes para jóvenes, que modelan sus espíritus todavía muy frágil ideológicamente.

FIGHT CLUB

Historia de un joven comercial, tomado entre el mundo material del éxito social y su fantasía de libertad individual.

A) DESPUES DE SE7EN Y 8MM

Inspirado del exitoso libro de Chuck Palahniuk, *Fight Club*, con Helena Bonham Carter (*Mary Shelley's Frankenstein*), Edward Norton (director de *Keeping the Faith*, v. nuestro artículo sobre *Loco por Mary*) y Brad Pitt, es el nuevo filme de David Fincher, realizador de *Se7en*. Como en *Se7en*, se afirman las grandes cualidades de cineasta de Fincher, así como su preocupación de crítica social (v. nuestro artículo sobre *The Horse Whisperer*). La presencia de un héroe-narrador, aquí como en *LA Confidential* o *The Million Dollar Hotel* del 2000 de Wim Wenders, con Butch Cord, Jeremy Davies, Mel Gibson, Milla Jovovich (que se dio a conocer con su papel en *El Quinto Elemento*), Donald Logue y Jimmy Smits (película basada en ideas del cantante Bono del grupo irlandés U2, grupo que compuso también la música del filme - a notar que el Million Dollar Hotel de Los Angeles aparece por primera vez en una cinta en *Rocky III* de 1982 de Sylvester Stallone, ya que es donde se aloja Rocky con su familia -), remite el espectador al universo intelectual, supuestamente más analítico, de la literatura.

Como en *Se7en*, en *Fight Club* Fincher da a su actor predilecto: Pitt uno de los papeles principales. Paralelamente, reutiliza Norton en un papel de Jack, personaje con doble personalidad, similar al que éste desarrolló en *Primal Fear* de 1996 de Gregory Hoblit frente al abogado encarnado por Richard Gere, y en *American History X* de 1998 de Tony Kaye, filme que valió al actor una nominación para los Oscars y fue proyectado por Amnesty International y la Liga de los Derechos Humanos en las universidades norteamericanas. Con esta única diferencia de que en *Primal Fear*, como también en *Psycho* de Hitchcock, y contrariamente a lo que ocurre en *Fight Club*, es el doble malvado del héroe que toma finalmente el poder completo sobre su personalidad. Se nota también en *Fight Club* la sutil utilización de la animación por computadora. Es después del éxito de Norton en su anterior película: *American History X* que Fincher le eligió para *Fight Club*.

Tanto las hesitaciones del héroe como la problemática social en *Fight Club* recuerdan *Doce Monos*, de toque ecológica, Pitt teniendo en las dos películas el papel de un alter-ego extremo y travieso del personaje principal, del que, en cuanto proyección del ser propio del héroe, asume y representa exógenamente los sueños.

Ya Fincher había abordado esta cuestión de la amistad paradójica de dos personajes, en este caso entre dos hermanos, el uno haciendo un infierno de la vida del otro, hasta la reconciliación final, en *The Game* de 1997, con Michael Douglas, Sean Penn y Deborah Kara Unger.

Contrariamente a lo que ocurre en *8MM* de Joel Schumacher, guionista de *Se7en* (v. nuestro artículo sobre *EdTV*), en *Fight Club* no percibimos huellas algunas de un discurso reaccionario, a pesar de que la referencia a los jabones hechos con grasa humana recuerda, como lo apuntó un crítico francés, lo que se dice acerca de los campos de concentración nazis.

Pero aquí, más bien, esta referencia se concibe en cuanto el hombre moderno se encuentra deshumanizado por la sociedad, ya que, por referencia implícita justamente a la problemática de los campos nazis, el capitalismo se identifica a un sistema inegalitario y totalitario, pues, mientras la empresa (de carros, símbolo por excelencia de la modernidad en los E.U., véase el mito Ford por ejemplo) que emplea al héroe puede provocar la muerte violenta de los consumidores sin temer consecuencias legales algunas, las mujeres ricas, que viven, como en *Metropolis*, del sudor de los pobres, se pagan caras operaciones de liposucción. Así la grasa, perdida involuntariamente en el primer caso, y voluntariamente en el segundo, se relaciona en el primero con la pérdida del cuerpo, y en el segundo con la gordura, símbolo tradicional de riqueza (la imagen desvalorizadora del gordo en la sociedad contemporánea se explica notablement por ello, v. nuestro trabajo sobre "*L'iconographie du gros aujourd'hui*", o, más puntualmente, la notable obra del escultor y pintor colombiano Fernando Botero, v. *Botero s'explique – Entretien avec Hes'or Loaiza en*

1983, Pau, Francia, La Résonance, 1997). En el primer caso, la pérdida del cuerpo es más precisamente todavía imputable a la mala calidad de los productos de masa, y la ausencia de derechos de los consumidores frente a las grandes empresas (tema muy apreciado en los E.U., véase *The Street Lawyer* de 1997 de John Grisham y *The Rainmaker* del mismo año de Francis Ford Coppola, inspirada de una novela de 1995 de Grisham, cinta que estudiamos en nuestro artículo sobre *Medidas Desesperadas, A Civil Action* de Steve Zaillian, con Robert Duvall, Stephen Fry, Dan Hedana, Zedjko Ivanek, William H. Macy y John Travolta, o *Erin Brockovich* de Steven Soderbergh).

El tema, central como ya lo expresa el título, de la respuesta violenta a esta "cosificación" del individuo, representada en primer lugar por la oposición en el filme entre el héroe y su superior jerárquico, se inspira visiblemente en las tesis nihilistas y anarquistas.

Además, las vacilaciones éticas del héroe acerca de la validez de la violencia como respuesta a las desigualdades sociales muestra claramente que el discurso de Fincher no es antedicho violento o extremista, aun cuando desarrollando un discurso implícito acerca de la justicia personal, problema fundamental en los E.U., e introduciendo una dialéctica difícil entre violencia y equidad, como Oliver Stone en *Natural Born Killers*, en *Fight Club* el cineasta parece proponer una sustitución ambigua del poder de la fuerza física al poder del dinero. La explosión final de los edificios bancarios al final de la noche (la aurora siendo un símbolo tradicional de esperanza) no deja lugar sobre la posición del cineasta. Si bien no valida la violencia, considera, a pesar de todo, que se debe llegar a una reorganización mundial de las riquezas, más justa y equitativa.

B) AMERICAN HISTORY X

Confirma esta interpretación el hecho de que en *Fight Club* el héroe conoce una evolución paralela a la que sufre Derek Vinyard, personaje atraído por el nazismo, en *American History X*.

A la secuencia: 1) muerte del padre 2) en el momento de la adolescencia del héroe 3) y encarcelación de Derek 4) que provoca el deseo de Danny, su hermano menor, de reemplazarlo (el hecho de que los nombres de los dos hermanos empiece por la misma letra favorece este proceso de reemplazamiento), 5) provocando así el asesinato del joven en *American History X* se sustituye en *Fight Club* la secuencia siguiente: 1) abandono de Jack 2) adolescente por su padre 3) y encuentro mucho más tarde con Tyler 4) cuya voluntad tiende a sustituirse a la del héroe, 5) llevando finalmente éste a poner en escena su falso suicidio para deshacerse de su doble. En las dos películas tenemos a unos protagonistas narradores que mueren (simbólicamente o no) al final, como también en *Belleza Americana*.

En *American History X*, es mediante la redacción que debe entregar a su profesor de historia que Danny nos cuenta su vida. En *Fight Club* la narración de Jack empieza cuando Tyler está a punto de matarlo, a semejanza de lo que ocurre en *Belleza Americana* donde las primeras imágenes nos muestran la hija del héroe evocando con su novio el asesinato de su padre. En *American History X* la estructura simétrica fuerte de la familia de Derek (dos hermanos, una hermana y la madre) es la que le impide sucumbir a la joven militante nazi, permitiéndole reintegrarse al modelo liberal y multi-étnico norteamericano. En *Fight Club* la soledad de Jack es la que le lleva contra su voluntad a acercarse de la extraña heroína, la que, identificada con el animal de fuerza de la gruta interior de Jack, no sólo le permite indirectamente asumir sus deseos profundos, sino también realizar y trascenderlos. En *American History X* la hermandad genética real de los protagonistas se dobla de la muerte efectiva del hermano menor del héroe. En *Fight Club* el principio de gemelidad fantasmagórica de Jack con su doble acaba con el suicidio ficticio de Jack y la desaparición de Tyler. A la narración de Jack en *Fight Club*, que nos cuenta sus aventuras fantasiosas con Tyler, que no es sino un tipo de amigo secreto, corresponde en *American History X* el relato que hace Danny, en cuanto personaje secundario, de los hechos concretos ocurridos a la familia de Derek, el héroe del filme.

De lo mismo, a la muerte final de Danny en *American History X* corresponde en *Fight Club* la del doble del héroe. En los dos casos, esta muerte marca la reintegración del protagonista en la sociedad. Mientras en *American History X* la muerte del joven, estigmatizando a las derivas provocadas por el odio, a semejanza de la muerte del piscópata en *Se7en*, representa el pago que debe aceptar el asesino por redención de su

culpa, en *Fight Club* la desaparición final de Tyler y la reunión paralela de Jack con su amada, en el momento de la explosión de los rascacielos de las poderosas compañías financieras, expresan, a semejanza de lo que ocurre al final de *Total Recall* por ejemplo, la victoria del Bien sobre el Mal, y el retorno a un universo de tipo edénico, más igualitario.

El simbolismo paterno del doble del héroe en *Fight Club*, confirmado no sólo por la identificación explícita entre la pareja formada por Tyler y la heroína por una parte, y los padres de Jack por otra, sino que también por el hecho de que Tyler incita Jack a perderle que le aloje durante un tiempo, después de la explosión de su apartamento (otro episodio que demuestra la omnisciencia de Tyler), conforme el lema cristiano: “*Pide y recibirás*”, revela claramente el carácter divino de la figura de Tyler, haciendo de su desaparición la expresión de la liberación del individuo, rebelándose contra el yugo moral que le impone la sociedad.

En este sentido, mientras en *American History X*, como hemos dicho, la muerte de Danny ante su hermano y modelo evidencia para Derek el castigo divino que le es infligido por precio de su culpa, al contrario, en *Fight Club* la desaparición de Tyler, en cuanto figura del Padre ausente (volveremos sobre este punto), libera al héroe del poder castrador de la Ley y de la sociedad mercantil contemporánea.

C) *TRAINSPOTTING*

Ya en *Trainspotting*, con Ewen Bremner, Robert Carlyle, Kelly McDonald, Ewan McGregor, Kevin McKidd y Jonny Lee Miller, película de 1996 de Danny Boyle, el director de *Pequeños asesinatos entre amigos*, encontramos, con ecos de *La Naranja mecánica*, una crítica al sistema, similar a la de *Fight Club*.

Boyle reutilizará Carlyle en *The Beach* del 2000, con Leonardo DiCaprio, Paterson Joseph, Tilda Swinton, y los actores franceses Guillaume Canet y Virginie Ledoyen (película que es la contraparte adulta y trágica de la visión adolescente y edénica de *The Blue Lagoon* de 1980 de Randal Kleiser, con Christopher Atkins, Leo McKern, Brooke Shields y William Daniels).

Además, colateralmente relacionada con la evocación de los traficantes, la locura momentánea del personaje encarnado por DiCaprio en *The Beach* se inspira iconográficamente, con toda claridad, en las visiones que sufre su personaje a causa de la droga al inicio de *The Basketball Diaries* de 1995 de Scott Kalvert, con Lorraine Bracco, Brittany e Cynthia Daniel, Bruno Kirby e Mark Wahlberg, película inspirada de las memorias del escritor y poeta Jim Carroll. A su vez, el protagonista de *The Beach* prefigura la figura del héroe toxicomano con largas halucinaciones de *Harvard Man* de 2001 de James Toback (también guionista de la película), con Joey Lauren Adams, Ray Allen, Sarah Michelle Gellar, Rebecca Gayheart y Adrian Grenier.

Trainspotting, cuyo éxito es también (con *Brassed Off* de Mark Herman) al origen de la película *The Full Monty*, prefigura los motivos de *Fight Club*, tales como el héroe-narrador; el doble “*psicópata*” del narrador, en este caso Carlyle, protagonista central de *The Full Monty* y que tiene aquí el papel de Begbie; la joven mujer sexy pero inalcanzable; la evocación inicial de la sociedad de mercado a través la enumeración de los objetos de la vida cotidiana (los muebles Ikea de *Fight Club*), simbólicos, aquí como en *Las palabras y las cosas* de Foucault o en la obra de Georges Pérec, del mundo contemporáneo.

Sin embargo, *Fight Club* aparece como una respuesta a *Trainspotting*, más radical todavía que ésta en su crítica a la economía de mercado. Pues, mientras *Trainspotting* nos cuenta la evolución de un joven escosés en su búsqueda para integrarse a la sociedad, *Fight Club* se interesa, al contrario, al largo proceso de desocialización de su héroe. De la misma manera, si bien tanto en *Trainspotting* como en *Fight Club* el héroe intenta por todos los medios con deshacerse de su “doble” perturbador, mientras en *Trainspotting* la manera que encuentra por ello es huir a Londres donde trabaja como vendedor en el sector inmobiliario, en *Fight Club* la liberación del héroe de sus propios demonios pasa por el abandono de su trabajo de comercial.

Es así significativo que en *Fight Club* Pitt representa el doble mental del héroe, mientras que en *Trainspotting* Carlyle sólo es un amigo violento, pero real, de Renton. Es decir que en *Trainspotting*, implícitamente, el héroe, a pesar de que está drogadicto, asume totalmente la realidad circundante, mientras

que en *Fight Club*, de manera idéntica a lo que ocurre a Patrick McGooohan en *El Prisionero*, la realidad aparece como problemática al héroe. Es decir también que en *Trainspotting*, como también en *The Full Monty*, la realidad no es modificable, son los individuos que deben actuar en función de ella que es inmutable. Al contrario, en *Fight Club*, como en *El Prisionero*, el individuo tiene un poder de modificación sobre la realidad, del momento que toma conciencia de la inadecuación de la sociedad a sus propias necesidades. Nos enfrentamos aquí con un discurso típico del idealismo racional, o por lo menos con la idea de que tenemos un poder de rebeldía y de negación ante la sociedad tal como nos es dada.

Otro elemento de divergencia entre los filmes de Boyle y Fincher es el estatus social de los héroes, en sí revelador de la misma problemática. *Trainspotting*, como *The Full Monty*, nos cuenta las aventuras de un grupo más o menos organizado de jóvenes del pueblo. *Fight Club*, como *El Prisionero*, nos presenta a un héroe solitario, proveniente de la clase media alta. En un caso, pues, los héroes de *Trainspotting* tienen más propensión a aceptar la realidad que se impone a ellos como un hecho no discutible, en el otro, el héroe de *Fight Club*, arquetipo del héroe prometeico contemporáneo que toma conciencia de su propia monstruosidad, ya es detentor de un poder discurso que le lleva a poner en duda las normas admitidas.

Mientras en *Trainspotting*, como en *El hombre que era Jueves* de Chesterton, la rebeldía se identifica explícitamente con la muerte, y la integración social a la vida, en *Fight Club*, como en *El Prisionero* o en el momento en que el monstruo enjuicia a su creador en el *Frankenstein* de Shelley, el acto mismo de rebelarse en contra de la injusticia del mundo tal como lo conocemos es un acto de vida y de liberación. A prueba el símbolo de la cueva interior de la que el héroe tiene que liberarse en *Fight Club*.

De manera más simple, podríamos decir que en *Trainspotting* nos encontramos frente a un narrador ingenuo, que entre el inicio y el final ha cambiado totalmente su punto de vista (según un proceso literario similar por ejemplo al de la novela francesa *Je m'en vais* de Jean Echenoz, París, Ed. De Minuit, 1999), y en *Fight Club* a un narrador un poco más consecuente en su rechazo del *sissema*. De la misma manera, mientras Rendon acepta la violencia de Begbie como un hecho no modificable, el héroe de *Fight Club* pasa toda la película confrontándose con sus problemas de conciencia, tanto en su oficina, frente a su superior jerárquico, como, a su domicilio, frente a su doble perverso.

D) ELEGIA PARA IKEA

En *Fight Club*, las múltiples referencias a Dios y al padre como habiendo abandonado a sus hijos evidencian un discurso marxista, o, por lo menos existencialista, acentuado por la crítica reiterada al consumo. Sin embargo, esta crítica al consumo no implica una posición idealista, sino que al contrario resalta una reflexión materialista. En efecto, no sólo Tyler, arquetipo del héroe-monstruo tal como ya lo hemos definido en artículos anteriores, insista en el carácter mortal, de materia en descomposición, de los hombres, sino que también la evocación de la urgencia de la lucha armada en contra del sistema y la afirmación de la muerte del Padre (en el sentido psicoanalítico del concepto) orientan nuestra lectura hacia una comprensión del mensaje de la película como claramente anarquista.

En *Fight Club* como en *Se7en* tenemos a una pareja de héroe con una mujer. En *Fight Club*, esta pareja masculina remite a una dualidad, que, como podemos suponer, se resolverá en la aceptación del *Anima* femenina. La dualidad morni entre el héroe, apegado a su confort y a su vida burgueses, y su doble fantasioso, Tyler, el anarquista, nos parece poder ser comparado con la definición lacaniana del sentido. El héroe vive por y a través de las apariencias, el continente, representado por los muebles Ikea que compra por correspondencia, mientras que Tyler le abre los ojos, apuntando el sentido profundo, real, de las cosas, es decir, el contenido, o sea el significado.

De la misma manera, los jabones, que en inglés pueden hacer referencia a algo de mal gusto ("*soap*"), presentados por Tyler a Jack en el momento de su primer encuentro, encerrados en un maletín en todos puntos idéntico al del héroe, son algo así como la imagen especular de las cosas insignificantes en las que Jack gasta su vida trabajando. Así, las quejas de Jack acerca de su trabajo introducen a la aparición de Tyler con sus jabones. Más precisamente todavía, los jabones presentados por Tyler aparecen poco después de la contemplación por el héroe, por causa de su trabajo, del asiento quemado de un carro accidentado, en el que

se quedarón pegados pedazos de grasa humana de las víctimas.

La primera vez en que Tyler se encuentra con Jack, le presenta muy rápidamente su trasero, bajo el pretexto de ir al baño, haciendo una burla al respecto. Esta burla, como la indicación por parte del héroe de las ocupaciones nocturnas de Tyler, en las que éste se ingenia a chocar sexualmente a la gente, permiten de definir precisamente Tyler como la contraparte fálica, o más simplemente viril, del héroe, que es acomplexado. Una complementaridad similar es evocada en *Being John Malkovich*, a propósito del actor.

Las apariciones rápidas de Tyler junto con personajes antes de su primer encuentro con Jack le asemejan al falo escondido por el entre las imágenes de los dibujos animados. Al contrario, los senos sobredesarrollados por causa de las hormonas del amigo de Jack, amigo que sufre de un cáncer de los testículos, son explícitamente identificados con los senos, maternos, de Dios. Dios viene entonces a ser una figura femenina, pasiva, simbólicamente inapta, mientras la respuesta se encuentra en el espejo de Tyler, es decir, en el hombre mismo, y su poder de rebeldía.

Por ejemplo, Tyler introduce fotos de falo en erección en medio de películas infantiles, tales como *Cenicienta*, según nos dice el héroe. La mujer, después de hacer el amor con Tyler dirá al héroe que hoy en día los condones son los nuevos zapatos de cuero. Ahora bien, Cenicienta es una divinidad del hogar (v. Pierre Saintyves, *Les contes de Perrault*). Se identifica entonces simbólicamente con las pulsiones vaginales, pasivas ante el sistema, del héroe, pulsiones que a su vez se oponen al espíritu libertario y anticonformista de Tyler.

Tyler, en contraparte, viene a ser una nueva figura del Padre, ante la que el héroe se encuentra explícitamente en una situación similar a la que vivía de pequeño cuando tenía que enfrentarse a las disputas de sus padres.

Es porque la muerte virtual de Tyler marca la reconciliación entre el héroe y la heroína, así como el fin de la experiencia iniciática de Jack, vencedor del sistema y de sus propias inhibiciones.

OXYGEN

Una mujer policía con tendencias masoquistas se enfrenta a un asesino sádico.

A) NUEVA YORK SIN POETA

El tema de *Oxygen* es similar al del telefilm *83 Hours 'Til Dawn* de 1990 de Donald Wrye, con Cameron Bancroft, Samantha Mathis, Peter Strauss (conocido por su actuación en la serie *Rich Man, Poor Man*, y que ya había trabajado con Wrye en el telefilm *Heart of Steel* de 1983) y Robert Urich (famoso protagonista de los dos telefilms *Spenser* de 1993-1994, con Avery Brooks, así que de la serie *Vega\$* de 1978-1981, con Tony Curtis, Bart Braverman, Phyllis Davis, Judy Landers, Greg Morris - actor de la serie original *Misión: Imposible* - y Naomi Stevens)

Como el motivo de la toma de rehenes en un bus en *Speed* y *The Siege*, el motivo del encerramiento de la víctima del psicópata en un ataúd en *Oxygen* de Richard Shepard, con Dylan Baker, Adrien Brody y Maura Tierney (que desde el 2000 actúa también en la serie televisada *E/R*, que dio a conocer a George Clooney), se inspira de *Dirty Harry*, según una iconografía que volvemos a encontrar en un episodio similar del filme *A Life Less Ordinary* de 1997 de Danny Boyle, con Cameron Diaz, Ewan McGregor, Holly Hunter y Delroy Lindo, película en la que, por otra parte, la pareja de héroes nos recuerda paródicamente a la de *Natural Born Killers*, mientras la protagonista encarnada por Diaz evoca, más precisamente, las heroínas de *Exceso de Equipaje* y *The Big Hit*, respectivamente interpretadas por Alicia Silverstone y China Chow.

Derivado del género de horror, el tema del entierro vivo ya se encuentra en el telefilm *83 Hours 'Til Dawn* de 1990 de Donald Wrye, con Cameron Bancroft, R. Lee Ermey, Elizabeth Gracen, Kevin Kilner, Samantha Mathis, Peter Strauss (*Rich Man, Poor Man*), Robert Urich (*Vega\$*), Shannon Wilcox y Paul Winfield, y las películas *The Hitcher* de 1985 de Robert Harmon, con Jeffrey DeMunn, Rutger Hauer, C. Thomas Howell y Jennifer Jason Leigh - cuyo título refiere tal vez la serie televisada de horror *The Hitchhiker* de 1983-1989 -, *The Gingerbread Man* de 1998 de Robert Altman, con Tom Berenger, Troy Beyer, Kenneth Branagh, Danny Darst, Embeth Davidtz, Robert Downey Jr., Robert Duvall, Daryl Hannah, Walter Hartridge, Clyde Hayes, Jesse James, Famke Janssen, Julia Ryder Perce, Sonny Seiler, Mae Whitman, y *The Vanishing* de 1993 del franco-alemán George Sluizer (antiguo asistente de Michael Anderson, Sacha Guitry e Bert Haanstra a inicios de los 60), con Kiefer Sutherland, Sandra Bullock, Nancy Travis y Jeff Bridges en el rol de un psicópata que, prefigurando al que tendrá en *Arlington Road*, evoca al asesino múltiple perseguido por la heroína de *El Silencio de los Inocentes* de 1991 de Jonathan Demme en su manera de atraer a sus víctimas haciéndoles creer que tiene un brazo enyesado. La película de Sluizer es el "remake" de su cinta epónima de 1988 (del que era también el productor), con Gene Bervoets, Bernard-Pierre Donnadieu y Johanna Ter Steege. Como la mujer fatal es un tema recurrente en Paul Verhoeven, la mujer-objeto lo es de Sluizer, encontrándose de nuevo en *Utz* de 1993, con Paul Scofield, Brenda Fricker, Armin Mueller-Stahl y Peter Riegert. Sobre la violencia hacia una mujer y la reproducción del modelo con el novio, v. también *Se7ven* de 1995 de David Fincher.

En *Oxygen* como en los libros de Patricia Cornwell, en *Besos que Matan*, *El coleccionista de huesos*, *The Cell* y *El Silencio de los Inocentes*, película que obviamente sirvió de modelo a las demás obras citadas, nos encontramos ante una joven heroína con actividad policíaca. Además, como en estas obras, en varios libros de Mary Higgins Clark, y también en *Copycat* de 1997 de Jon Amiel, con Scott DeVenney, J.E. Freeman, Bob Greene, Tony Haney, Holly Hunter, Danny Kovacs, William McNamara (conocido actor de televisión), Dermot Mulroney (*La boda de mi mejor amigo*), Shannon O'Hurley, Will Patton, John Rothman, Tahmus Rounds, David Michael Silverman, Sigourney Weaver y el cantante Harry Connick Jr. (*Vientos de Esperanza*) en una notable actuación, la heroína de *Oxygen*, herida por la vida, entretiene una relación muy particular con el malvado.

La oposición central en *Oxygen* entre un asesino sádico (Adrien Brody) y una policía masoquista (Maura Tierney) se inspira de películas como *Blue Velvet* de David Lynch y, más particularmente, *Tightrope* de Clint Eastwood, del que retoma, a la inversa, el tema del enfrentamiento entre un policía y un asesino con

perversiones sexuales idénticas.

Bad Lieutenant de 1993 de Abel Ferrara, con Harvey Keitel, es otra película en la que se originan los caracteres de *Oxygen*. Aquí, a la oposición entre dos personajes masculinos unidos por su perversión, se substituye el encuentro entre un policía desengañado y una religiosa violada que, perdonando a sus agresores, le dará de nuevo fe en los demás.

Bad Lieutenant es, evidentemente, la antítesis de *Death Wish* en el que el personaje encarnado por Charles Bronson se venga ciegamente de la muerte de su esposa y de su hija, castigando sistemáticamente todos los pequeños delincuentes de la gran ciudad.

Oxygen es una nueva variación sobre el tema del enfrentamiento entre el Bien y el Mal. Aquí, la policía tiene un papel intermediario entre el, pasivo, de la religiosa de *Bad Lieutenant*, y el, vengador, de Eastwood en *Tightrope*. Más precisamente todavía, matando a su vez al malvado al final de la película, es decir conservando a la cinta su carácter directamente moral, la heroína nos recuerda el joven policía de *Se7en* y prefigura la heroína de *The Cell* (v. nuestro artículo sobre *Loco por Mary*).

El denominador común entre todas estas películas es la reflexión ética, maniquea, y hasta religiosa, sobre el enfrentamiento entre las fuerzas opuestas del Bien y del Mal.

Ahí donde en *Tightrope* el tema, que se integra a la temática psicomáquica más general de la obra de Eastwood, es verdaderamente nuevo en eso que borra sutilmente las fronteras entre el Bien y el Mal, en *Bad Lieutenant* y *Oxygen* sirve esencialmente para desarrollar un discurso tradicionalista acerca en el primer caso de la fe, y en el segundo de la justicia personal que refiere a *Death Wish* y a *Se7en*.

Como en *Se7en*, en *Trainspotting* el héroe afirma que el que hace el mal no lo hace porque está desclasado, sino porque le gusta. En *Oxygen*, el malvado también mata por puro placer. Encontramos entonces aquí una definición clásica del malvado como arquetipo del Mal, definición imanentista que rehuza toda explicación sociológica.

B) RUNAWAY BRIDE

No obstante, en *Oxygen*, la figura de la heroína es sustancialmente novedoso, ya que presenta a una mujer tomada entre sus inclinaciones masóquistas y su papel normativo de representante del orden y de la ley. Ni mujer débil ni superhéroe, la heroína de *Oxygen* evita los estereotipos, gracias a una hábil reutilización del tema psicológico de *Tightrope*.

Al contrario, la contemporánea *Runaway Bride*, con Richard Gere y Julia Roberts, realizada por Garry Marshall (conocido guionista, director y productor de las exitosas series *Happy Days* y *Fonz and the Happy Days Gang*), película que reúne de nuevo, después de diez años, los actores y el director de *Pretty Woman* (1990), nos muestra a una mujer insegura, incapaz de asumir sus decisiones amorosas.

Ya, después *No Mercy* de 1986 de Richard Pearce, con George Dzundza y Jeroen Krabbe, Gere volvió a encontrar a Kim Basinger en *Final Analysis* de 1992 de Phil Joanou, con Keith David, Eric Roberts (hermano de Julia Roberts) y Uma Thurman, película en la que la oposición entre dos caracteres femeninos recuerda a la contemporánea *Basic Instinct* (1992).

En *Runaway Bride* es el personaje encarnado por Roberts que tiene miedo a casarse, mientras en *Pretty Woman* era el héroe interpretado por Gere el que huya de todo compromiso.

La heroína de *Runaway Bride* es la contraparte de la heroína del cuento "*The Woman Who Rode Away*" de 1925 de D.H. Lawrence: a la mujer casada que, huyendo a caballo (símbolo fálico clásico, representado en particular por los famosos centauros) de su estatus de esposa y madre, llega, en Lawrence, a sufrir un autosacrificio primitivo, corresponde la novia campesina de la película, que finalmente encuentra salvación entre los brazos del ciudadano.

En *Runaway Bride*, Robert retoma un papel inverso al de mujer traicionada que encarnaba en *Something to Talk About* de 1995 de Lasse Hallström, con Brett Cullen, Robert Duvall, Dennis Quaid, Gena Rowlands, Kyra Sedgwick y Muse Watson, y con un guión de Callie Khouri (ya guionista de *Thelma and Louise*), siendo notable al nivel formal la insistencia en la vida campesina y con los caballos, tanto en *Something to talk About* como en *Runaway Bride* (o en la posterior *The Horse Whisperer* con Robert Redford).

La oposición que encontramos en *Runaway Bride* entre un hombre y una mujer, el uno de la ciudad, el otro del campo, forma moderna de la oposición entre el príncipe y la pobrecilla de los cuentos tradicionales, reveladora de la estructura social y del contrato matrimonial, es un tema omnipresente en el cinema. Citamos a *The Quiet Man*, *Bliss*, *Tiempo de Amar*; *The Horse Whisperer*, *Message in a Bottle*. En todos los casos, el que vive en el campo es el que aprende al otro a descubrir de nuevo los valores primordiales de la vida.

Arquetipo de la mujer-muñeca (v. también, a propósito de esta problemática, nuestro artículo sobre *Por Siempre*), el personaje que encarna Roberts en *Runaway Bride* se asemeja al de Katherine Hepburn en *The Philadelphia Story* (filme, inspirado de la pieza de teatro de Philip Barry, y que inspiró también a la comedia musical *High Society* de 1956 de Charles Walters, con Louis Armstrong, Bing Crosby, Grace Kelly y Frank Sinatra), donde Hepburn se encuentra tomada entre, por una parte, un novio casi inexistente, y, por otra parte, los personajes de Cary Grant y James Stewart. Sólo que en *The Philadelphia Story*, Grant es el antiguo esposo de Hepburn (el filme desarrollando un discurso de clase que opone el novio, antiguo obrero arribista, al esposo, noble muy simpático), mientras en *Runaway Bride*, Gere es un periodista que se enamora de Roberts cuando ella está a punto de casarse, de manera, por otra parte, curiosamente paralela a la en que el joven escritor pobre interpretado por George Peppard molesta a la mundana Audrey Hepburn en *Breakfast at Tiffany's* de 1961 de Blake Edwards, y en la que Tom Ewell, que encarna un hombre casado y retraído, se enamora de la bella y soltera heroína que alquila parte de su apartamento durante el verano, mientras no esten su esposa ni su hija, en *The Seven Year Itch* de 1955 de Billy Wilder (primer encuentro del cineasta con Marilyn Monroe, cuatro años antes de *Some Like It Hot*).

El carácter notablemente atolondrado de las heroínas de *Breakfast at Tiffany's* y *The Seven Year Itch*, como de *The Apartment*, también de Wilder, *Loco por Mary* (v. nuestros artículos sobre *Mejor... Imposible* y *Loco por Mary*), *Autopsia de un crimen* o *Runaway Bride*, opuesto a la voluntad inquebrantable de los hombres que, como a menudo en los cuentos de Boccaccio, les asedian, denota la ideología masculina que sustenta esta representación clásica del ser femenino, objeto de deseo (como en *Carne Trémula* y *Todo sobre mi madre* de Almodovar, o en *The Seven Year Itch* y *Runaway Bride*) enteramente sumido al dominio del hombre (*Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, *Breakfast at Tiffany's*, *The Philadelphia Story*).

Así de alguna manera, Gere, casado con Roberts en *Pretty Woman*, une en su personaje de *Runaway Bride* los caracteres complementarios de Grant, el esposo, y Stewart, el periodista, de *The Philadelphia Story*.

A semejanza de los personajes femeninos de *Manon Lescault* (1728-1731) del abad Prévost, *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos, *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, *Casa de Muñecas* (1879) y *Hedda Gabler* (1890) de Henrik Ibsen, o *Thelma & Louise*, que nunca logran espacarse de su condición servil, ni en la aceptación ni en la rebelión (Thelma y Louise contraponiéndose sin embargo en ello a las protagonistas encarnadas respectivamente por Sigourney Weaver y Demi Moore en *Alien* y *G.I. Jane*, las dos también de Ridley Scott), en *The Philadelphia Story* la heroína se opone a su padre y a su antiguo esposo porque los dos la consideran como demasiado distante. Es sólo una vez que se percata que no ella no es una vestala inmaculada pero una mujer de carne y huesos que la heroína logra por fin decidir de su propia vida. De la misma manera, en *Runaway Bride*, la heroína se libera de sus inhibiciones después de que el periodista, que la critica por su falta de sentimientos hacia los hombres, la haya aclarada sobre el verdadero significado de la vida.

Igual ocurre en *Coyote Ugly* (2000), película en la que, si bien las demás chicas del bar son consideradas como buenas, la heroína sólo logra salvarse de su trabajo de barmaid provocativa, que tanto su novio como su padre consideran como una forma de prostitución, superando este estatus y volviéndose cantante a semejanza de su madre muerta, contraparte virginal de la voluntaria directora del bar.

Tanto en *The Philadelphia Story* como en *Runaway Bride*, el tema central es entonces la oposición clásica entre virgen y prostituta, madre y mujer. De hecho, tradicionalmente en la historias (v. nuestros

artículos sobre películas de horror) el monstruo asesino castiga siempre los que están, voluntariamente o no, al margen de la moral establecida, en particular los mendigos y las prostitutas (teniendo así simbólicamente el papel de las asociaciones medievales de jóvenes ciudadanos), pensamos a los relatos y filmes sobre Jack el Destripador, o al inicio de la cinta *Amsterdamed* de 1987 de Dick Maas, con Hidde Maas, Huub Stapel y Serge-Henri Valcke.

El autor que sin duda ha descrito lo mejor esta oposición entre los dos tipos de mujer es Caleb Carr en su novela *El Ángel de la Oscuridad* (*The Angel of Darkness*), segundo volumen de las aventuras del psicólogo y detective Laszlo Kreizler, especialmente en el capítulo 14. Dice en substancia:

“- Una idea difundida, lo temo. Los símbolos son las mujeres, las personas reales, los hombres. Es idéntico en lo que concierne a las estatuas de la galería del ala norte. Aquí o allá una diosa, o un ideal de belleza y de femineidad generalmente nacido de una mente masculina – eso es, para las mujeres. Pero, y qué de los personajes que tienen un nombre, de los seres reales rememorados por la historia? Todos son hombres. Que dice ello a una chica cuando crece?/ - Nada útil, reconoció el Dr Kreizler. (Tomó con ternura el brazo de Sara, y sonrió a manera de excusa.) Y el efecto acumulativo sobre unos millares de años no hace sino agravar considerablemente las cosas. Mujeres sobre un pedestal... El cambio llega, sin embargo. Con la lentitud de un iceberg, se lo consiento, pero llega. No estaréis idealizadas para siempre...” (Paris, Pocket, 1999, p. 180, trad. al español N.B. Barbe).

Hemos encontrado en la obra de la artista nicaragüense Patricia Belli (*El Nuevo Diario*, 9/5/1998-13/5/1998) signos fuertes de una dialéctica que tiene evidentes ecos en los escritos feministas (v. por ej. Anne Perry, *Highgate Rise*, 1991, trad. *L'incendiaire de Highgate*, París, 10/18, 2002, pp. 37 y 119, y Elizabeth George, *Missing Joseph*, 1993, trad. *Mal d'enfant*, París, Presses de la Cité, 1994, Pocket, 1996, 2001, pp. 466-468), en cuanto Belli contrapone creación (la mujer como ser intelectual) y procreación (la mujer como objeto socialmente definido por los hombres mediante su estatus de madre).

A la imagen idealizada que la mujer tiene de sí misma en *The Philadelphia Story* y *Runaway Bride*, se opone en el filme *Body Evidence* de 1993 de Uli Edel, con Willem Dafoe, Madonna y Joe Mantegna, la imagen de la mujer fatal. El filme se inspira en las películas del tipo de *Gilda* de 1946 de Charles Vidor o *Pandora and the Flying Dutchman* de 1951 de Albert Lewin, y es contemporánea de *Basic Instinct* y de la reinterpretación de éste por Friedkin en *Jade*.

Se nota, más generalmente, la recurrencia de la imagen de la mujer lujurosa, tanto en *El ángel azul* (*Der Blaue Engel*) de 1930 de Josef von Sternberg, con Hans Albers, Marlene Dietrich, Kurt Gerron, Emil Jannings y Rosa Valetti, inspirada en la novela de Heinrich Mann, los filmes de Hitchcock: *The Paradine Case* de 1947, y *Marnie* (que desarrollan una versión femenina de *Suspicion*), o las películas francesas tales como *L'Enfer* (inspirada de un guión de Hitchcock) de 1993 de Claude Chabrol (uno de los directores de la Nueva Ola francesa fuertemente influenciado por Hitchcock, al que dedicó un libro), con el cantante Marc Lavoine en su primera actuación, Emmanuelle Béart, François Cluzet y Michel Serrault (estos dos últimos enfrentándose en esta nueva película de Chabrol, después de *Rien ne va plus* de 1979, con Isabelle Huppert, actriz predilecta del cineasta, al igual que Cluzet, Serrault, y anteriormente Bernadette Lafont), y *L'Alliance* de 1970 de Christian de Chalonge, con Jean-Claude Carrière (también conocido escritor y director), Jean-Pierre Darras, Paule Emanuele, André Gille, Pierre Julien, Anna Karina (egería de Jean-Luc Godard), Isabelle Saroyan, Jean Wiener y Tsilla Chelton (que más tarde se dará a conocer del gran público por su rol titular en *Tatie Danielle* de 1990 de Etienne Chatiliez, con Patrick Bouchitey, Evelyne Didi, Neige Dolsky, Laurence Février, Mathieu Foulon, Catherine Jacob, Gary Ledoux, Isabelle Nanty, Isabelle Petit-Jacques, Christine Pignet, Virginie Pradal, Eric Prat, Karin Viard y André Wilms).

La figura ambigua de *Rebecca*, esposa de clase inferior a la de su esposo, representa sin duda en la filmeografía de Hitchcock el pasaje entre la imagen de la mujer-virgen (*Suspicion*) y de la mujer-prostituta (*Marnie*). Según el mismo principio la mujer desmembrada por su enamorado en *Boxing Helena* aparece como la versión contemporánea de la novia recalcitrante de *El Decamerón* de Bocaccio (jornada cinco, cuento octavo), pintada por Botticelli, expresión "compuls(iva)" (comparar con el caso descrito por Freud

en *Cinq Psychanalyses*, París, PUF, 1954, 2001, p. 225) del *Anima* domada, y por ende superada, por el *Animus* (Jung), que se encuentra ya en los cuentos de la baja edad media (Claude Perrus, "La "chasse infernale": des "exempla" à la nouvelle V, 8 du "Décaméron"", *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, París, Honoré Champion, 1997, pp. 125-139).

Tanto en *Belle de Jour* de 1967, con el actor cómico Francis Blanche, Adelaïde Blasquez, Claude Cerval, Michel Charrel, Marcel Charvey, Pierre Clémenti, Dominique Dandrieux, Catherine Deneuve, D. De Roseville, Marc Eyraud, Françoise Fabian, Bernard Fresson, Iska Khan, Maria Latour, Pierre Marçay, Georges Marchal, Macha Méril, Muni, Bernard Musson, Geneviève Page, Brigitte Parmentier, Michel Piccoli, Francisco Rabal y Jean Sorel, cinta realizada por Luis Buñuel - co-guionista de la película, con Jean-Claude Carrière, con el que colaboró mucho -, en base a una novela de Joseph Kessel, como en *Boxing Helena* el héroe es un médico, asociado al carácter macabro de la carne, en *Belle de Jour* mediante la oposición entre su oficio y la casa de prostitutas, y en *Boxing Helena* por las operaciones que hace sufrir al cuerpo de la heroína. Mientras en *Belle de Jour* la heroína, atraída por el mejor amigo de su esposo, se ofrece a otros hombres, afirmando su odio hacia este amigo, manera de compensación de un deseo que se sabe ilícito a través de un acto contrario que sirve para desviar la pulsión inicial, como la Dora de los *Cinco Psicoanálisis* de Freud, en *Boxing Helena* la heroína se rehuza a su pretendiente porque no lo ama, y prefiere ofrecerse a otros. En *Belle de Jour* simbólicamente la vida licenciosa de la heroína lleva al accidente del esposo que se encuentra totalmente incapacitado. Este handicap resuscita el interés y la entera devoción de la heroína hacia su esposo. Mas la reaparición del amigo que decide revelar el comportamiento de la heroína la hace caer de nuevo en el mundo fantasmagórico del deseo sexual de humiliación. De alguna manera, podemos decir que la muerte del amor puro de la heroína por su esposo representa la muerte simbólica de este en cuanto ser autónomo. En *Boxing Helena* el desinterés de la heroína es lo que impulsa el héroe a privarla poco a poco de cada uno de sus miembros, como Annie lo hace también, de alguna manera, respecto de su autor predilecto en *Misery* (aquí con una equivalencia entre piernas y falo). En *Boxing Helena* el deseo del héroe hacia la heroína provoca la petrificación de ésta, cambiada en ídolo. Esta etapa final del proceso de apropiación del ser amado por el héroe es la que finalmente le permite superar sus fantasías despertándose de esta pesadilla. Basada en el principio de la superposición emblemática de los niveles de sueños, típica de la teoría freudiana y de las películas de Buñuel, *Belle de Jour* se termina por la reaparición de los sueños perturbadores de la heroína, en la que ella se hunde finalmente. (En este sentido notaremos que Deneuve tiene aquí un papel similar al que encarna en *Repulsion* de 1965 de Roman Polanski.) Al inverso, cumpliendo mentalmente sus fantasías, el héroe de *Boxing Helena* se libera de ellas. Vemos así, por comparación entre las dos cintas, cuanto todavía la apropiación sexual del objeto amado por el hombre aparece en el pensamiento social como un acto de poder y liberación/superación de sí mismo, mientras por la mujer sella su decadencia (contraparte, prohibida, de la toma de poder masculina en el acto sexual).

A la mujer que se queda atada a la cama, cuando su amante muere de un ataque cardíaco, en la novela *Gerald's Game* de 1992 de Stephen King, se substituye en *Body Evidence*, como en *Basic Instinct*, la heroína que es una mujer dominadora y toma placer en el sufrimiento de los hombres. Mientras en *Basic Instinct* ello no implica, al contrario, la punición de la heroína, en *Body Evidence*, como a menudo, la mujer fatal será finalmente castigada, es decir, a su vez domada por el hombre.

Ello ocurre en la muy moral historia de *El Hotel Encantado* (1878) de William Wilkie Collins, padre de la "detective novel" británica, en la que encontramos a una malvada esposa extranjera que, por amor a su hermano, decide asesinar a su esposo, un Lord inglés que, según palabras de los hermanos de éste, se verá así castigado por su "vergonzoso matrimonio" (Maxi-Livres, Francia, 2001, p. 212), que le hizo romper su noviazgo con su prima, arquetipo ésta de la honrada mujer inglesa. La figura de la condesa asesina del libro de Collins inspiró a Agatha Christie el cuento "Witness for the Prosecution" de 1948, puesto en escena en el filme de 1957 de Billy Wilder, con Francis Compton, Henry Daniell, Elsa Lanchester, Charles Laughton, Ruta Lee, Una O'Connor, Tyrone Power, Torin Thatcher, Philip Tonge, Norma Varden, John Williams e Ian

Wolfe, y el telefilm inglés *Witness for the Prosecution* de 1982 de Alan Gibson, Beau Bridges, Peter Copley, Michael Gough, Wendy Hiller, Deborah Kerr, John Kidd, David Langton, Patricia Leslie, Frank Mills, Michael Nightingale, Donald Pleasence (actor predilecto de John Carpenter), Ralph Richardson, Peter Sallis y Richard Vernon, en los que, esta vez, la esposa, encarnada respectivamente en 1957 por Marlene Dietrich y en 1982 por Diana Rigg (inolvidable Mrs Peele en la serie televisada *The Avengers*), está llevada, ahí por su amor loco hacia su marido, a idear un plan maquiavélico para salvarle de la cárcel, plan que, como en el caso de la condesa de Collins, finalmente arruinará la reputación de nuestra macabra heroína.

Body Evidence pone implícitamente de relieve el problema del derecho de la mujer a ser libre en una sociedad machista. De hecho, la heroína desacomplejada frente a su tímido abogado en *Body Evidence* nos recuerda los caracteres de *Autopsia de un crimen* de Otto Preminger, con Stewart.

En *Autopsia de un crimen*, la actitud liberada de la mujer violada demuestra, tanto a su abogado como su secretaria y al espectador (sobre el modelo de la oposición particularmente recurrente en la serie de *Perry Mason* entre Della Street y las clientes femeninas del abogado), que ella es en realidad responsable de la violación que ha sufrido. *Los Acusados* de 1988 de Jonathan Kaplan, con Bernie Coulson, Jodie Foster, Kelly Mac Gillis y Leo Rossi, en el que esta vez el abogado es una mujer, muestra al contrario como todos los hombres que presenciaron la violación o la alentarón verbalmente son culpables al igual que los propios violadores, a pesar de la manera de vestirse o de actuar que pudo tener la víctima.

Los Acusados, de toda evidencia inspirado en *Autopsia de un crimen*, marca un paso suplementario en la afirmación de los derechos de las mujeres.

Sin embargo el telefilm *Trial: The Price of Passion* de 1992 de Paul Wendkos, con Ned Beatty, Billy Bolender, Eloy Casados, Jorge Cervera Jr., Lily Chen, Jill Clayburgh, Beverly d'Angelo, Blue Deckert, Colleen Flynn, Terry O'Quinn, Laila Robins, Marco Rodríguez, Brandon Smith, Peter Strauss y Lorraine Toussaint, retoma la imagen clásica de la mujer fatal de las novelas de Earle Stanley Gardner, *Gilda*, *Pandora and the Flying Dutchman*, *Autopsia de un crimen*, *Chinatwon* o *Body Evidence*. Por otra parte, en *Trial: The Price of Passion* se resalta también, como en *Arma Mortal 4* o las películas como *Un impulsivo y loco amor*, *Justicia Roja* y *Shanghai Noon*, la cuestión china y mexicana en los E.U., discurso étnico ya presente acerca de los italianos en la novela *Presumed Innocent*.

Ya hemos visto como *No Way Out* y las películas afines (v. nuestro artículo sobre esta película) revelan una preocupación religiosa acerca de la sexualidad. El mismo tipo de discurso se encuentra, latente, en *Autopsia de un crimen* y *Body Evidence*.

En este sentido, es probablemente el filme *The Paradine Case* de 1947 de Hitchcock, cuya argumentación no es sin paralelo con un cuento de Agatha Christie, en cuya reciente adaptación televisada actuó maravillosamente Diana Rigg, que encontramos la concretización de esta dialéctica cristiana. Ahí la heroína es acusada de haber matado a su esposo ciego, imagen implícita, a través su ceguera, del Destino y de la Ley, cuya figura con los brazos extendidos en cruz revela la permanencia de su simbología en cuanto diosa ciega y martirizada, como también en *Complot*. Esta esposa asesina se llama Magdalena, lo que es revelador ya que la investigación de su abogado, prefigurando así el posterior *Body Evidence*, revelará el pasado de mujer fácil. Finalmente será castigada por la muerte de su amante y su consiguiente autodenuncia, que provocará su condenación por el jurado. En *The Paradine Case*, Hitchcock crea un notable paralelismo entre por una parte el viejo juez, que se pone contra el abogado defensor, porque la esposa de éste no quiso responder favorablemente a sus proposiciones, y por otra parte la heroína adúltera. Así de la misma manera que *Rope* y *Los Pájaros* son alegorías del Pecado original, *The Paradine Case* se nos presenta como una imagen del castigo de la culpa - carnal - compartida por todos los hombres y de su redención a través el camino espiritual del joven abogado, tomado entre su amor por su esposa y su tentación hacía su bella cliente.

En *Oxygen*, la prohibición de la sexualidad como placer, considerado como un pecado, se expresa de una manera más perniciosa todavía que en *The Paradine Case*, *Autopsia de un crimen* o *Body Evidence*. En

efecto, el sufrimiento de la mujer encerrada por el malvado en un ataúd aparece como la realización suprema de las pulsiones sexuales malsanas de la heroína, que quiere ser dominada, como lo comprende rápidamente el malvado.

Probablemente, las tendencias masóquistas no asumidas de la heroína son las que hacen que ella no aparezca como totalmente liberada, sino como una mujer todavía sumida a la ley de los hombres.

A la imagen ideal del joven matrimonio de *Se7en*, destruido por el "serial killer", se opone el matrimonio desintegrado de la heroína de *Oxygen* que no logra cumplir con los requisitos de perfección que le imponen su padre y su esposo, que, siendo también su superior, es una nueva imagen de la Ley.

Asesinando al malvado que, echado en el ataúd, la provoca, la heroína se libera, volviéndose humana, y abandonando su imposible y frustrante intento por ser perfecta. Al mismo tiempo, como en *The Philadelphia Story* y *Runaway Bride*, es un hombre, en este caso el malvado, el que libera a la heroína de sus fantasías. Los intentos que ella hace por purificarse de sus pulsiones perversas, como en *Tightrope*, pasa por la muerte del criminal.

Este sacrificio ritual corresponde en *Tightrope* al retorno del policía con su familia. En *Oxygen*, corresponde paradójicamente a un acto de afirmación del ser femenino sobre el ser masculino, y al mismo tiempo a la reintroducción de la heroína en el mundo de los hombres.

Ahí donde buscaba la perfección sin poder encontrarla, la heroína de *Oxygen* aparece como la antítesis de la virgen inmaculada de *The Philadelphia Story* y *Runaway Bride*. Se identifica con la mujer perdida que, como en *Taxi Driver* (v. nuestro artículo sobre *No Way Out*), está salvada por el hombre. Salvando a la joven prostituta, el personaje de *Taxi Driver* logra hacerse amar, por este acto heroico, de la mujer pura e inalcanzable que siempre a deseado. Matando al malvado, no tanto imagen del Padre, como puede parecer en primera lectura, sino más bien símbolo de sus pulsiones perversas, la heroína de *Oxygen* libera a la esposa secuestrada del hombre de negocios, símbolo ella de la mujer pura, por el doble hecho de estar encerrada en un ataúd (imagen sublimada del "hortus conclusus", y de la muerte a lo terrenal), sin haber sido violada.

No es casual si la mujer secuestrada está encerrada desnuda, apreciando así en el cassette que manda el malvado al esposo. Se identifica por consiguiente al Amor divino de la tradición clásica, por oposición a la policía que, intentando vanamente de esconder debajo de sus vestidos las huellas de su relación culpable, extramatrimonial y sadomasóquista, viene a identificarse con la figura tradicionalmente contrapuesta del Amor humano (v. Panofsky, *Le Titien – Essais d'icologie*, Paris, Hazan, 1989, pp. 177-178). La confirmación de esta complementariedad de las dos figuras en el filme nos es dado por la imagen final de las dos mujeres, una vestida, la otra desnuda, alrededor del ataúd que contiene el cadáver del malvado (alegoría a su vez de la ferocidad, es decir, tal vez, del Amor bestial).

El título, que insiste en el tema del encerramiento, evidencia también esta temática de la pureza, que representa el oxígeno en cuanto representa el estado superior del aire no mezclado con ázoe y carbono.

C) LA MUJER: EPIGONE DE LA FAMILIA

En los dos primeros episodios del primer período de *Profiler*, titulados "Insight" y "Ring of Fire", pudiendo en paralelo implícito por una parte al maníaco que persigue al Dr Sam Waters (a semejanza del que en *El Silencio de los Inocentes* de Thomas Harris quiere destruir al jefe de la heroína), matando a la gente ella que ama, y por otra el "serial killer" que pone fuego a casas enteras y que ella intenta arrestar, la heroína-Anima, en cuanto figura de lo inconsciente, el agua (como ya hemos dicho, se llama Waters) y, por oposición a los criminales, de lo familiar, termina por comprender que, para el asesino múltiple, "la perfección es imperfección", la perfección identificándose a la familia (representada, pues, como en los cuentos, por la casa). Las historias de "serial killers", puesta de moda por *El Silencio de los Inocentes*, favoreció la emergencia de un discurso sexista, en el que sólo (o casi sólo) pueden ser asesinos múltiples los hombre blancos, dejando al lado toda otra forma de ser y/o quehacer, y enfrentándose a ellos a menudo mujeres-Anima (según la dialéctica jungiana entre *Anima* y *Animus*), como es el caso en la serie *Profiler* y las películas *Oxygen* y *The Cell*.

De lo mismo, si sigamos la asociación clásica entre Eros y Thanatos, resaltada en el siglo XX por el francés Georges Bataille en su libro *L'Erotisme*, o si, por lo menos, consideramos los dos polos de la evocación del ser en sus funciones primordiales, a menudo la literatura y el cine erótico, de Sade a Xavière Hollander, pasando por Emmanuelle Arsan, cuentan las aventuras de una chica iniciada por hombres, revelándonos así el que la figura femenina es imagen del *Anima*, *Sapiencia divina* idealizada, sometida al hombre, como también a menudo en las películas norteamericanas en las que una chica se encuentra en medio de varios hombres que quieren conquistarla (v. *The First to Go* y nuestros artículos sobre *Loco por Mary* e *Propuesta Indecente*). Se oponen así religiosamente en estos dos grupos, por una parte, la mujer Prostituta y la mujer Virgen, la dos imágenes uniéndose en su aspecto religioso, como se ve muy claramente tanto en el *Apocalipsis* como en los pre-rafaelitas y el tema de "*The Beautiful Lady Without Mercy*" inspirado del poema de Keats, que retomará Swinburne con su vampiresa "*Faustine*". Véase también, todavía entre los pre-rafaelitas, las figuras de la shakespeariana Ophelia, de "*The Lady of Shalott*" de Lord Alfred Tennyson, de "*Proserpine*" (1874) de Dante Gabriel Rossetti, "*The Siren*", "*Thisbe*" (c. 1909) y "*Sorceress*" (1911) en John William Waterhouse, de "*The Awakening Conscience*" en William Holman Hunt, y de los poemas "*Rosabell*" de William Bell Scott y "*Jenny*" de Dante Gabriel Rossetti, típicas de la moral victoriana.

De ahí que el sexo, o mejor dicho el amor sexual (*Amor Ferinus*), sea considerado origen del Mal en las películas de horror (v. también nuestros artículos sobre *No Way Out* y *Most Wanted*), tales como *The Innocents* de 1961 de Jack Clayton, con Pamela Franklin, Megs Jenkins, Deborah Kerr, Michael Redgrave y Peter Wyngarde, basada en *Turn of the Screw* de Henry James, o *La Danza Macabra* de 1964 de Anthony M. Dawson (pseudónimo de Antonio Margheriti), con Montgomery Glenn, Phil Karson, Henry Kruger, John Peters, Umberto Raho, Salvo Randone, George Rivière, Margarete Robsahm, Silvia Sorrente, Ben Steffen, Silvano Tranquilli e Barbara Steele, famosa por sus actuaciones en $8 \frac{1}{2}$ de Federico Fellini, como en las dos últimas cintas de la serie francesa del Monocle de Georges Lautner, con Paul Meurisse: *L'OEil du Monocle* de 1962, con Elga Andersen, Jean-Michel Audin, Maurice Biraud (famoso actor francés de roles secundarios), Henry Cogan, Robert Dalban, Josette Demay, Olivier Despax, Michel Dupleix, Gaia Germani, Jean Luisi, Raymond Meunier, Charles Millot y Paul Mercey, y *Le Monocle Rit Jaune* de 1964, con Dalban, Marcel Dalio, Despax, Dupleix, Renée Saint-Cyr, Lily Hong-Kong, Kwan-Chin-Liang, Edward Meex, Meunier, Henri Nassiet, Holley Wong, Pierre Richard y Lino Ventura (dos grandes actores del cine francés), después de *Le Monocle Noir* de 1961, con Andersen, Pierre Blanchard, Bernard Blier, Gérard Buhr, Marie Dubois, Jacques Dufilho, Jacques Marin y Albert Rémy. *La Danza Macabra* es el segundo encuentro entre Margheriti e Steele, después de *I Lunghi Capelli della Morte* de 1961, con George Ardisson, John Carey, Jeffrey Darcey, Laura Nucci, Giuliano Raffaelli, Robert Rains y Alina Zalewska. Es también el segundo encuentro entre Margheriti e Rivière, después de *La Vergine di Norimberga* de 1963, con James Borden, Brenton Brett, Anny Degli Uberti, Consalvo Dell'Arti, Jim Dolen, Peter Hardy, Christopher Lee (famoso actor de películas de horror de los años 50-60, que encarnó a menudo a Dracula), Robert Mayor, Luciana Milone, Jim Nolan, Rossana Podestá, Lucille Saint-Simon, Luigi Severini, Mirko Valentin, Rex Vidor, Patrick Walton y Carole Windsor.

Significativamente, en *La Danza Macabra* Margheriti pone en escena al sexo como maléfico en referencia a Edgar Allan Poe, protagonista de la película, y, en la realidad, principal representante, a través de su narrativa y poesía, del tema romántico del amor ligado con la muerte.

En referencia a la obra epónima de Stephen King, el nombre Carrie de la heroína de la serie televisada *Sex and the City* de 1998, con Craig Bierko, Kim Cattrall, John Corbett, Kristin Davis, David Eigenberg, Willie Garson, Michael Knowles, Kyle MacLachlan (conocido actor de las obras de David Lynch), Cynthia Nixon, Chris Noth y Sarah Jessica Parker (que se ilustró en particular en la película *Hocus Pocus* de 1993 de Kenny Ortega, al lado de Bette Midler, Kathy Najimy e Vinessa Shaw), evoca claramente la cuestión sexual como un combate. De hecho, *Sex and the City* es contemporánea de otra serie de éxito con matiz feminista: *Ally McBeal*.

Como en *El Angel de la Oscuridad* de Carr, *Les amants criminels* y las películas afines sobre chicas que impulsan sus amantes a macabros recorridos, a menudo basadas en hechos reales (pero también, al nivel artístico, de los héroes de *Natural Born Killers* de Oliver Stone, aun si aquí los dos son responsables de su locura a igualdad), la imagen social de la mujer es la de una peligrosa *Anima* que se tiene que contener y dominar.

STIGMATA

Una joven peluquera norteamericana, encarnada por Patricia Arquette, se encuentra poseída por el espíritu de un sacerdote que acaba de morir en América Latina.

A) *DEEP BLUE SEA Y EL COLECCIONISTA DE HUESOS*

Al igual que *Oxygen* (v. nuestro artículo sobre este filme), *Deep Blue Sea* de 1999 de Renny Harlin, con Saffron Burrows, Samuel L. Jackson, Thomas Jane, el cantante LL Cool J, Michael Rapaport y Stellan Skarsgard, y *El coleccionista de huesos* son películas que retoman motivos típicos de la mitología norteamericana para invertirlos.

Deep Blue Sea, nueva película sobre el tema que *Tiburón* de Steven Spielberg, (v. también la serie *Piranha*, consecutiva a la película de Spielberg, y *Octopus* del 2000 de John Eyres, con David Beecroft y Ricco Ross), pone la acción en medio del oceano, siendo aquí como en *Jurassic Park* un equipo científico que tendrá que enfrentarse con los animales creados por medio de la genética. *Deep Blue Sea* se interesa entonces, como el filme de Spielberg, a una problemática propia de nuestro tiempo. Como en *Jurassic Park*, *The Lawnmower Man*, *Frankenstein* o *Esfera*, en *Deep Blue Sea*, el equipo científico tiene que pagar por su apego en saber. La ciencia se encuentra castigada por haber querido superar a Dios. En este sentido, el sacrificio final de la joven científica, que nos recuerda el de los cobardes en los westerns tradicionales, es muy significativo.

En *Deep Blue Sea*, hay una tendencia, muy moderna también, en invertir los papeles tradicionales. Así nos encontramos frente a una joven científica muy decidida. Sin embargo, su personaje entra en una dualidad de tipo clásico, semejante a la que encontramos en el reciente *Titanic*, con el héroe, antiguo delincuente. A la figura emblemática de esta joven intelectual decidida se superpone la del cocinero negro con su papagayo.

El personaje del cocinero recuerda al periodista negro en *El Quinto Elemento*, *Bats* de 1999 de Louis Morneau, con Bob Gunton, Carlos Jacott, Leon, Dina Meyer y Lou Diamond Phillips (conocido por sus roles en *La Bamba* y *The Big Hit*), y, más precisamente todavía, al fotógrafo negro en *Speed II*. Más generalmente, el ayudante negro es un tipo iterativo en las cintas de horror, al menos a partir de *Alien*.

Significativamente en *Deep Blue Sea*, mientras la heroína, símbolo de la ciencia, muere, sacrificándose, sobreviven el antiguo delincuente y el cocinero, llamado “*El predicador*”. Es la fe que salva al cocinero, y su oposición a la insensibilidad de la heroína que salva al delincuente.

La heroína sigue siendo entonces, de alguna manera, símbolo del *Anima* jungiana.

En *El coleccionista de huesos* de Phillip Noyce (director también de los filmes *Dead Calm*, *Sliver*, *Patriot Games*, *The Saint*), con Angelina Jolie, Queen Latifah, Mike McGlone, Ed O'Neill, Michael Rooker y Denzel Washington, una relación similar se instaure entre la heroína y el héroe. Sobre el modelo de *Ironside*, el héroe negro, interpretado por Washington, es un antiguo policía ahora incapacitado. Al igual que en *Ironside* Raymond Burr toma a su servicio un antiguo delincuente negro que, al principio rehúsa la servilidad de tal papel, en *El coleccionista de huesos*, la joven policía con la que se asocia Washington no quiere ayudarlo. En esta película, el negro siendo un personaje importante de la policía, y la mujer, interpretada por Jolie, una chica voluntaria y pugnace, se invierte la relación tradicionalista de *Ironside*, en la que el negro y la joven policía sirven al héroe blanco, paradigma de lo que debe ser.

Con *The Net*, *Copycat* es una de las primeras películas en las que el internet aparece como un medio de comunicación pertinente. Como en *Single White Female* y *La boda de mi mejor amigo*, en *Copycat* el amigo de la psicóloga es un homosexual, perversión que, por otra parte, será castigada cuando el psicópata le matará, mientras un bandido chino asesina al policía, contraparte viril del homosexual, como éste lo expresa claramente al inicio. También explícita es en *Copycat*, como en las cintas de horror para adolescente estudiadas en la presente serie de trabajos, la crítica a la sexualidad, puesta en escena mediante las muertes de jóvenes mujeres hippies, asesinadas por el psicópata, con la aprobación del policía abandonado por su compañera a provecho del joven policía, cuya muerte, moral en este sentido, a su vez le

permite volver a coquetear con su antigua amada. Como en *Ironside* o *El coleccionista de huesos*, en *Copycat* se trata de una psicóloga incapacitada, en este caso intelectualmente, después de un atentado logrado en contra suya. En *Copycat*, la asociación entre los dos psicópatas, motivo que será varias veces retomado en las películas norteamericanas, prefigura a *Kiss the Girls*, más todavía por la referencia a Buono y Bianchi. De lo mismo la alusión a Bundy recuerda *El silencio de los Inocentes*. La evocación del Zodíaco recuerda *Dirty Harry*. Finalmente, la referencia al estrangulador de Boston nos remite a *The Boston Strangler*. Mientras *El coleccionista de huesos* escenifica asesinatos de inicios del siglo XX, con referencia a la literatura, *Copycat*, mediante implícitas alusiones cinematográficas a *Dirty Harry*, *The Boston Strangler* y *El silencio de los Inocentes*, enumera "serial killers" de los años 1970 (de donde las numerosas escenas con hippies). Tenemos, pues, en *Copycat* como en *El coleccionista de huesos*, a una historicización de lo nacional, mediante aquí una oposición (similar a la que encontramos en la serie *Ironside*, por la crítica a los hippies y el amor libre) entre lo lícito y lo ilícito, el psicópata teniendo, como en *Se7en*, un papel ambivalente de "sargento divino". En *Copycat*, la alta moralidad de lo nacional se presenta, como en *Amistad* o *Avión Presidencial* mediante la evocación de la figura del presidente en cuanto "hombre-símbolo". Es así recitando la lista de los presidentes de los E.U. (que intervienen como el halcón en *El coleccionista de huesos*) desde el primero que la psicóloga logra dominar a sus demonios interiores.

Flawless de 1999 de Joel Schumacher hace numerosas referencias a películas clásicas del cinema estadounidense, conforme la moda empezada con la serie *Airplane!*, en particular a *The Miracle Worker*, *Dangerous Minds*, la comedia musical *Ziegfeld Girl* de 1941 de Robert Z. Leonard, con Jackie Cooper, Judy Garland, Hedy Lamarr, Tony Martin, James Stewart y Lana Turner, y *My Left Foot* de 1989 de Jim Sheridan, con Daniel Day-Lewis, Brenda Fricker, Ray McAnally, Ruth McCabe y Fionna Shaw, película basada en la autobiografía *Down All The Days* de Christy Brown y ganadora de dos Academy Awards. Tanto *The Miracle Worker*, por su reciente "remake" realizado por Nadia Tass, directamente después de *Amy* (v. nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*), como *Ziegfeld Girl* y *My Left Foot* evocan el arte (y la educación en *Dangerous Minds*, v. nuestro artículo sobre *Blackboard Jungle*) como modo de liberación del cuerpo y el espíritu. El personaje encarnado por De Niro en *Flawless* recuerda además al músico que interpreta Harvey Keitel en *Lulu on the Bridge* de 1998, primera película del novelista y director Paul Auster (también guionista de la cinta), con Willem Dafoe, Gina Gershon, Mandy Patinkin, Vanessa Redgrave y Mira Sorvino. Pero también en *Flawless* el héroe ensimismado, en particular en las escenas con su colega y el kinesiterapeuta negro que le impulsan a abrirse a los demás, se encuentra en una situación muy similar a la del protagonista de *El coleccionista de huesos*.

En *El coleccionista de huesos*, el carácter muy marcado de la joven heroína interpretada por Jolie, como su asociación con un héroe negro, nos recuerdan *Besos que Matan*, más todavía por su parecido con Ashley Judd (v. nuestro artículo sobre *Titanic*). La relación entre la joven heroína y el héroe que le sirve de mentor en *El coleccionista de huesos* se asemeja también a la relación entre la heroína y el director de la sección especial del F.B.I. en *El Silencio de los Inocentes* como en los libros de Patricia Cornwell (la apología directa y recurrente del ejército de los E.U. sin que seamos en una obra de guerra siendo común a la serie de novelas de Cornwell sobre las aventuras del Dr Kay Scarpetta, v. en este sentido nuestro artículo sobre *La Milla verde*, y a la serie televisada *Buffy contra los vampiros*). El episodio cuando la heroína acaricia las cicatrices del héroe dormido en *El coleccionista de huesos* nos remite al primer intercambio amoroso entre los personajes encarnados por Mel Gibson y Rene Russo en *Arma Mortal 3*, que les lleva igualmente a un noviazgo oficial, así como, anteriormente, a *The General's Daughter* de 1999 de Simon West, con John Beasley, Brad Beyer, Mark Boone Jr., James Cromwell, Rick Dial, John Benjamin Hickey, Timothy Hutton, Boyd Kestner, Leslie Stefanson, Madeleine Stowe, John Travolta, Daniel von Bargaen, Peter Weireter, Clarence Williams III y James Wood (la cual a su vez se inspira en *The Presidio* de 1988 de Peter Hyams, con Mark Blum, Don Calfa, Sean Connery - que encarna aquí un papel similar que prefigura el de *Rising Sun* de 1993 de Philip Kaufman -, John DiSanti, Dana Gladstone, Jenette Goldstein, Mark Harmon, James Hooks Reynolds, Robert Lesser, Marvin J. McIntyre, Rosalyn Marshall, Meg Ryan, Curtis W. Sims, Jack

Warden y Rick Zumwalt); motivo de la entrada en noviazgo por comparación de las cicatrices de cada uno que retomará Martin Scorsese, en *Gangs of New York* del 2002, con Jim Broadbent, Daniel Day-Lewis, Cameron Diaz, Leonardo DiCaprio, Larry Gilliard Jr., Brendan Gleeson, Stephen Graham, David Hemmings, Gary Lewis, Alec McCowen, Eddy Marsan, Liam Neeson, John C. Reilly, Cara Seymour y Henry Thomas. Hasta donde sabemos, se tiene que buscar el origen de esta representación de las cicatrices como elemento erótico en: *Ninotchka* de 1939 de Ernst Lubitsch, con la gran Greta Garbo, así como con Felix Bressart, Richard Carle, Ina Claire, Melvyn Douglas, Gregory Gaye, Alexander Granach, Bela Lugosi, Edwin Maxwell, Sig Ruman y Rolf Sedan.

La situación del héroe en *El coleccionista de huesos*, el ataque final que sufre cuando el malvado penetra en su apartamento con intención de matarle, y finalmente la historia de amor que vive con la heroína asemejan la película a *Rear Window* (1954) de Hitchcock, con Raymond Burr, Grace Kelly, y James Stewart, en base a William Irish (Cornell Woolrich). De lo mismo, la primera escena entre la heroína y su novio evoca la escena del inicio en *Psycho*.

Otro elemento es muy notable en *El coleccionista de huesos*, la tendencia, muy moderna también, de recrear la historia de Nueva York, en cuanto es un símbolo de los E.U. Antes, aun en la serie televisada *The Wild Wild West*, la historia de los E.U. era vista como la de los vaqueros. Ahora, como es perceptible en las obras de Carr, o en el libro *The Concierge* de Herbert Lieberman, Nueva York viene a ser considerada como la ciudad por excelencia en los intentos de europeización de su historia de inicios de siglo por los estadounidenses.

El coleccionista de huesos es una obra muy rica en referencias.

Se nota en un papel secundario en *El coleccionista de huesos* la presencia de O'Neill, actor que se dio a conocer con la serie televisada *Married... With Children*, parodia del modelo familiar habitual de las series televisadas, que evoca a *La familia Addams*, como podemos apreciar en el genérico de inicio (pero irónicamente aquí con el fondo musical de la canción "Love & Marriage" de 1955 de Frank Sinatra).

Como en "*La muerte y la brújula*" de Borges, en *El coleccionista de huesos* sin darse cuenta Lincoln Rhyme, el héroe, manipulado por el malvado, utiliza su ciencia contra sí mismo. El hecho de que en *El coleccionista de huesos* los crímenes del psicópata se inspiran en otros, reproducidos en un libro de inicios del siglo XX, a la vez sirve de "*mise en miroir*" a la historia, como en Borges, y a la vez insiste en el carácter puramente literario del universo del héroe, arquetipo del detective a la manera de Sherlock Holmes o de *El alienista*, ya que es escritor y coleccionista de todos tipos de objetos susceptibles de ayudarle en sus investigaciones.

Como en *Striking Distance* de 1993 de Rowdy Herrington, con Bruce Willis, y *CopLand* de 1998 de James Mangold, con Sylvester Stallone, en *El coleccionista de huesos*, el malvado es un policía.

Como en *CopLand*, el héroe de *El coleccionista de huesos* es algo suicidario.

Como en *Striking Distance*, en *El coleccionista de huesos* el malvado comete crímenes por vengarse del héroe. En *El coleccionista de huesos* el momento en el que los policías se orientan hacia un falso culpable por haber encontrado la huella de su dedo en un objeto dejado intencionadamente por el psicópata nos remite a escenas idénticas de *El Silencio de los Inocentes* y *Se7en*.

Como en *Striking Distance*, la acción de *El coleccionista de huesos* se desarrolla por mitad sobre la tierra y por mitad sobre el agua. La ubicación del último crimen en el puente de Brooklyn a la vez nos recuerda el simbolismo histórico de New York en la construcción de los E.U., a semejanza de lo que ocurre en *Godzilla*, e insiste, como *El alienista* de Caleb Carr o *Titanic*, en el aspecto popular de este poblamiento, es decir en el tema social. El pasaje que da a New York su carácter universal. La importancia de dar a los subterráneos de New York, que nos remite por otra parte a *Die Hard 3*, con Jeremy Irons, Samuel Jackson y Willis, filme de John McTiernan (ya director de la primera película de la serie), confirma este valor de la ciudad como espacio privilegiado de la construcción social y nacional. De hecho, el primer crimen, a semejanza de lo que ocurre en *Wolfen*, es contra un rico empresario inmobiliario. En este sentido, el halcón, que anida específicamente en los viejos inmuebles de inicios del siglo XX, según nos dice el héroe, aparece

(al igual que los lobos en *Wolfen* y, después, en *Danza con Los lobos*) como una figura emblemática de la historia norteamericana, que en este caso puede compararse con el tradicional aguila. Además, acompañando al héroe en su martirio, el halcón es claramente su totem.

La comparación implícita entre el asesino, coleccionista de huesos, y el héroe, coleccionista de informaciones y objetos diversos para sus investigaciones, como la comparación iconográfica reiterada dos veces (tipológicamente en los recuerdos de la heroína, y al final en el momento en que el malvado quiebra el dedo del héroe) entre Rhyme, que sólo puede mover un dedo, y el dedo cortado del empresario acentúan la dicotomía maniquea entre los representantes de la herencia histórica norteamericano (no es casual si el nombre de Rhyme corresponde al apellido de uno de los más famosos presidentes de los E.U., de manera idéntica el alienista, héroe de Carr, es amigo íntimo con el primer Roosevelt) y los que la combaten, queriendo destruirla, como el empresario asesinado, o simplemente jugándose de ella, como es el caso del criminal.

Las mismas referencias, ya apuntadas, en *El coleccionista de huesos* a la obra Hitchcock, en particular a *Rear Window*, evidencian esta importancia de la conciencia que tienen los estadounidenses de su tradición, tradición marcada por el carácter reciente de su construcción, tanto arquitectónica (*Rear Window*, *The Apartment*), como ideológica, la arquitectura revelando aquí, como el tribunal en otras obras (*Twelve angry men*, *Fury*, *Los acusados*, *El misterio von Bullow*, *A Few Good Men*, v. también por ejemplo nuestro artículo sobre *L.A. Confidential*), lo que es puramente norteamericano (tal vez a causa de la importancia del pop art y el design - y en general de las artes visuales - como vehículos de la manera de vivir de los E.U., en sus intentos de dominación ideológica sobre el resto del mundo).

B) STIGMATA Y THE BODY

Conforme a la tradición iconográfica creada por *El Exorcista*, en *Stigmata* de Rupert Wainwright, con Arquette, Gabriel Byrne, Ann Cusack, Nia Long y Jonathan Pryce, es de una región del Tercer Mundo que viene el objeto que va a causar los disturbios en la vida de una joven newyorkina. Otra manera de identificar América con el occidente de origen europeo, en *Stigmata* como en *Wishmaster* o en las obras de Lugones, Darío y Borges, es de un afuera mítico y salvaje, de antiguas creencias, que proviene dicho objeto, significativamente un rosario.

Este rosario transformará la vida de una joven newyorkina atea en un infierno místico. Obviamente, el tema escatológico de *Stigmata* es idéntico al de *End of Days* de Peter Hyams, con Byrnes, Kevin Pollack y Arnold Schwarzenegger, a pesar de que *Stigmata* se inspira más de *El Exorcista*, y *End of Days* de *Rosemary's Baby*.

En *Stigmata*, el héroe, personificado por Byrnes, que tiene el papel del Diablo en *End of Days*, es un sacerdote de origen científico. Se opone entonces a su jerarquía en el Vaticano. Así logrará descubrir la maldad de su superior, y salvar a la joven heroína, de la que se enamora.

La historia, que gira alrededor del descubrimiento, real, de nuevos textos antiguos sobre la vida de Cristo, es en realidad un pretexto para criticar la jerarquía católica, a la que se opone implícitamente la relación protestante, luteriana, directa, sin mediador, del creyente a Dios. Ya hemos encontrado una dialéctica similar en *No Way Out*.

Así pues, el ateísmo de la heroína como el cientifismo del héroe sirven en *Stigmata* para definir los extremos límites de la relación a un dios personal, como ocurre también en *The Messenger* (v. nuestro artículo sobre esta película).

Igual temática se encuentra en *The Body* de 2001 de Jason McCord (también guionista de la película), con Antonio Banderas, Jason Flemyng, Derek Jacobi, John Shrapnel, Olivia Williams y John Wood, esta vez alrededor del descubrimiento del cuerpo del cuerpo de un crucificado de la época de Cristo. Se oponen aquí la ciencia, representada, siguiendo a la tradición iconográfica medieval, por la cegüedad de la fe que no reconoce a Cristo de la mujer israelita (el nombre de Sharon que lleva evocando, por otra parte, significativamente el apellido del actual primer ministro de Israel: Ariel Sharon), y la creencia más fuerte que todo del sacerdote católico, cuya figura se relaciona a su vez con la del cura arqueólogo, que el

descubrimiento de la tumba lleva a suicidarse, cura suicidario inspirado, al igual que las dudas del héroe acerca del carácter divino de Cristo, del lado oscuro de Karras en *El Exorcista 1 y 2*. Como en *Stigmata*, se oponen también, en un discurso típico de los E.U. protestantes, la mala iglesia católica y pontifical, a la fe verdadera del buen sacerdote (así pues volvemos a encontrar en ello la oposición entre malo gobierno y buen pueblo). Pero en *The Body* son criticadas más sistemáticamente las tres religiones: judía, cristiana y musulmana, opuestas en el lugar simbólico de Jerusalén en nuestros días, recordándonos la iteración de la dualidad entre hermanos o entre padre e hijo en la *Biblia*, de la historia de Abel y Caín al sacrificio de Abraham y la parábola del Hijo Pródigo.

Sin embargo, ahí donde se unen ingenuamente la fe judía y católica (discurso falsamente ecuménico de postguerra, que pretende disculpar al origen puramente religioso, nacionalista y étnico de las persecuciones nazis, haciendo parecer el mundo como bueno en sí a semejanza de lo que ocurre en el telefilm *Delivering Milo* del 2000 de Nick Castle, con Janis Corsair, Albert Finney - también protagonista de *Murder on the Orient Express*, *Wolfen*, *Erin Brockovich* y *Traffic* -, Bridget Fonda - la *Nikita* estadounidense, v. nuestro artículo sobre *El Quinto Elemento* -, Keith Gordon, Alison Lohman, Campbell Scott, Douglas Spain, Lesley Ann Warren - excelente y polifacética actriz de televisión y de cinema - y Anton Yelchin, donde se plantea también, implícitamente en contra del aborto, la idea del alma de los niños no nacidos), en *The Body* se muestra, conforme las tesis dominantes, también presentes en *The Siege* (v. nuestro artículo), a los palestinos como a unos terroristas sin palabra ni honor que se matan entre sí.

Matadores de niños, los palestinos en *The Body* aparecen triplemente: como cobardes, como peligrosos por el porvenir de la humanidad (siguiendo en ello la simbología tradicional de los niños como futuro de la raza), y, dentro del marco crístico de la película, como nuevos Hérodes a punto de matar a los Santos Inocentes (asesinato ideado ya no en el momento del nacimiento, sino del descubrimiento del cadáver supuesto de Cristo).

Vemos a través el estudio de estas cuatro películas contemporáneas: *Deep Blue Sea*, *El coleccionista de huesos*, *Stigmata* y *The Body*, como se metamorfosea, conforme las creencias del momento, la representación que una sociedad da de sí mismo, sin que se trate de franca una revolución ideológica. Pues, encontramos siempre la misma concepción ambigua de la ciencia, cuyo uso sólo se valida en función de la Fe; la misma concepción de la mujer como *Anima*, es decir, ayudante del hombre que, todavía, la supera; y, en *Deep Blue Sea*, como en una contemporánea publicidad francesa para M&M's, la identificación habitual del negro con un alegre y despreocupado servidor de innato genio y de fe tan simple como sincera.

Similar persistencia de los arquetipos del pensamiento tradicional se encuentra en el discurso de clase de *The Philadelphia Story* (v. nuestro artículo sobre *Oxygen*) y de *Hush* (a través la figura de la madre, malvada porque, se nos deja entender, ella es una arribista de origen modesto).

C) LOS ARQUETIPOS PARALELOS: LA NOCHE DE LOS MURCIÉLAGOS

Como en *Deep Blue Sea*, *La noche de los murciélagos* nos presenta a una heroína que es una científica voluntaria, y a un héroe físico. Este arquetipo, que identifica la mujer al *Anima* jungiana, espejo y parte mística del héroe, en realidad equivale, como en *The Horse Whisperer* (v. nuestro artículo sobre esta película), al arquetipo que encontramos también en *Propuesta indecente*, *Message in a Bottle* o *Runaway Bride*, bajo su forma iniciático para la mujer, como en *9 semanas y medio*, *Pretty Woman* (*Runaway Bride* reuniendo por segunda vez los actores principales y el director de *Pretty Woman*), *La espada mágica*, *Mulan* (v. nuestro artículo sobre esta película), y, más generalmente, en las obras del género erótico. La mujer siempre viene a ser la contraparte emocional e impotente del hombre. Al contrario, en *El coleccionista de huesos*, es un hombre incapacitado que necesita la ayuda de una mujer de temperamento fuerte.

La noche de los murciélagos, reutilizando como *Deep Blue Sea* el tema común del género fantástico (citamos la obra de Koontz) de los animales vueltos peligrosos a causa de unos experimentos genéticos, es sin embargo una interesante reinterpretación cientista y ecológica del mito de los vampiros al que se hace referencia cuando el negro evoca el ajo que sirve tradicionalmente para hacerles huir. Pues, aquí como en

Deep Blue Sea y las obras afines (la más famosa siendo *Frankenstein*), el científico, que es totalmente malvado a semejanza de su modelo: el médico androído de *Alien*, es finalmente castigado. Así se resuelve en el filme el eterno debate entre Naturaleza y ciencia, vida animal y humanidad.

D) ADDENDUM: BLESS THE CHILD

Con casi un año de distancia, *Bless the Child*, película de Chuck Russel, con Dimitra Arliss, Anne Betancourt (*Sliver, Un impulsivo y loco amor*), Arlys Bettis, Ian Holm, Rufus Sewel y Jimmy Smit, que marca el regreso de Kim Basinger al cinema después de su oscarización por su papel en *L.A. Confidential*, desarrolla un discurso religioso apocalíptico idéntico al que encontramos en *End of Days*.

En *End of Days*, Schwarzenegger tiene un papel similar al que tenía en *El Exterminador*. Sobre el mismo modelo que *El Abogado del Diablo*, *Stigmata*, *End of Days*, *Bless the Child*, o *La novena puerta* de Polanski, autor de la fundadora película *Rosemary's Baby*, *Lost Souls* (2001), basada en el *Deuterónimo* 1, 17 citado en epigrafe, combina varios temas del momento: el tema milenarista, el de la procreación demoníaca, y aquí del incesto, el del héroe monstruo (figura que ya hemos precisado en otros artículos de la presente serie), y el de la oposición entre la fe y la "ratio" en cuanto la ciencia sería mala. Al contrario, el filme francés *Le pacte des loups* de 2001 de Christophe Gans opone la mala fe, representada, a semejanza de lo que ocurre en *La Misión*, por el Viejo Mundo, a la buena ciencia, identificada con la modernidad y el Nuevo Mundo.

En *Bless the Child* se trata, como lo expresa el título, de una evocación milenaria del regreso crístico, en la persona de la Purísima. Así desde la aparición y el nacimiento hasta el masacre de los inocentes y los milagros inspirados de los *Evangelios* apócrifos, en particular del *Evangelio de Pseudo-Tómas*, la película nos cuenta como la heroína logra salvar la vida del Salvador reencarnado en la persona de su sobrina.

El tema del niño prometido nos remite a películas como *El Exterminador*.

Se opone en *Bless the Child* la figura de la malvada madre, que nos recuerda el personaje de Hush, a la de la buena tía, heroína salvada, a semejanza de lo que ocurre en *Stigmata*, por un antiguo sacerdote ahora policía.

Wes Craven Presents: Dracula 2000 de Patrick Lussier, con Gerard Butler, Jennifer Esposito (que se dió a conocer con la serie *Spin City*), Jonny Lee Miller, Christopher Plummer, Vitamine C y Justine Waddell, es una respuesta obvia, tanto en su título como en su temática, al exitoso *John Carpenter's Vampires*. Así *Wes Craven Presents: Dracula 2000* sirve también para reinstalar Craven en el terreno que ya había abordado en 1995 en *Vampire in Brooklyn*, con Eddie Murphy en un contratipo de su personaje de *Coming to America* (v. nuestro artículo sobre *Blade*). De hecho, mientras Carpenter se interesa más en los cazadores de vampiros, a imagen de lo que ocurre en la serie televisada contemporánea *Buffy la Cazadora de Vampiros* con Sarah Michelle Gellar, Craven, en *Vampire in Brooklyn* y *Dracula 2000*, se focaliza en la figura clásica del vampiro, y en *Dracula 2000* del original demonio inventado por Stoker, como lo confirma la referencia a Abraham Van Helsing. A notar que en la película danesa *Nattens engel* de 1998 de Shaky González, con Mette Louise Holland, Erik Holmey, Maria Karlsen, Karin Rorbeck, Ulrich Thomsen y Tomas Villum Jensen, dividida en "sketches" y contemporánea de *John Carpenter's Vampires*, reaparece, entre otros motivos tal como el engendramiento demoníaco, el tema del combate de un grupo de cazadores de vampiros diezmado por su presa.

Plummer (conocido protagonista de la serie televisada *Counterstrike* de 1990, con Laurence Ashley, Patricia Cartier, Cyrielle Claire, Tom Kneebone, Simon MacCorkindale, Andre Mayers, Sophie Michaud, James Purcell y Stephen Shellen) tenía casualmente el papel de Herodes en la serie televisada *Jesus of Nazareth* de 1977 de Franco Zeffirelli, con Anne Bancroft, Ernest Borgnine (uno de los actores predilectos de los directores Robert Aldrich y Carpenter), Claudia Cardinale, Valentina Cortese, James Farentino, James Earl Jones, Stacy Keach, Tony Lo Bianco, James Mason, Ian McShane, Laurence Olivier, Donald Pleasance (otro actor paradigmático de la obra de Carpenter, con su papel en *Halloween*), Robert Powell y Anthony Quinn.

La imagen del Judas Iscariote de *Wes Craven Presents: Dracula 2000* viene en realidad de una figura apócrifa del siglo III: el Judas, descubridor, mas no utilizador, de la madera de la Cruz crística, personaje de la historia de Santa Helena frente a los rabinos, recopilada por Santiago de Vorágine en el capítulo: "*La Invención de la Santa Cruz*" de *La Leyenda Dorada* (c. 1255).

En *Wes Craven Presents: Dracula 2000*, la heroína-monstrua, cuyo nombre de Mary nos recuerda la simbología marial de *Bless the Child*, es doblemente la hija de Van Helsing, el héroe de Bram Stoker, y de Dracula, identificado con Judas, en un magnífico ejemplo de simetría interna de la historia, ya que a la sangre de Cristo, dada para la salvación de la humanidad, se opone la sangre de los humanos, utilizada por Dracula para sobrevivir, y al sufrimiento para la redención del pecado en promesa de la vida eterna se opone el gozo de la vida eterna en el pecado propuesto por Dracula, cuya figura de pelo largo aparece como un verdadero Anticristo. La historia, ubicada en el momento de Semana Santa en New Orleans, espacio típico de los cultos paralelos y del vudú para los estadounidenses, como vemos en *Angel Heart*, marca así la reaparición de la figura milenaria de Judas como Judío errante, contraparte desgraciada de Cristo, a semejanza de lo que ocurre en *El Maestro y Margarita* de Michael Bulgakov. La muerte de Judas, estrangulado sobre una cruz gigantesca, corresponde así al renacimiento de Cristo. Finalmente vencido por la chica que lleva su propia sangre, Dracula se asemeja a su vez a Freddy en la última película de la serie de Craven, y a las figuras afines (v. nuestros artículos sobre *Wishmaster* y *Halloween H20*).

BELLEZA AMERICANA

El último año de un hombre de cuarenta años, antes de su asesinato en un barrio típico de los E.U.

A) ENTRE CRITICA SOCIAL Y VISION NOSTALGICA DE LA REALIDAD NORTEAMERICANA

Variación sobre el tema de *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov y sus dos adaptaciones cinematográficas (*Lolita* de 1962 de Stanley Kubrick, en base a un guión de Kubrick en asociación con el mismo Nabokov, con la actuación de Gary Cockrell, Diana Decker, Shirley Douglas, James Dyrenforth, Bill Green, John Harrison, Maxine Holden, Cec Linder, Sue Lyon, James Mason, Marion Mathie, Lois Maxwell, Peter Sellers - en su primer encuentro con el cineasta, antes de *Dr. Strangelove* -, Marianne Stone, Jerry Stovin y Shelley Winters, y *Lolita* de 1997 de Adrian Lyne, con Erin J. Dean, Ed Grady, Joan Glover, Michael Goodwin, Melanie Griffith, Emma Griffiths Malin, Jeremy Irons, Frank Langella, Angela Paton, Pat Pierre Perkins, Ronald Pickup, Keith Reddin, Suzanne Shepherd, Ben Silverstone y Dominique Swain), la ubicación de *Belleza Americana* en un barrio de pequeñas casas en una ciudad típicamente estadounidense para criticar el modo de vida del país, contándonos un crimen entre vecinos, nos recuerda películas como *The Stepfather* o *Serial Mom*, o libros con un mensaje claramente moralizador como *Hornet's Nets* de Patricia Cornwell.

Belleza Americana de Sam Mendes, con Annette Bening y Kevin Spacey, empieza como *Muérete Bonita* (*Drop Dead Gorgeous*), también de 1999, de Michael Patrick Jann, con Kirstie Alley y Denise Richards, presentándonos chicas que se entrenan para ser Pom-Pom Girls. El título mismo nos invita a considerar este tema como central, pero en una perspectiva moral. Ya no, como en *Muérete Bonita* acerca de los concursos de belleza de las chicas americanas, sino que como expresión malsana del deseo de un cuarentón hacia la bella amiga adolescente de su hija. Pero, rápidamente, el filme viene a evocar no las relaciones de celos entre las jóvenes, a diferencia de *Muérete Bonita*, sino que como *Teaching Mrs Tingle* los conflictos entre los padres y sus hijos. Así a la crítica de la búsqueda del éxito y de la apariencia, se substituye la de los modos de pensar normativos del mundo de los adultos. A la chica del héroe, jovencita marginal, se opone su amiga, modelo de belleza de la que se enamora el héroe.

Volveremos a encontrar el tema de los concursos de belleza, desde la doble perspectiva, crítica hacia la competición encarnizada entre jóvenes mujeres, y apologética ante el símbolo nacional que representan en *Miss Congeniality* (2000) de Donald Petrie, con Candice Bergen, Sandra Bullock, Michael Caine, Marc Lawrence II, Benjamin Pratt y William Shatner (conocido Capitán Kirk de la primera serie televisada *Star Trek*).

Después de la serie de películas sobre las Pom-Pom Girls de estos últimos años, es con *Jump* del 2000 de Peyton Reed, con Jesse Bradford, Kirsten Dunst, Eliza Dushku, Gabrielle Union y Nathan West, y *Bring It On*, también del 2000 y de Reed, con Nicole Bilderback, Bradford, Dunst, Dushku, Natina Reed y Union, que la vida de los tradicionales “cheerleaders” (a los que ya fueron dedicados varios documentarios en los E.U.), trascendiendo su carácter de competición, criticado en particular en *Muérete Bonita*, adquiere valor educativo, en cuanto equivalente femenino del béisbol y el fútbol americano, deportes-símbolos de lo nacional, a menudo puestos en escena en las cintas norteamericanas.

Así es notable la evocación de la cuestión racial, y por ende de los E.U. como país por excelencia del “melting-pot”, en *Bring It On*, como en la contemporánea *Remember the Titans* de Boaz Yakin, con Denzel Washington. Este siendo el actor que, a través de su filmografía (v. nuestro artículo sobre *The Siege*), volvió a abrir el debate sobre la cuestión racial. Así, contemporáneamente a *Bring It On* y *Remember the Titans*, salieron *Men of Honor* de George Tillman Jr., con Robert De Niro, Cuba Gooding Jr., Hal Holbrook, Brian Kieth, Michael Rapaport y Charlize Theron, película basada en la vida de Carl Brashear, el primer afro-americano que fue “master diver” en la U.S. Navy, y *The Legend of Bagger Vance* de Robert Redford, también con Theron, así como con Will Smith y Matt Damon.

De manera similar a la historia paralela e inversa de los héroes de *Mejor... Imposible* (v. nuestro artículo sobre esta película), los de *Men of Honor* conocen respectivamente una katábasis (De Niro) y un anábasis (Gooding Jr., significativamente también actor de *Mejor... Imposible*), De Niro representando al mundo tradicional quebrantándose por ser demasiado rígido, y Gooding Jr. el negro que con su sola voluntad que le permite pliegarse ante sus jefes para nunca romper logra hacer el mundo suyo. Visto de otra manera, es también, como en *Mejor... Imposible* una manera de mostrar al blanco con ideas reaccionarias (Jack Nicholson en *Mejor... Imposible*, De Niro en *Men of Honor*) como una persona sensible que finalmente ayudará a los representantes de las minorías, y al negro (*Men of Honor*) o el homosexual (*Mejor... Imposible*) como bueno mientras acepta las reglas y normas impuestas por la sociedad de los blancos.

Como pruebas de la importancia de los cheerleaders y las elecciones de belleza como contraparte femenina del simbolismo nacional, conllevado (así que lo planteó muy bien Noam Chomsky de manera más amplia para el conjunto de la población) por los deportes de grupos entre la juventud, se pueden citar las películas citadas *Muérete Bonita*, *Belleza Americana*, *Miss Congeniality*, o la imagen recurrente de la reina de belleza de su escuela cuya vida tiene ser en adecuación con este honor adolescente en *Erin Brockovich*, *Where the Money Is* del 2000 de Marek Kanievski, con Susan Barnes, Linda Fiorentino (*Jade*, *MIB*), Dermot Mulroney (*Point of No Return*, *Copycat*, *La boda de mi mejor amigo*), Bruce MacVittie, Paul Newman y Anne Pitoniak, y, en sentido inverso, pero por ello también revelador, en *Sé lo que hicieron el verano pasado*, v. la teoría freudiana de la inversión del síntoma como acentuación del mismo; pues, idénticamente se expresa los valores morales y educativos de los que los E.U. llenan estas manifestaciones en la escenificación de su perversión por razones de orgullo personal en *Muérete Bonita* y *Belleza Americana*. Es según un esquema de este tipo que pudimos interpretar ya la oposición entre el patriotismo gubernamental y las aspiraciones locas de militares o hombre políticos aislados en *Conspiración*, *El Arte de la Guerra* (v. nuestros artículos sobre *Misión: Imposible* y *Romeo Debe Morir*), y más generalmente en *Most Wanted* y las películas afines.

El personaje de Spacey en *Belleza Americana* es el contratipo del ejecutivo malvado pero que logra sobrevivir a una tentativa de asesinato que encarna en *Swimming with the Sharks* de 1995 de George Huang, con Michelle Forbes y Frank Whaley, película contemporánea de *The Usual Suspects* en la que Spacey encuentra de nuevo a Benicio del Toro. Como en *The Usual Suspects*, el héroe de *Belleza Americana*, igualmente encarnado por Spacey, es un héroe narrador, del tipo del héroe monstruo, ya varias veces encontrado.

Los héroes encarnados por Spacey por un lado en *Swimming with the Sharks* y *Medianoche en el Jardín del Bien y el Mal* y por otro en *Belleza Americana* se contraponen de la misma manera que los personajes que protagoniza en *The Usual Suspects* y *Ordinary Decent Criminal* del 2000 de Thaddeus O'Sullivan, con Linda Fiorentino. Aun siendo similares, pues, los héroes de *The Usual Suspects* y *Ordinary Decent Criminal* son igualmente criminales, el primero es un ser totalmente malo y hasta demoníaco, mientras el otro, inspirado en la figura del bandido irlandés Martin Cahill, ya interpretado por Brendan Gleeson en *The General* de 1998 de John Boorman (*The Emerald Forest*, *Excalibur*, *Exorcist II*, *Hope and Glory*), con Adrian Dunbar y Sean McGinley, y por Ken Scott en *Cast a Cold Eye*, también del 2000, de David Blair, se identifica con un liberador a la manera de los clásicos Robin Hood o Rob Roy.

Como en *Swimming with the Sharks* y *Fight Club*, el héroe de *Belleza Americana* es totalmente perdido en el mundo mercantil que se le propone.

De alguna manera, se puede decir que muere por haberse enamorado ilícitamente de la jovencita, virgen amiga de su hija.

De hecho, al arquetipo ario que representa el padre del enamorado de su hija, recién llegado en el barrio, el héroe se vuelve símbolo de la América oscura. Mientras el coronel, padre del novio de su hija, colecciona platos del Tercer Reich, el héroe al final del filme, queriendo hacer el amor con su esposa en el diván del salón de su casa, aprovechándose de que su hija no está en casa, hace el gesto típico, mano tendida, puño cerrado, del Black Power. Además, para decir a su esposa que su hija, llamada Jane; no está, utiliza una

formulación a la manera de Tarzan: “*Jane no casa*”. El héroe se define entonces bien como el arquetipo contrario al del padre del novio de Jane. El carácter desclasado del héroe se percibe también en su desinterés hacia su trabajo y la reestructuración del personal en la empresa donde trabaja, y en el hecho de que Jane, joven anticonformista, tiene el pelo negro, al contrario de su amiga enamorada por Spacey, siendo ésta perfectamente rubia.

Será significativamente el padre del novio de Jane, que, teniendo el mismo tendencias homosexuales y creyendo que su hijo entretiene una relación amorosa con Spacey, matará al héroe. Se vuelve así el brazo vengador del orden social inmanente. Pues, desde el inicio se nos plantea el deseo de Jane de ver a su padre muerto, ya que Spacey la deshonra al enamorarse de su amiga. Así la afficción morbida de Jane y su novio hacia la muerte, y, como ya hemos dicho, los símbolos nazis, parece justificarse como símbolo de su anticonformismo al mismo tiempo que, paradójicamente, de su conciencia moral. Pues, no son ellos los que matan a Spacey, que se ha vuelto insuportable para todos. No será tan poco la esposa de Spacey, que sin embargo lleva un revolver, con la intención de deshacerse de su marido que ha descubierto su relación amorosa con un exitoso empresario inmobiliario. Pues, al igual que el esposo obeso de la jefe de la policía de Charlotte en *Hornet's Nets* de Cornwell, sacrificado para permitir a su esposa de volver a hacer su vida, mientras la US Bank viene a ser el más alto símbolo de los exitosos E.U. y de su sistema social, en el filme Spacey, que demitió y se ha vuelto erotomano, tiene que morir porque ya no corresponda al modelo social norteamericano conveniente. Además, desde su primera aparición, Spacey al levantarse y masturbarse en el baño reconoce que ya su vida no vale la pena. Así pues, desde el inicio, es la sexualidad pervertida del héroe que le caracteriza como unroombre perdido.

La presencia en el filme de la pareja homosexual (uno de los personajes siendo encarnado por Scott Bakula), que no tiene un papel verdaderamente definido, parece servir más que todo de validación implícita al mensaje acerca de la buena sexualidad. De manera semejante, en *From Potter's Field*, otra novela de Cornwell, la aparición oportuna de Tucker sirve para justificar el racismo de Marino, el ayudante macho del doctor Kay Scarpetta, asimilándole a una pose sin real peligro. Lo mismo ocurre con los sueños de asesinato de Jane y de su novio.

B) EL ARTE DEL BIEN VIVIR Y EL BIEN MORIR

Si bien la duda que permanece en *Belleza Americana* hasta el final, como en *The Usual Suspects* o *Midianoche en el Jardín del Bien y del Mal* de Clint Eastwood, también con Spacey en el papel principal, sobre la identidad del asesino mantiene el suspenso, sirve igualmente al cineasta para interesarse particularmente a las pulsiones morbidas de la pareja de adolescente. Las primeras imágenes de la película lo confirman, insistiendo por su carácter no profesional, como en *The Blair Witch Project*, en el valor periodístico de la historia contada. Lo que nos recuerda los numerosos telefilms inspirados de hechos reales, y la colección de libros hechos por periodistas norteamericanos sobre asesinatos reales - tratándose a menudo de asesinatos entre vecinos o entre novios o esposos -, y titulada “*Crimenes e Investigaciones*”.

La muerte, evocada por el novio de Jane en memoria de la muerte de una vagabunda a la que asistió, es presentada por el joven como algo bello. Así a la belleza ideal de la amiga de Jane, enamorada por Spacey, responde la belleza podrida, en sentido romántico, de la muerte y del horror nazi, ya que el novio de Jane le muestra el plato con la cruz gamada, al llegar del paseo que les llevó de regreso a su casa después del instituto, y en el que el chavallo habló a Jane de la agonía de la vagabunda.

Es también en este momento que el joven enseña a Jane una video donde una bolsa de plástico es llevada por el viento poco antes de una tormenta. La comparación del ánimo en el momento de la muerte con esta bolsa que hace Spacey al final del filme nos recuerda el simbolismo trascendental del rayo en *Frankenstein* de Keith Branagh (v. nuestro artículo sobre esta película), y por ende, como en la obra de Branagh, su simbolismo de obediencia a la ley divina.

De hecho, la belleza que encuentra el novio de Jane en el momento de la muerte tiene eco en la abnegación casi religiosa, característica del pensamiento protestante, del héroe en el momento de su muerte, el personaje encarnado por Spacey siendo muy agradecido por todo lo que fue su vida. Esta aceptación, que

se encuentra anteriormente en *La Escalera de Jacob* (v. nuestro trabajo sobre esta película en los *Actos del Xº Congreso Internacional de las Danzas Macabras de Europa*, Vendôme, Francia, septiembre del 2000), representa también un elemento importante de la apología de la “*American Way of Life*” difundida por movimientos como el pop art, o artistas como el compositor J an Cage, para quien “*las cosas de lo cotidiano poseían también un significado estético, y (que) consideraba el mundo como una obra maestra en la que todas las cosas tenían su parte*” (Janis Hendrickson, *Roy Lichtenstein*, Köln, Taschen, 1994, p. 19). Al igual, pues, que el novio de Jane y el héroe de *Belleza Americana*, cuyo título se vuelve muy animptomátictudesde este punto de vista.

Entonces podemos decir que *Belleza Americana*, bajo la apariencia de una crítica de los mitos norteamericanos del éxito y de la apariencia, nos lleva, más profundamente, en un recorrido iniciático de reapropiación de su identidad social por el héroe que, sólo en el último momento de su vida, al igual que el esposo de la jefe de la policía de Charlotte en *Hornet’s Nets* o el empresario homosexual asesino de *Medianoche en el Jardín del Bien y del Mal*, se reconoce de nuevo en el modelo familiar norteamericano. Pues, después de haber abandonado la idea de ensuciar la pureza juvenil de la amiga de Jane, se encuentra solo en la cocina de su casa, mirando una foto de él, su esposa y su hija, los tres juntos, cuando el padre del novio de su hija lo mata.

LA MILLA VERDE

Octubre de 1932, en el bloque E del penitenciario estatal de Cold Mountain, Luisiana: inspirada en una novela por entregas a la manera del siglo XIX de Stephen King publicada originalmente en los diarios, *La Milla verde*, escrita y dirigida por Frank Darabont, y con la actuación de James Cromwell, Michael Clarke Duncan (*Armageddon*, *The Whole Nine Yards*, *Planet of the Apes*), Tom Hanks, Bonnie Hunt, Michael Jeter y David Morse, nos cuenta las últimas semanas de un negro condenado a muerte por el asesinato de dos niñas, asesinato del cual se revela inocente.

A) DE LA MUERTE BIEN O MAL HABIDA

La recurrencia de las historias sobre la vida en cárcel, en tiempo de guerra o no, en las películas y producciones televisadas tales como *El Prisionero*, *La grande illusion*, *Papillon*, *Los Miserables*, *Lock Up*, *El puente del río Kwai*, *La última mariposa*, *La vida es bella* o *The Shawshank Redemption*, alegoriza la vida del individuo en la sociedad contemporánea, weberiana, como lo confirman *El Castillo de Kafka*, *El Prisionero* de Patrick McGoohan, y el hecho de que la vida en las cárceles se volvió un género filmico propio. Así la oposición entre el mundo de los detenidos y el de los guardianes nos devuelve a la dicotomía entre Estado, representativo, y Nación, representada, introduciendo implícitamente la dialéctica entre el Bien y el Mal, es decir, dentro del marco del pensamiento de los siglos XIX y XX, entre el Ser y el Haber, o sea entre socialismo y liberalismo, como se ve en Hugo y McGoohan (v. nuestros artículos "*Le Prisonnier - Du Moi à l'Être - Essai d'interprétation objective*", *Le Rôdeur*, Francia, No 16-18, 1995-1997, y "*Chesterton et McGoohan: origine et sens du dernier épisode du Prisonnier*") y, a otro nivel, en *The Shawshank Redemption*. Este maniqueísmo ideológico, político y social, es, a su vez, al centro de las películas sobre la pena de muerte.

La puesta en escena de los últimos momentos de un condenado a muerte es un tema recurrente de los filmes norteamericanos, probablemente porque es una cuestión ética que es actualmente al centro de las preocupaciones cívicas del país entero.

Hay dos maneras de abordar el problema:

El condenado es identificado al menos con un perverso irrecuperable, tanto en *Usual Suspects* como en *Primal Fear* o *Deceiver* de 1997 de los hermanos Jonas y Joshua Pate, con Rosanna Arquette, Ellen Burstyn, Chris Penn, Michael Rooker, Tim Roth y Renee Zellweger, película que, después de *Pulp Fiction*, marca el segundo encuentra cinematográfico de Arquette y Roth, y fue premiada en el Festival de la Película Policiaca de Cognac (Francia), como en el telefilm *Bloodhounds* de 1996 de Michal Katleman, con Kirk Baltz, Corbin Bernsen, Markus Flanagan, Christine Harnos, Gina Mastrogiacomo, Mark Murphy, James Pickens Jr., Adam Tomei e Mike White, y las numerosas obras afines, y a lo peor con un verdadero demonio, en películas como *Medidas desesperadas* (v. nuestro artículo sobre esta película), *Shocker* de 1989 de Wes Craven, con Michael Murphy, cuya identificación entre el condenado y un genio eléctrico nos recuerda *The Lawnmower Man*, o *Fallen*, esta última de 1998 de Hoblit Gregory e con John Goodman, Donald Sutherland y Denzel Washington, así como en un episodio de la serie televisada *Highlander* donde, los caracteres basándose en el filme epónimo, el malvado es un inmortal que sufre de desdoblamiento de la personalidad), y en algunos de la serie *Profiler*, inspirados de *El Silencio de los Inocentes* (ya *Just Cause* de 1995 de Arne Glimcher, con Kate Capshaw, Sean Connery, Laurence Fishburne, Colleen Fitzpatrick, Ed Harris y Blair Underwood, fundamentándose en la idea de la perversidad de los criminales, como *Body Evidence* de 1993 y *Primal Fear* de 1996, era la contraparte de un filme contemporáneo inspirado en la historia verdadera de un débil mental condenado a la pena máxima en Sing Sing por un crimen del que, como lo demostrará un joven abogado, era inocente, sin embargo el prisionero será matado por culpa de los guardas antes de poder salir de cárcel).

Al contrario, en *Most Wanted* o *La Milla verde* son inocentes que se ven acusados de un crimen que no han cometido.

El título *La Milla verde* nos recuerda el de la reciente película *La delgada línea roja*. La oposición entre

el impresionante negro y el guardia con problemas urinarios en *La Milla verde* evoca la oposición entre el hombre de guerra admirablemente encarnado por Sean Pen y su subalterno intelectual y con problemas éticos en *La delgada línea roja*. Los mismos apellidos de los héroes de *La Milla verde* revelan su carácter simbólico: el condenado de nombre John Coffey (fonéticamente: "*Juan Café*") se vuelve arquetipo de lo negro, mientras los apellidos de sus guardias: Edgecomb (Hanks) y Delacroix (Jeter), a su vez, nos remiten el primero, como el título de King, a la separación ordenada de las cosas ("*edge*": "*borde*" y "*comb*": "*peine*" - v. el origen griego de la palabra "*cosmos*" en nuestro artículo sobre "*Pañuelo de Lágrimas*" y la visión psicoanalítica del cuerpo como postulado feminista en Patricia Belli", *El Nuevo Diario*, Iera parte: 9/5/1998, p. 10; IIa parte: 10/5/1998, p. 13; IIIa y última parte: 13/5/1998, p. 10 -), y el segundo al *Dante y Virgilio en los Infiernos* de 1822 del artista francés, pintura que ilustra el viaje en el infierno del Dante en la *Divina Comedia*, guiado por el maestro latino.

Casualmente, en *La Milla verde* es Hanks que encarna al guardia blanco, poco años después de que su gemelo cinematográfico, Tim Robbins, haya tenido el papel principal en otra película escrita y dirigida por Darabont, fechada de 1994: *The Shawshank Redemption* (igualmente inspirada de un texto de King, esta vez no de una novela, sino del primer cuento del libro titulado *Distintas Estaciones*), también frente a un actor negro, Morgan Freeman, revelado en *Se7en*. (Ya anteriormente, mientras en *Apollo 13* de 1995 de Ron Howard Tom Hanks tenía el papel protagónico, está devuelto a Tim Robbins en la película del 2000: *Mission to Mars* de Brian De Palma.)

En *The Shawshank Redemption*, Freeman sirve de iniciador a Robbins, abogado falsamente acusado del asesinato de su esposa y de su amante, y perdido en el universo de la cárcel. Igualmente, el negro prisionero de *La Milla verde* aparece paradójicamente como un verdadero guía espiritual para los miembros del personal carceral del filme.

Es central el tema educacional en *28 Days* del 2000 de Betty Thomas, con Sandra Bullock, Steve Buscemi, Marianne Jean-Baptiste, Viggo Mortensen, Azura Skye y Dominic West, como en *Groundhog Day* o *Renaissance Man*, a semejanza de lo que ocurre en *The Shawshank Redemption*, la *Bibla* es el medio de salvación más o menos directo de la heroína de *28 Days*.

Teniendo como evidente antecedente cinematográfico al personaje histórico de Henri Young, prisionero blanco vuelto loco por el tratamiento que recibió en la inhumana cárcel de Alcatraz, personificado con gran talento por Kevin Bacon en una magnífica composición de actor en *Murder in the First* de 1995 de Marc Rocco, con Embeth Davidtz, Brad Dourif, R. Lee Ermey, William H. Macy, Herb Ritts, Christian Slater y Gary Oldman (en su tercer encuentro cinematográfico con Bacon, después de *JFK* de 1991, y *Criminal Law* de 1988 de Martin Campbell, con Joe Don Baker y Karen Young), el negro tonto condenado a muerte de *La Milla verde* no sólo representa, como la vieja negra de *Apocalipsis*, también de King, o a Eddie Murphy en *El Tele Gurú*, a una divinidad bondadosa para los hombres, sino que refiere también a los acusados de dos novelas de John Grisham, autor especializado en las cuestiones judiciales.

En la primera de las dos novelas de Grisham, titulada *Tiempo de matar* (1988) y que inspiró el filme homónimo *A Time to Kill* de 1996 de Joel Schumacher, con Sandra Bullock, Charles S. Dutton, Ashley Judd (que se encuentra también en *Besos que Matan*, *Simon Birch* y *Doble Jeopardy*), Samuel L. Jackson, Matthew MacConaughey, Kevin Spacey (en su primer encuentro cinematográfico con Jackson, antes de *El Negociador*), y McGoohan en el papel de un curioso juez de instrucción, Grisham nos cuenta la historia de un negro del Sur que, para vengar a su joven hija violada, mata a los blancos responsables de este acto bárbaro. El negro, por cierto, se encuentra acusado, y su vengaza, que hubiera sido considerada como normal, y hasta heroica, de parte de un blanco, le hace riesgar la pena capital.

En la segunda novela, titulada *Cámara de Gas* (1994), Grisham utiliza el contratipo, para desarrollar una crítica hacia el sistema policíaco norteamericano y contra la pena de muerte. Ahí, la historia, todavía ubicada en un estado del Sur de los E.U., el condenado es un blanco, antiguo miembro del Ku Klux Klan, que, sin querer, causó en los años 60 la muerte de los dos niños de un abogado judío especializado la defensa de los derechos cívicos de los negros. Después de muchos años, ya en los 80, y a pocos tiempos de

su ejecución, su nieto, devenido abogado, quiere defenderlo. Primero el anciano rehusa, pero finalmente acepta la ayuda de este nieto del que no conocía la existencia. Esta aceptación marca el inicio de su redención que terminará con un acto de contrición en el que manda su nieto a disculparse ante el judío y a acusar publicamente al Ku Klux Klan de haber causado su perdición física (pues pasó casi toda su vida encerrado) y moral.

De alguna manera también, la historia de este blanco racista cuya condena le sirve de redención hace eco a la falsa acusación que sufre el médico negro de *No Way Out* de 1950 de Joseph L. Mankiewicz, con Linda Darnel, Ruby Dee, Stephen McNally, Richard Widmark, Sidney Poitier y Ossie Davis, que los dos empezaron en esta película.

Paralelamente a lo que ocurre en la novela de Grisham, en *La Milla verde*, el negro, inocente (como en *No Way Out*), es acusado de haber violado y matado a dos niñas blancas. Llegando a su última cárcel, ayuda a los guardias que le cuidan, pero no acepta evadirse, preferiendo morir al dolor de sentir el sufrimiento y la desgracia permanente de los hombres. Su discurso se identifica, evidentemente, al de los ángeles de *Las alas del deseo* o *Un ángel enamorado*, pero también es la contraparte de la maldad universal del condenado que después de su muerte, vuelve sin cesar para castigar a los hombres, en *Fallen*.

B) OTROS JUEGOS DE SUBSTITUCION

La cuestión de la justicia del sistema norteamericano evidencia en las películas de Washington la dialéctica propia del discurso estadounidense, también revelada por las respuestas de Hanks, guardia héroe de *La Milla verde*, en las entrevistas que acordó a los periodistas para la promoción de esta película (diciendo que sin ser en pro de la pena capital piensa sin embargo que hay casos que la merecen).

Así, mientras encarna un policía perseguido por un demonio vengativo en *Fallen*, Washington tiene el papel de Rubin "Hurricane" Carter en el filme homónimo: *The Hurricane* de Norman Jewison, con John Hannah, Dan Hedaya, Liev Schreiber, Vicellous Shannon y Deborah Kara Unger, basada en la novela de Carter, cuenta la historia del conocido boxeador negro falsamente acusado en los años 60 de un asesinato múltiple por un policía racista. Hurricane Carter fue defendido por personalidades como Bob Dylan, que le dedicó una canción que sirve de leitmotiv a la película.

Washington, al igual que Sidney Poitier en los años 60, aparece como el actor de la causa negra en los años 90. Podemos citar películas en las que actuó tales como *Malcom X*, *El demonio vestido de azul* o *The Siege* (v. nuestro artículo sobre esta última). Más, Jewison, director de *The Hurricane*, fue también el de *In the Heat of the Night* (1967), con Poitier en el papel principal, así como con Quentin Dean, Lee Grant, Warren Oates, James Patterson y Rod Steiger, y música de Quincy Jones, película basada en la novela de John Ball, y que ganó 5 Academy Awards.

Encontramos también en *The Hurricane* a Clancy Brown (conocido también por sus actuaciones en *Highlander* o *Flubber*) en el rol de un guardia comprensivo, tipo exactamente contrario al que encarnaba en *The Shawshank Redemption*. También la cita nocturna con el director de la cárcel, que lleva a la muerte del joven amigo del héroe en *The Shawshank Redemption* (sobre un modelo que, por otra parte, nos recuerda *Lock Up* de 1989 de John Flynn, con John Amos, Darlance Fluegel, Sonny Landham, Frank McRae, Sylvester Stallone y Donald Sutherland), se encuentra en *The Hurricane*.

En el filme de Jewison, Hurricane Carter, a pesar de su apodo, y a semejanza del héroe que actúa Washington en *El coleccionista de huesos*, se ve paradójicamente obligado en quedarse encerrado, ya que fue injustamente condenado.

Contemporánea de *The Hurricane*, *Man on the moon* de Milos Forman es una película, con Jim Carrey y Danny DeVito, sobre la vida del famoso cómico Andy Kaufman. Kaufman, personificado aquí por Carrey, es un personaje marginal, a semejanza de los héroes de las películas anteriores de Forman tales como *One flew over the cuckoo's nest* de 1975 o *Amadeus* de 1984 (el Mozart de Peter Schaffer y Forman, con su extraña risa, recordándonos por otra parte al desdichado héroe de *Phantom of the Paradise* de Brian de Palma).

Man on the Moon nos rememora *Lenny* de 1974 de Bob Fosse, con Stanley Beck, Dustin Hoffmann,

Jean Miner, Gary Morton, Rachel Novikoff y Valerie Perrine, otra película a la memoria un cómico norteamericano, en este caso de Lenny Bruce, ganadora de un British Academy Award y un César en el Festival de Cannes. La particularidad de Kaufman fue que se dedicó mucho al catch, a semejanza del actor Mickey Rourke con el boxeo.

Recordádonos en ello las inovaciones de *Se7en*, *Man on the Moon* juega con la puesta en escena de los créditos de fin, ubicados aquí a inicios de la película.

Varias veces, notablemente al final de la película, se hace referencia en *Man on the moon* a la resurrección de Kaufman, porque, siendo un cómico que utilizaba mucho en sus espectáculos el principio del mal gusto, el día de su entierro, Kaufman hizo visionar en la iglesia una video en la que pretendía que, tal vez, no era realmente muerto. Además, la asociación en el último espectáculo de Kaufman entre el eterno retorno del artista y la figura de Santa Claus nos devuelve a la simbología crística que encontramos en películas navideñas contemporáneas como *Santa Clausula* (v. nuestro artículo).

De la misma manera, en *The Hurricane*, el héroe encarnado por Washington, que es muy creyente, agradece a Lezra, el adolescente, también negro, que le hizo liberar, recordándole que esta simbólica vuelta a la vida y el fin de su encarcelación le debe a este joven cuyo nombre es la abreviación del nombre del bíblico Lázaro.

Es, pues, a través de la religión que estas dos figuras controvertidas de la historia contemporánea de los E.U. que son Kaufman y Hurricane Carter pueden ser reasumidas en los filmes que les fueron simbólicamente dedicados en el 2000. Los 60, como en la serie *Quantum Leap*, apareciendo como fundadoras (en cuanto son también genesíacas) de nuestra época para los adultos de hoy, nacidos hace ya de treinta a cincuenta años, más todavía en nuestro mundo viviendo a la hora de los E.U., sabiendo que los 60 fueron la época de la presidencia de Kennedy, de la guerra fría y del Vietnam, y de las luchas por los derechos cívicos (v. también a este propósito nuestro artículos sobre *Armageddon* y *EdTV*).

En este sentido, la alusión del héroe al final de *The Hurricane* a su apodo, de origen indígena, nos hace pensar que, al igual que el negro de la Amistad en el filme homónimo de Spielberg (v. nuestro artículo sobre esta película), el boxeador representa implícitamente una divinidad altamente representativa simbólicamente de los valores de los E.U. De lo mismo, la libertad es evocada por la mar y el sol en *Amistad* y por la tormenta y el viento (que acompañan la liberación del héroe) en *The Hurricane*, mediante la lectura que hace Lezra a sus amigos canadienses del último párrafo del libro de Carter *The 16th Round*. Mientras el héroe de *Amistad* evoca el contrato, Carter ilustra dialécticamente la fuerza desatada y, por ende, también el principio de libertad. En este sentido se puede asemejar igualmente al negro de Rocky, primero enemigo y después entrenador del héroe blanco.

Ya hemos encontrado tal reescritura de la historia reciente de los E.U. en *El coleccionista de huesos*, donde el héroe, blanco en la novela de Jeffery Deaver, viene a ser negro en el filme. Encarnado por Washington, este protagonista es la contraparte, como vimos, de Raymond Burr en *Ironside*. Pero, más profundamente todavía, este héroe, que en el filme como en la novela, se opone a un asesino en los lugares e stóricos del New York del siglo XIX, representa, como los personajes de Caleb Carr o *The Concierge* de Herbert Lieberman, el arquetipo del héroe civilizador a carácter europeanizante, típico anteriormente de Lugones o Poe. A prueba, los Hardy Boys, que, en Deaver, nos recuerdan a los detectives gemelos de Carr, ellos mismos probablemente inspirados de los inseparables Dupond et Dupont de las tiras cómicas del belga Hergé.

En la obra de Deaver, la identificación amorosa entre Lincoln Rhyme y su inexperimentada asistente Amelia se hace por la repetida evocación de los congénitos reumatismos de la joven (v. *Le Désosseur*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, pp. 414, 421, 390, 418, 468-470, 483). No obstante, el negro llamado Dellray que aparece en el libro es un anti-héroe, que, si bien finalmente vendrá juntarse al equipo de Rhyme (p. 504), al igual de algun modo que el negro servidor del alienista en Carr, es inicialmente percibido por la heroína como siendo de color "calcinado" (v. también la comparación racial entre el negro y el carbón al final de "*Sleuth*", última película de Joseph L. Mankiewicz), es decir como el paradigma del labor de

desagollamiento del loco asesino que combaten. Así en el libro de Deaver como en los de Patricia Cornwell, el proceso de análisis de la medicina legal es el patrimonio de una pareja de héroes blancos enfrentándose a una sociedad en descomposición, tanto representada en por la violencia del superior negro de Pete Marino en *From Potter's Field* que más generalmente en la obra de Cornwell por los "serial killers" o los extremistas antipatrióticos de *Cause of Death*.

No es casual entonces que los animales que hicieron su nido al borde de la ventana de Rhyme sean halcones, o sea rapaces que no dejan de recordarnos el aguila, emblema de los E.U., mientras la obsesión del héroe incapacitado por lo que se pasa justamente más allá de esta ventana remite directa o indirectamente a *Rear Window* de Hitchcock, basado en la novela de William Irish, es decir a un sistema de supervigilancia ciudadana. Así, la enfermedad en cierto modo compartida de los héroes de Deaver podría interpretarse, al igual que los problemas psicológicos y físicos de los de Cornwell, como una referencia directa al peligro de contaminación general del tejido social por esta desagregación progresiva de la conciencia cívica y ciudadana.

THE PATRIOT

La historia de un héroe que, ya padre, no quiere irse de nuevo para la guerra de independencia de los E.U., pero que la conducta indigna de la armada inglesa obliga finalmente a tomar las armas.

A) FORREST GUMP

Forrest Gump, con David Brisbin, Sally Fields, Tom Hanks, Haley Joel Osment (*El Sexto Sentido, A.I.: Artificial Intelligence*), Gary Sinise, Mykelti Williamson y Robin Wright, realizado en 1994 por Robert Zemeckis, especialista de los filmes para adolescentes, nos presenta un héroe a la vez adulto y niño, paradigmático de los chavalos que son habitualmente los protagonistas de las películas del cineasta. Desde las primeras imágenes, la película se pone bajo el signo de la ideología blanca de los E.U. Así, hablando primero a una negra, Forrest Gump dice que debe su nombre al fundador del Ku-Klux-Klan. Más tarde, cuando regresa de la guerra del Vietnam, se encuentra con miembros fanáticos del Black Power, ligados con la drogua, a semejanza de los personajes de Chester Himes. El amigo negro de Gump, pescador de gambas, no es sino un “*faire-valoir*”, ya que muere antes de poder realizar su sueño, permitiendo así al héroe de hacerse rico para poder, al final de la película, devenir el mecena de la madre del negro muerto.

La vida de Gump se identifica a la historia reciente de los E.U. de la que nos propone una visión sinóptica. Sus encuentros con los diversos presidentes, paralelos a las tentativas de asesinatos que cada uno de estos sufrió, expresan perfectamente la dicotomía entre la locura anarquista de los malos patriotas y la ingenuidad de Gump, arquetipo del buen patriota. Sin duda intelectualmente atrasado, pero más que todo emblemático de la juventud despreocupada de los E.U., el personaje de Gump es favorecido por el destino, justamente porque sus valores en su simplicidad corresponden perfectamente a una forma de feliz obediencia a la autoridad, como lo demuestra su integración inmediata en el universo militar. Al contrario, la infidelidad explícita del oficial incapacitado ante Dios y la Patria (que nos recuerda al héroe de *Nacido un 4 de Julio*) en el momento de su reencuentro con Gump en Washington le vale un castigo inmediato: su silla de ruedas deslizándose repentina e irremediamente sobre el hielo de la calle. Los deseos de Gump en sus rezos se realizan siempre, hastazolegan a reconciliar al oficial con Dios.

B) THE PATRIOT

Sobre un modelo idéntico, los personajes del francés y del negro en *The Patriot* de Roland Emmerich, con Jason Isaacs, Tchéky Karyo, Heath Ledger, Joely Richardson y Jason Saacs, sirven de “*faire-valoir*” al héroe encarnado por Mel Gibson, ofreciendo al espectador una imagen de la multi-etnicidad de los E.U.

The Patriot se inscribe triplemente en la continuación:

- de la película *Braveheart* de 1995, varias veces premiada, sobre la vida del mítico escocés del siglo XIII William Wallace, filme de y con Gibson, así como con Catherine McCormack, Angus McFadyen, Sean McGinley, Patrick McGoohan y la actriz francesa Sophie Marceau en su primer rol hollywoodiano (segunda cinta de Gibson como director, después de la exitosa *The Man Without A Face*, *Braveheart* es contemporánea de *Rob Roy* de Michael Caton-Jones, con Brian Cox, John Hurt, Jessica Lange, Liam Neeson, Eric Stoltz y Tim Roth, inspirada a su vez en la célebre versión romántica de 1818 de la vida de Robert Roy McGregor por Walter Scott);

- de la puesta en escena (al igual que *Hope Floats*, o *Sweet Home Alabama* del 2002, escrita y dirigida por Andy Tennant, producida por la actriz Charlize Theron, y con la actuación de Candice Bergen, Patrick Dempsey, Ethan Embry, Nathan Lee Graham, Joshua Lucas, Melanie Lynskey, Rhona Mitra, Mary Kay Place, Jean Smart, Katherine Towne, Fred Ward y Reese Witherspoon) del blanco, histórico y fundador “*Viejo Sur*” de *Gone with the Wind*; las primeras imágenes, la situación de pre-guerra y el enfrentamiento del héroe en sus ideas respecto de sus coetáneos en *The Patriot* siendo obvias referencias a la película de 1939 de George Cukor, Victor Fleming y Sam Wood;

- de la propaganda política norteamericana de *Independence Day* de Emmerich;

- y, por ende, de películas como *Amistad* en las que se reconstruye propagandísticamente la historia de los E.U. como país por excelencia de la libertad y de la igualdad entre los hombres. Lo vemos en la notable

similitud de carácter entre los adyuvantes del héroe en *The Patriot* y los personajes encarnados por Walter Brennan en los westerns con John Wayne.

Esta concepción propagandística de los E.U. es más sensible todavía en la reflexión del hijo del héroe, cuando habla al negro de la necesidad de construir un mundo nuevo, distinto del de la inicua Vieja Europa. De hecho, la casa del héroe, quemada por los ingleses, será en el filme el símbolo iconográfico final de esta construcción (carácter de América como símbolo de un nuevo mundo, siempre en devenir, que ya hemos encontrado en *Deep Impact* y *Godzilla*, v. nuestros artículos sobre estas películas).

Este proceso de filiación así que el estatus privilegiado y santo de los E.U. se evidencian por el nombre Benjamín del héroe, que significa etimológicamente “*El hijo preferido*”, y por el de su hijo, Gabriel, arcángel de carácter apocalíptico, ya que anunciador, protector del nacimiento y de la muerte, como también de los desterrados (v. *Dictionnaire des sujets mythologiques, bibliques, hagiographiques et historiques dans l'art*, París, Brepols, 1994, p. 48), simbología que vale al nombre de Gabriel ser el más recurrente en las películas norteamericanas, como por ejemplo en *La Escalera de Jacob*.

Acentuando el carácter claramente propagandístico y ahistórico del filme, en *The Patriot*, cuya acción se ubica en el Sur de los E.U. a finales del siglo XVIII, todos los negros son supuestamente trabajadores libres, y no esclavos. Esta insistencia en la igualdad de derechos es una manera de justificar el sistema económico y político estadounidense, al semejanza de lo que ocurre con la utilización del personaje de la madre del negro pescador en *Forrest Gump* o de los personajes de las muchachas vietnamitas, de las que se enamoran los guerreros maniqueos encarnados por Sylvester Stallone en *Rambo* o Chuck Norris en películas y telefilms afines.

Si bien el personaje del francés adusto y extravagante encarnado por Karyo en *The Patriot* nos recuerda los simpáticos franceses de *Adictos al Amor* (personaje también encarnado por Karyo), *GreenCard* o *Godzilla*, en *The Patriot* los franceses en su guerra contra la corona inglesa aparecen al igual que los ingleses como careciendo totalmente de honor militar y de humanidad. A semejanza de lo que ocurre en *Backboard Jungle* o en *Sudden Death*, es con la bandera de los E.U. que el héroe de *The Patriot* ahuyenta finalmente a los ingleses. Es así también que mientras los ingleses queman una iglesia en la que han encerrado todo el pueblo, el sacerdote del pueblo toma las armas y se junta con los rebeldes guiados por Gibson, afirmando, como en *Forrest Gump*, que Dios está siempre del lado de los E.U.

ESTA ABUELA ES UN PELIGRO

Un policía se disfraza de mujer para entrar en la vida de la ex novia de un criminal fugitivo.

A) LA PROPAGANDA Y SUS LEMAS DIVERSOS

Martin Lawrence, el héroe negro de *Nada que Perder*, al lado de Tim Robbins, tiene el papel principal en *Esta abuela es un peligro* de Raja Gosnell, con Paul Giamatti, Terrence Howard, Nia Long, Ella Mitchell y Jascha Washington (filme que retoma una temática similar al de *Big Daddy* de Dennis Dugan, con Joey Lauren Adams, Dugan, Adam Sadler, Rob Schneider y Jon Stewart).

Lawrence se dio a conocer con *Boomerang*, y *Bad Boys*, película de 1995 de Michael Bay que es una versión con héroes negros de *Tango & Cash* de 1989 de Andrei Konchalovski, con Sylvester Stallone, Kurt Russell y Jack Palance. Encontramos también en *Bad Boys* a Tea Leoni, Tchéký Karyo (que actuó posteriormente en *Adictos al Amor* y *The Patriot*), Will Smith (héroe también de la serie televisada *The Fresh Prince of Bel-Air*, y de las películas *Enemigo Público*, *M.I.B.* y *Wild Wild West*, que debutaba aquí en la pantalla grande).

El tema de una pareja de héroes, el uno blanco y el otro negro, se encuentra de manera recurrente en los E.U., especialmente en los años 1990, de las series televisadas *I Spy* de 1965-1968, con Bill Cosby (que se dio a conocer con este programa) y Robert Culp, así como con Antoinette Bower, Sheldon Leonard, France Nuyen, Alan Oppenheimer, Harold Stone y Kenneth Tobey (serie equivalente de las contemporáneas *The Man from the U.N.C.L.E.* y *The Wild Wild West*), *Tenspeed and Brown Shoe* de 1980, *Miami Vice*, *L.A. Heat*, *18 Wheels of Justice* del 2000, con Bobby Hosea, G. Gordon Liddy, Lisa Thornhill, Lucky Vanous y Billy Dee Williams, la versión de 2000-2001 de *El Fugitivo*, con Timothy Daly e Mykelti Williamson, a las películas como: la serie *Arma Mortal*, *The Las Boy Scoot*, *Wild Wild West*, las cintas con Christophe Lambert y Mario Van Peebles (conocido por su rol en la serie *Sonny Spoon* de 1988, con Jordana Capra, Terry Donahoe, Joe Shea, Melvin Van Peebles y Bob Wieland), o *White Men Can't Jump* de 1992 de Ron Shelton, con Cylk Cozart, Tyra Ferrell, Kadeem Hardison, Woody Harrelson (que se dio a conocer por su actuación en *Natural Born Killers*), Rosie Perez y Wisley Snipes, segundo encuentro cinematográfico entre Harrelson y Snipes, después de *Wildcats* de 1986 de Michael Ritchie, con Goldie Hawn, James Keach, el cantante LL Cool J, Bruce McGill, Nipsey Russell y M Emmett Walsh, y antes de *Money Train* de 1995 de Joseph Ruben, película en la que como en *White Men Can't Jump* la actriz principal es una latina, en este caso a Jennifer Lopez, surdeterminando así la imagen de los E.U. como país de la integración racial.

Como en *Forrest Gump* (v. nuestro artículo sobre *The Patriot*), en *Esta abuela es un peligro* la ubicación de la acción en el Sur da una imagen tradicionalista de los eternos E.U.

Dentro de este marco, el rol de madre que tiene el policía con su disfraz le asemeja al padre héroe de *The Patriot* (y también, en otro sentido, al padre de *Belleza Americana*, v. nuestro artículo sobre esta película). Así, viene a hacerse el portavoz tanto de las mujeres como de los niños. De alguna manera, podemos decir que, como en *Nada que Perder*, ofrece la imagen del modelo familiar norteamericano.

Pervirtiendo el mensaje integracionista que podemos encontrar por ejemplo en el filme contemporáneo *Pitch Black* donde, como en *Enemigo* o en la canción “*El lado oscuro*” del grupo de rap francés IAM, es el negro (como lo expresa el título), acusado falsamente, y no el héroe blanco, el que salvará a los demás, la negritud del héroe, en *Esta abuela es un peligro* como en *Arma Mortal 4*, es la que le conlleva implícitamente a tener ese papel normativo, no sólo en su rol de combatiente de la mafia china, sino también como expresión misma del porvenir de la nación con pretensión multi-étnica.

De hecho, la abuela que reemplaza temporariamente es comadrona, y tiene un papel central en la iglesia de su pueblo.

La vulgaridad simpática de la abuela gorda nos remite a los caracteres recurrentes de las películas de Eddie Murphy, como notablemente las de *El profesor chiflado*. De lo mismo, a semejanza de lo que ocurre en *Sister Act*, las acciones fuera de lugar que se permite el policía en la iglesia tiende a dar una representación moderna y abierta de la religión.

Es significativamente en la iglesia que se hace la declaración final del héroe a su amada, poniendo así como lugar centrado de la americanidad, como en *El retrato perfecto*, *Runaway Bride* o *The Patriot*, la relación privilegiada con Dios.

Idénticamente en *El profesor chiflado 2: la familia Klump* del 2000 de Peter Segal, con Ales, Janet Jackson, Larry Miller y Murphy, el filme comienza por el casamiento en la iglesia del que sueña el profesor. En este momento le sale de entre las piernas su doble malvado, según una iconografía retomada de *Never Been Kissed* (v. nuestro artículo sobre esta película) y, por consiguiente, de la Baubo antigua. Así, además de presentar la religión como algo a la vez fundador (ya que es el lugar donde empieza el filme) y moderno (mediante los intercambios cómicos de los padres del héroe en la iglesia, todos encarnados por Eddie Murphy disfrazado, lo que le es una “marca de fábrica” en todas sus películas), *La familia Klump* desarrolla doblemente un discurso patriarcal, en respuesta al feminista de *Never Been Kissed*, y la necesaria aceptación del sexo (el doble malvado) como objeto natural de lo humano.

B) SIN EMBARGO

Así pues, la figura de la Ley que representa la abuela en *Esta abuela es un peligro*, como por ejemplo en los cuentos de los indígenas de América Latina y, a otro nivel, en *La familia Klump* (siendo ahí su figura integradora de la problemática sexual a través su debate con el padre del héroe), permite ver que el filme funciona sobre el principio de la ultra-moralidad.

Como en el filme contemporáneo *Frecuencia prohibida*, donde la búsqueda del héroe para reencontrar a su padre muerto interviene sistemáticamente dentro de un discurso educacional y del aprendizaje de la vida, el héroe siendo policía y su padre bombero, dos imágenes paradigmáticas de la Ley, en *Esta abuela es un peligro*, el policía devenido abuela por un tiempo se vuelve justiciero en contra de los que se aprovechan de la debilidad de otro.

El guión juega de esta posición ambigua del héroe disfrazado ante los demás, para desarrollar un discurso acerca de la verdad interior del ser, del tipo del que encontramos en películas como *Spice World*, *The Mask* o la serie de *El profesor chiflado* (acerca de la gordura - v. las referencias a *Godzilla* y *King Kong* en el sueño del profesor, así como a la película francesa *The Hunchback of Notre Dame* de 1957 de Jean Delannoy, con Alain Cuny, Jean Danet, Robert Hirsch, Gina Lollobrigida y Anthony Quinn, y con un guión de Jacques Prévert -) y *La familia Klump* (acerca del sexo). (Notaremos que tanto *The Mask* encarnado por Carrey, personaje que le dio a conocer por un nuevo Jerry Lewis, como el héroe Norman del dibujo animado *Ned y su tritón* de los estudios Walt Disney, así como también los numerosos otros personajes de dibujos animados de los años 1990 deben mucho a la magnífica actuación de Michael Keaton en *Beetlejuice* de 1988 de Tim Burton, con Alec Baldwin, Geena Davis, Jeffrey Jones, Michael Keaton, Catherine O'Hara y Winona Ryder - que volvemos a encontrar en *Edward Scissorhands*, *Bram Stoker's Dracula* y *Alien Resurrection* -, *Beetlejuice* siendo el primer encuentro cinematográfico entre Keaton y Burton, antes de la serie de los *Batman*.) Pero esta verdad innata nos remite, como en *Extasis* (v. nuestro artículo sobre esta película), a la aceptación de la estructura social preexistente, como lo dejan entrever los elementos ya apuntados acerca de la simbología tradicionalista del filme, en particular el estatus policíaco del héroe, o el hecho de que, en el momento de la declaración del policía en la iglesia, es la abuela la que autoriza a la heroína a aceptar al héroe como “(s)u hombre”.

De hecho, mientras en *Runaway Bride*, *El objeto de mi afecto*, o *Una pareja casi perfecta*, con Madonna y Rupert Everett, las mujeres que actúan para lograr enamorar a un hombre no lo pueden, a contrario de lo que ocurre en películas tales como *Tootsie*, *Mrs Doubtfire*, *Virtual Sexuality*, *Derecho al Corazón* o *El que Sobra*, con Neve Campbell y Matthew Perry, donde son hombres que se disfrazan para enamorar a mujeres, porque el juego de seducción es patrimonio del hombre, como lo confirman los antecedentes míticos clásicos de este género de películas, sean las del Coyote americano (Lévi-Strauss), las europeas de Zeus, o la bíblica de David (notaremos sin embargo que películas como *Jentl* de Barbara Streisand, *The Associate* de 1996 de Donald Petrie, con Whoopi Goldberg, y *Mulan* presentan contratipos feministas, muy evidente en el discurso de la heroína de *The Associate*, de esta simbología de los disfraces rituales masculinos

tradicionales).

Estas estructuras predeterminadas socialmente son mantenidas implícitamente por películas como *Never Been Kissed*, *Virtual Sexuality* o *Sexes Attitudes*, que ilustran abundantemente las preocupaciones comportamentales particulares a ambos sexos, y, de otra manera, por los finales “aceptables” (concepto que tuvimos la oportunidad de definir anteriormente) de películas como *El objeto de mi afecto* o *Una pareja casi perfecta*, donde la heroína, un tiempo atraída por un homosexual, termina en los brazos de un heterosexual.

Igualmente, los dibujos animados norteamericanos contemporáneos, pretendiendo ser políticamente incorrectos, resultan en realidad expresar un mensaje consensual, a través una representación cómica distanciada del comportamiento nacional, representación que no es crítica en el sentido analítico, pero propiamente caricatural, en el sentido propagandístico ya encontrado a propósito de *Los Vengadores*.

Procesos de propaganda similares al, humorístico y que juega de los opuestos, de *Los Vengadores* y *Esta abuela es un peligro* se encuentran también en la serie de publicidades para el servidor de internet Liberty Surf, donde las grandes figuras libertarias de la época contemporánea: Robespierre, Marx, Pancho Villa, Ghandi, y Che Guevara, aparecen irónicamente para valorizar la libertad de comercio (recordándonos la similar oposición política entre Este y Oeste de la publicidad *Carte Noire*) - la libertad de comunicación, identificada con una forma superior de ubicuidad spacial y temporal con potencialidades axiológicas multi-étnicas, siendo un tema recurrente de las publicidades por Internet, como en particular en las publicidades por *France Tele.com* y *Tiscali Net* -, y en la serie *The X Files* y el filme que se inspira de ella, cuyo lema: “*Combatir el futuro*” (*Canal + - Le Journal des abonnés*, París, julio-agosto del 2000, p. 63) alude claramente a la moral paradójicamente anti-científica de la serie, ya que son siempre las teorías religiosas del héroe las que se comprueban, y no las, científicas, de su compañera, a semejanza de lo que ocurre notablemente en *Cosmo 1999*.

ROMEO DEBE MORIR

Un antiguo policía chino, ahora encarcelado por culpa de su padre, un mafioso que huyó a los E.U., se evade para vengar a su hermano, asesinado también por orden de su padre.

A) SHAKESPEARE Y BUDA

Como lo expresa el título, en el filme de Andrzej Bartkowiak, con Edoardo Gero, Jet Li, Delroy Lindo, Isaiah Washington, Russell Wong y la cantante Aaliyah - ésta interpretando además la canción del filme -, la historia del enamoramiento entre los dos héroes, nacidos de familias rivales que se están peleando por el dominio de una ciudad, se inspira, como anteriormente la célebre *West Side Story*, de *Romeo y Julieta* de Shakespeare.

Hasta el héroe pasa por la ventana de su doncella, a semejanza de lo que ocurre en la pieza de teatro.

El amor entre un chino y una negra nos da una imagen de los E.U. como nación multiracial.

Sin embargo, más generalmente el tema de un héroe solitario que llega a los E.U. para salvar (o vengar) a su familia, recurrente en particular en las películas de John Woo, y que se encuentra también en *The replacement killers* de Antoine Fuqua, nos remite a la figura budista del viajero que recorre espiritualmente el camino del Eje del Mundo (concepto de los “vehículos” y de las “travesías”), encarnada por Buda mismo, pero también por numerosas personalidades de la tradición china y asiática en general (v. por ej. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Jupiter/Laffont, 1988, pp. 1027-1028).

B) HORROROSO

La película contemporánea *Scary Movie* es una versión cómica de los filmes de horror, a semejanza de *Shriek If You Know What I Did Last Friday The 13th* del 2000 de John Blanchard, con Tom Arnold, Julie Benz, el cantante Coolio, Majandra Delfino, Kim Griest, y Tiffani-Amber Thiessen (conocida por sus roles en las series televisadas *Saved by the Bell* de 1989-1993, con Elizabeth Berkley, Dustin Diamond, Mark-Paul Gosselaar, Dennis Haskins, Mario López y Lark Voorhies, y *Beverly Hills, 90210* de 1990-2000).

Mientras el título *Shriek If You Know What I Did Last Friday The 13th* se inspira claramente de *Sé lo que hicieron el verano pasado*, *Scary Movie* retoma el título original de *Scream*. *Scary Movie* parodia así notablemente a *Scream*, *Sé lo que hicieron el verano pasado*, *Todavía sé lo que hicieron el verano pasado*, *The Matrix* y *El Sexto Sentido*, haciendo también de manera muy moderna referencia a la publicidad, en particular a la serie estadounidense de publicidades televisadas por Whassup de Budweiser.

Al igual que *Romeo Debe Morir* de Andrzej Barkowiak pervierte el mito de los enamorados trágicos de Verona presentándonos, a semejanza de las demás películas de origen asiático de los años 1990, un héroe peregrino como Buda, Lao-Tseu o Confucio, *Scary Movie* pone en tela de juicio a través de una falsa publicidad por *Amistad II* el símbolo edenista de libertad e igualdad de los E.U. desarrollado en *Titanic*, y representado por el momento en el que el héroe se encuentra en la proa del buque (lo que por contraparte confirma el carácter altamente simbólico de este momento, v. nuestro artículo sobre *Titanic*), cambiando cómicamente el joven obrero blanco en el esclavo negro de *Amistad*.

Es además insistiendo en la sexualidad pervertida de los héroes y en su aficción por la marihuana que, como en *Road Trip*, *Scary Movie* propone una versión negativa del mensaje moralista de *Scream* y *Sé lo que hicieron el verano pasado*, su crítica implícita por ejemplo de la reina de belleza remitiéndonos a otras películas recientes que van en el mismo sentido como *Muérete Bonita* o *Belleza americana* (v. nuestros artículos sobre *Loco por Mary* y *Belleza americana*).

C) SUN TZU Y UNCLE SAM

Respuesta a películas como *Una pareja explosiva*, *The Big Hit* o *Romeo Debe Morir*, el filme contemporáneo *El Arte de la Guerra*, cuyo título es el del famoso libro de Sun Tzu, retoma a su vez la problemática racial.

El Arte de la Guerra, con Anne Archer, Wesley Snipes y Donald Sutherland, es una película de Christian Duguay, que se dio a conocer con la serie televisada *The Hitchhiker*. En 1999, realizó con Luc Besson una versión de *Juana de Arco* por la televisión, con Jacqueline Bisset y Leelee Sobieski, paralela a *The*

Messenger: The Story of Joan of Arc, también de Besson, con Milla Jovovich en el papel titular (v. nuestro artículo sobre esta película).

Como en *Arma Mortal 4* y *Una pareja explosiva*, encontramos una dialéctica entre afro-americanos y asiáticos.

Como en *El Mañana nunca muere*, se resalta la cuestión china, en relación directa con el fin de la concesión de Hong-Kong, y con la apertura de China al mundo occidental.

La muerte del embajador chino en *El Arte de la Guerra* nos recuerda el asesinato del embajador cubano en *Hidden Assassin* (1996) de Ted Kotcheff, con Maruschka Detmers, Dolph Lundgren y Assumpta Serna, en la que idénticamente es un espía norteamericano el que combate por la paz entre los E.U. y Cuba. Este carácter del espía occidental misionario de los derechos humanos y del poder legal en los países subdesarrollados viene de arquetipos de los años 1960 y de la guerra fría, tales como lo héroes de *Danger Man* de 1960 y 1964-1966, con Patrick MacGoohan y Peter Madden, y *Misión: Imposible*, o James Bond (como podemos todavía apreciar en los últimos episodios de la serie, v. nuestro artículo sobre *El Mañana nunca muere*).

Como en *Most Wanted*, también con Snipes, *El Arte de la Guerra* trata de las aventuras de un miembro de los servicios secretos acusado falsamente. Pero más precisamente como en *Conspiración*, es la ambición personal de un político que es al origen de los disturbios que atrasan la firma del pacto económico entre China y los E.U. Es así que, como en *The Siege*, la culpa de esta situación se imputa a los patriotas estadounidenses extremistas.

Sin embargo, mientras en *Una pareja explosiva* por ejemplo, se da una visión irónica de los E.U. y del mundo occidental en general, en *El Arte de la Guerra*, como lo expresa el agente secreto que traicionó al héroe, el filme muestra como se puede utilizar los preceptos del libro de Sun Tzu en contra de la civilización que les expuso originalmente.

Así, aun cuando la malvada es una estadounidense blanca, miembro de la ONU, que se opone al héroe negro y a su compañera china, como también al presidente canadiense de la ONU, interpretado por Donald Sutherland, a semejanza de lo que ocurre en *The Siege*, son todavía como en *Arma Mortal 4* o *El Pacificador* los E.U. que, mediante la figura del héroe negro, aparecen como sheriff del mundo, reguladores de las relaciones entre los distintos países, como se ve desde el inicio con el episodio del Ministro de la Defensa de Corea. Explícitamente, remitiéndonos a las tesis de los teóricos de la dependencia, Asia aparece entonces como un país de tradiciones, mientras los E.U. se definen por su dinamismo, típico de un país joven. Así, de igual manera se toca repetidamente el problema de la inmigración china ilegal en los E.U. , como en *Arma Mortal 4* y *Shanghai Noon*, y se muestra a Asia como un continente decadente representado por una sexualidad desenfrenada (versión opuesta y sin embargo paralela a la China anticuada y donde todos los sentimientos son prohibidos de *Shanghai Noon*), tanto en el episodio del Ministro de Corea como en el momento donde el héroe penetra en un bar chino.

D) KISS OF THE DRAGON EN PARIS

Sobre fondo de relaciones esta vez entre Francia y China (dos pretendientes a la organización de los Juegos Olímpicos de 2004), así como con una muy bella iconografía de París (que recuerda en las escenas de la calle de prostitución al bar de las primeras imágenes de *Ronin*, pero más generalmente en la visión intemporal de la capital a *The Tenant - Le Locataire* de 1976 de Roman Polanski - también guionista de la película -, con Isabelle Adjani, Patrice Alexandre, el conocido actor y director de teatro Romain Bouteille, Jean-Pierre Bagot, Claude Dauphin, Melvyn Douglas, Bernard Fresson, Lila Kedrova, Jacques Monod, Claude Piéplu, Polanski, el cómico Rufus, Jo Van Fleet, y los miembros del *Splendid* - revelados por Bouteille, precisamente -: Josiane Balasko, Michel Blanc, Gérard Jugnot, así como a las dos primeras películas de la pareja formada por el director Polanski y la actriz francesa Emmanuelle Seigner: *Frantic* de 1987, con Betty Buckley, Harrison Ford y John Mahoney - película que confirma por excelencia la influencia hitchcockiana sobre Polanski, en cuanto es una modernización de *The Man Who Knew Too Much* -, y *Bitter Moon* de 1994, con Peter Coyote, Hugh Grant y Kristin Scott Thomas), y con referencias al

final de *The Third Man* de 1949 de Carol Reed, con Joseph Cotten, Trevor Howard, Wilfrid Hyde-White, Bernard Lee, Alida Valli e Orson Welles (segunda adaptación inglesa del célebre autor nacional Graham Greene por Reed, producida por Reed, Alexander y Vincent Korda, David O. Selznick y Oswald Hafenrichter, después de *The Fallen Idol* de 1948, producida ésta por Reed y Hafenrichter, e interpretada por Sonia Dresdel, Jack Hawkins, Bobby Henrey, la actriz francesa Michèle Morgan, Dennis O'Dea y Ralph Richardson), con la escena aquí del inicio de la persecución en el túnel, y a *Rambo* (siendo en la presente cinta la heroína la que cose la herida del héroe, gesto de entrega sensual que nos recuerda la competición de cicatrices de *Arma Mortal 3*), en *Kiss of the Dragon* de 2001 de Chris Nahon, con Laurence Ashley, Bridget Fonda, John Forgeham, Burt Kwouk, Jet Li e Tchény Karyo, se encuentra, como en *The Big Hit*, *Romeo Debe Morir* o *Shanghai Noon*, una crítica implícita a Occidente, siendo al final los malvados policías franceses, es decir los representantes de la Ley y el orden oficiales, rechazados por el héroe con la bandera francesa, contrariamente a lo que ocurre en *Blackboard Jungle*, donde eran los alumnos de color que rechazaba el profesor con la bandera nacional.

Muy interesante en este contexto es saber que *Kiss of the Dragon* es una película producida por Luc Besson, de ahí también la presencia de Karyo, actor de Besson en la famosísima *Nikita*, que tuvo varios "remakes" en los E.U., primera con la película con Bridget Fonda, y después con una serie televisada (v. nuestro artículo sobre *El Quinto Elemento*).

Así la escena final con la bandera francesa nos remite directamente a la temática anti-racista, ya estudiada, de *El Quinto Elemento*.

E) ADDENDUM: THE TRANSPORTER, JAMES BOND, EL SOL DE OCCIDENTE Y EL CHOQUE DE LAS CIVILIZACIONES

En *The Transporter* de 2002 de Louis Leterrier y Corey Yuen, con Matthieu Albertini, François Berléand (*Romance, Promenons-nous dans les bois, HS - Hors Service*), Jean-Yves Bilien, Adrien Dearnell, Tonio Descanville, Laurent Desponds, Alfred Lot, Jean-Marie Paris, Doug Rand, Didier Saint Melin, Vincent Nemeth, Matt Schulze, Qi Shu, Jason Statham (*John Carpenter's Ghosts of Mars*) y Rick Young, Besson, como guionista y productor, vuelve a presentarnos un héroe conductor, como en la serie *Taxi*, lo que le permite así crear un movimiento perpetuo en su película de acción. Así, *The Transporter* recuerda a la reciente *XXX*, también de 2002, de Rob Cohen, con Asia Argento (hija del celebre director de horror italiano Dario Argento y de la actriz de teatro Daria Nicolodi), Leila Arcieri, James Babson, Teejay Boyce, Joseph Bucaro III, Marton Csocas, Vin Diesel (*The Iron Giant, Saving Private Ryan*), Tom Everett (*Air Force One*), Samuel L. Jackson (*Jurassic Park, Pulp Fiction, Die Hard With a Vengeance, Jackie Brown, Sphere, The Negotiator, Deep Blue Sea, Unbreakable, Shaft, Rules of Engagement, Star Wars*), Michael Roof, Dina Rosenmeier, Danny Trejo, y los cantantes Eve y Rammstein. *XXX* es el segundo encuentro cinematográfico de Diesel con Cohen, después de la exitosa *The Fast and The Furious* del 2001, con Thom Barry, Jordana Brewster, RJ De Vera, Noel Gugliemi, Hill Harper, Beau Holden, Reggie Lee, Ted Levine, Chad Lindberg, Michelle Rodriguez, Vyto Ruginis, Stanton Rutledge, Ja Rule, Matt Schulze, Johnny Strong, Paul Walker y Rick Yune.

El ubicar la acción de *The Transporter* en el sur de Francia nos remite a *Taxi*, al igual que la alusión a los carros alemanes. Tanto por el pasarse el filme en esta región, como por la figura protagónica del héroe y su involucramiento con situaciones en las que ya no esperaba volver a meterse, *The Transporter* recuerda *To Catch a Thief* de 1955 de Alfred Hitchcock (v. nuestro artículo sobre *Air Force One*).

Con las referencias a *North by Northwest*, también de Hitchcock (siendo aquí el protagonista quien persigue al avión regando fungicida), y a Bruce Lee (en la mirada a ambos lados del héroe acechado por sus enemigos en el muelle), Besson reutiliza la técnica filmica cinéfila norteamericana de los filmes de los últimos 20 años, nacida al parecer con la serie cómica *Airplane!* Asimismo, Marseilles y sus alrededores, popularizados por Alphonse Daudet y Marcel Pagnol y reutilizada en varias telenovelas y telefilms de los años 1990-2000, entre las cuales *Fabio Montale*, dan a las cintas producidas por Besson una imagen solar de Francia, así como la dio Hollywood de los E.U.

Así, obviamente orientada hacia el público norteamericano, la presente cinta nos recuerda las dificultades ideológicas de todo discurso simbólico. Imponiendo, como en todas sus producciones anteriores, la acción en Francia, Besson presenta a su país como eje implícito del mundo contemporáneo, utilizando en *The Transporter* la cita literaria de Marcel Proust como acotación cultural oriunda de valor y trascendencia universales por su fama internacional, recurso que utilizan a menudo las cintas estadounidenses respecto de su propia herencia nacional (v. por ej. *Renaissance Man* y *El Complot*). Sin embargo, al afirmar el protagonista que dimitió del ejército norteamericano porque sus jefes echaban continuamente a perder sus esfuerzos para mejorar el mundo, no sólo implica un discurso crítico hacia la política estadounidense, sino que, más globalmente, asume un discurso civilizador, típico de las películas norteamericanas. La ambigüedad del discurso del antiguo militar se resiente doblemente, primero por ser el héroe del filme, y segundo porque su mismo personaje de "veterano", vino a ser, al menos después de la guerra del Vietnam, un arquetipo de las cintas norteamericanas. De la misma manera, la figura del policía francés, amigo del héroe norteamericano, evocando *Godzilla* y *The Patriot*, ratifica la unidad ideológica entre Francia y los E.U., con supremacía de éstos en la reciprocidad diplomática (motivo recurrente de la serie de los *James Bond* en cuanto a la cooperación entre los E.U. y el Reino Unido).

Más todavía, la reutilización de elementos propagandísticos estadounidenses hace de *The Transporter* la versión mercantil de la posición crítica de las películas anteriores. Así, de la misma forma que en *Léon* Besson se inspiraba en la obra de Quentin Tarantino, en *The Transporter*, el motivo de los inmigrantes asiáticos, y la escena final relacionada, nos remiten al inicio de *Arma Mortal 4*. Si bien la figura de la chica raptada se opone a los traficantes, también subraya la necesidad de cambio en el mundo asiático, como lo apunta el necesario asesinato final del padre, para salvar al héroe. Como en Samuel P. Huntington (*The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, artículo de seminario publicado en *Foreign Affairs*, verano de 1993, publicación en libro: New York, Simon & Schuster, 1996), el mundo occidental, si bien debe abrirse a lo oriental, necesita previamente redimirle y adecuarle al modelo nuestro. En eso es significativo el vestido llevando los colores de la bandera estadounidense que lleva la heroína al final de la película, más precisamente en el momento del enfrentamiento con su padre.

No es casual, pues, si el motivo inicial de la heroína asiática raptada nos recuerda *Exceso de Equipaje* y *The Big Hit*. La situación de viajante del protagonista resaltando su papel de Sol desplazándose para alumbrar (liberar) a la Aurora, representada ésta por la heroína cuyo origen y juventud afirman su estatus. De ahí también que, sobre el modelo mitológico clásico, el protagonista de *The Transporter*, al igual que el arquetípico James Bond, domine los tres elementos: la tierra, el agua y el aire.

Confirmando nuestros planteamientos mitoanalíticos acerca de la identidad propagandística entre el dios del Sol y Occidente, en *Die Another Day* de 2002 de Lee Tamahori, con Halle Berry, Pierce Brosnan, John Cleese, Judi Dench, Will Yun Lee, Madonna - que además asume la canción original de la película -, Michael Madsen, Rosamund Pike, Toby Stephens, Kenneth Tsang y Rick Yune, Bond vive una aventura cuyos motivos a la vez nos remiten a *El Mañana nunca muere*, y a la vez a la teoría huntingtoniana; son: la asociación entre ingleses y estadounidenses, como una sola fuerza: el Occidente de Huntington, con dominio de los estadounidenses en la relación de decisión entre las dos potencias; la multiétnicidad de las relaciones del héroe, tanto con la heroína negra (cuya aparición inicial saliendo del agua es un homenaje directo a la de Ursula Andress en la primera película de la serie de los *Bond: Dr No* de 1962 de Terence Young, con Sean Connery - en el primero de sus tres encuentros cinematográficos con Young para esta serie -, Anthony Dawson, Eunice Gayson, John Kitzmiller, Bernard Lee, Jack Lord, Zena Marshall, Lois Maxwell y Joseph Wiseman), como con el espía negro al final; la igualdad de papel entre Bond y la heroína, que hace resaltar la unión del espía occidental con las minorías (aquí las mujeres y los negros), remitiéndonos al diálogo intercultural emprendido con *El Mañana nunca muere*; el principio de no intervención, afirmado repetidas veces por el héroe, tanto en Hong-Kong, frente al espía chino que lo ayuda (otra marca de multiétnicidad de las relaciones del espía occidental), como en Cuba y en Corea del Norte, lo que confirma la oposición feroz del general a los planes de su hijo. El principio de no intervención en la

película permite el planteamiento de una perspectiva de autocrítica tanto del general coreano como del cubano identificando la revolución con la pérdida de libertad, o del espía chino, cuya ayuda corresponde de alguna forma a una manera de arrepentimiento por la trampa que fomentó en contra de Bond. Dentro de este contexto se ubica la figura del malvado, que, por su aspecto de superpotente de carácter internacional, su modo de actuar utilizando los medios más modernos y sus deseos de ascensión personal en oposición abierta con su propio gobierno, representado por su padre, se identifica a la vez y respectivamente con la organización sin rostro de la serie de *James Bond* con Connery, el malvado de *El Mañana nunca muere*, y los militares o políticos locos de *The Rock*, *The Net*, *Misión Imposible*, *No Way Out* o *Most Wanted*. La oposición padre-hijo, que pone de relieve la oposición bien colectivo-bien personal, y permite al espía occidental aparecer como el habitual salvador del pueblo oprimido por gobiernos insanos, se sustenta explícitamente al final por la persecución del "espía occidental" - a como lo llama adecuadamente el malvado - por el rayo solar que le dirige el asiático a través de su satélite, significativamente llamado significativamente Icaro (lo que nos devuelve de nuevo a la problemática filial como simbólica de la fidelidad en sentido social, v. nuestro artículo sobre "*La Chute d'Icare de Bruegel l'Ancien: une allégorie du Péché originel?*", *Bulletin de l'Association des Danses Macabres d'Europe*, n° 16, octubre de 1999, pp. 4-11, y n° 17, marzo del 2000, pp. 4-10). Perseguido por el rayo solar y denominado por su situación geográfica de nacimiento e ideología, Bond, a la vez por la concepción kantiana de la evolución de la humanidad del Este hacia el Oeste, y por la teoría hegeliana y roigiana de la América auroral, se define paradójicamente como el espía del Sol, cuyo recorrido se identifica con el del dios alumbrador del mundo. De hecho, no es casual, en este sentido que su enemigo lleve el apellido de Moon (Luna), y su recorrido se haga en sentido inverso del recorrido del astro solar, de Corea hacia Cuba, Inglaterra e Islandia, la dialéctica entre Icaro y su padre siendo mitológicamente paralela y equivalente a la que opone Apolo y Faetón (v. Barbe, *ibid.*). Así, como en *The Transporter*, en la contemporánea *Die Another Day*, Bond, al evitar el conflicto y vengar en cierta medida el parricidio final, aparece como arquetipo de Occidente redimiendo a Oriente, el Sol llevando luz, es decir, simbólicamente, como en Rubén Darío (v. Barbe, *Origines littéraires de la pensée contemporaine XIXème-XXème siècles - Darío Latinoamericanista*, Bès Editions, 2002) y la tradición cristiana, "*Camino, Verdad y Vida*".

Cincela este estatuto de Occidente el personaje de Zao, edecán del malvado, cuyo rostro, salpicado de diamantes después de su enfrentamiento con Bond, nos recuerda el mito de la diosa japonesa del Sol: Amaterusa, a quien se le tuvo que llevar joyas, espejos y banderolas de cañamo, para atraerla fuera de su gruta. Idénticamente, teniendo eco en el equidistante trayecto del veterano espía inglés (a como se auto-define en el metro) y el joven coronel coreano, el paralelismo de acción entre Bond y la heroína (v. por ejemplo el motivo de la herida en el pecho en la escena en la sala de esgrima y en la escena final, o en esta el correspondiente enfrentamiento de cada uno con uno de los malvados) viene a presentar una imagen única y unida de Occidente en sus dos componentes estadounidenses: la sociedad blanca y la negra, peleando de concierto contra la invasión oriental, Oriente siendo paradójicamente representado por la mujer rubia (imagen sobresaliente de la traicionera por su blancura sin mancha, comparar, por lo que a la América Latina respecta, con el conexo último poema, titulado "*Nota Social*", de *La Insurrección Solitaria* de Carlos Martínez Rivas) en el pecho de quien la norteamericana heroína negra hunde con su puñal el ejemplar del paradigmático *Arte de la Guerra* de Sun Tzu para el mundo asiático (v. en este aspecto también nuestro artículo sobre *Romeo Debe Morir*).

Retomando, pues, la problemática asiática de *El Mañana nunca muere*, *Die Another Day* invierte la relación amistosa de Bond con la heroína china de la película anterior, volviendo a asumir la tradicional posición primermundista y neo-colonialista, en la que aquí la heroína estadounidense negra viene a reemplazar la heroína china, mientras el espía inglés retorna a su antiguo papel de protector de Occidente, contra esta vez los coreanos del Norte, asumiendo así una guerra ideológica puramente norteamericana.

La paralela dialectización de la relación padre-hijo en *The Transporter* y *Die Another Day* permite representar, conforme ideologías ya criticadas por Frantz Fanon en su época, al mundo no occidental - en

este caso asiático - como sociedad tradicional, aprisionada por su tradición, contrariamente al mundo occidental, de costumbres siempre en evolución, así que lo plantea la nueva afirmación de Bond de su voluntad de no intervención.

SHANGHAI KID

Las aventuras de un soldado chino en el “*farwest*” a finales del siglo XIX, en busca de la joven emperatriz en fuga.

A) PROPAGANDA

En *Shanghai Noon* (título-homenaje a *High Noon*) del 2000 de Tom Dey, con Curtis Armstrong, Rafael Baez, Jackie Chan, Lucy Liu, Roger Yuan y Owen Wilson, se trata, como en *Sol Rojo* de Terence Young, con Mifune Toshiro, Charles Bronson, Ursula Andress y Alain Delon, del encuentro entre los mundos asiático y americano. Pero aquí, este último aparece como el de una nueva vida.

Así la muerte de los chinos que en el siglo XIX vinieron para construir el ferrocarril en los E.U. se imputa en *Shanghai Noon* a un traidor chino.

Mientras el amor que siente el joven soldado encarnado por Chan hacia la emperatriz, encarnada por Liu (que se dio a conocer con la serie televisada *Ally McBeal*, y volvemos a encontrar en dos películas contemporáneas: *Payback* y *Charlie's Angels*), nos recuerda el inicio de *El barbero de Siberia*, la evocación de la Ciudad Prohibida así como el deseo de la joven imperatriz de salirse de este medio encerrado y asfixiante nos remite a un discurso político sobre las sociedades clásicas del tipo de *El último emperador* (v. también nuestro artículo sobre *The Siege*).

Paralelamente, la incapacidad del héroe chino a asumir a cabalidad las normas de esta sociedad ditatorial nos recuerda *Mulan*.

Al contrario, su mismo nombre: Chon Weng (que refiere etimológicamente al de John Wayne), como el de Wyatt Earp que su compañero norteamericano decide tomar al final de la película, referencias cómicas a la figuras-patrias de los héroes arquetipales de los westerns, evidencia la afinidad implícita que existe entre él y su país de adopción.

Es finalmente en la aceptación del modelo estadounidense, país donde se hunde el sol, y entonces se acaba la historia (empezada en China, país donde se levanta el sol, como lo repiten los dos héroes), que Weng logrará liberarse de estas normas anticuadas, como la heroína de *Titanic* o el rey en *El Rey y Yo*. América aparece entonces por excelencia como el mundo de lo nuevo y de la libertad.

B) VARIACIONES

En la película contemporánea *X-Men*, con Famke Janssen, Hugh Jackman, Ian McKellen, James Marsden, Anna Paquin y Patrick Stewart, película realizada por Brian Singer (que fue también director de *The Usual Suspects*), inspirada de la famosa tira cómica Marvel, la doblez del ser del Dr X se comprende por el hecho de que Stewart, que se dio a conocer por su papel en la nueva serie *Star Trek*, encarna a la vez el papel del Dr X y el del malvado. La voluntad de éste es igualitaria ya que, siendo judío, sufrió de la locura de los nazis durante su niñez, es porque quiere transformar a todos los humanos en mutantes, para luchar contra el odio y el menosprecio del que sufren, combate que también es el del Dr X, aun si este fin común pasa por medios diferentes.

El personaje del Dr X en su silla de ruedas es el arquetipo del intelectual, puro espíritu sin cuerpo, un poco a semejanza de los héroes de *Ironside* y *El coleccionista de huesos*, detectives geniales pero inmobilizados, como la figura paterna del viejo científico de *The Relic* respecto de su joven colega, o el obeso Hombre de las Orquídeas, personaje de Rex Stout, encarnado por William Conrad (ya conocido por su actuación en la serie televisada de 1971-1976 *Cannon*, con Charles Bateman) en la serie *Nero Wolfe* de 1981, Conrad volviendo a asumir un papel similar al de Wolfe en *Jake and the Fatman* de 1987, con Joe Penny de *Riptide* (v. nuestro artículo sobre *Misión: Imposible*). Es todavía más obvia la imagen del intelectual desprovecho de cuerpo, protagonista famélico, mal vestido y de anteojos, característico (precisamente como en *Riptide*) de las series estadounidenses, en *Seven Days*, que, al igual que *Quantum Leap*, *Sliders* o *Stargate SG-1*, es una versión moderna de *The Time Tunnel* de 1966-1967, con Whit Bissell, Robert Colbert, James Darren, Sam Groom, Wesley Lau, Lee Meriwether y John Zaremba. Es este papel de mentor, marcado por la vida del automovilismo de competición, que encarna Burt Reynolds,

también en silla de ruedas, en *Driven* de 2001 de Renny Harlin, con Gina Gershon, Kip Pardue, Til Schweiger, Estella Warren y Sylvester Stallone (también guionista - como a menudo - y productor de esta película en la que de nuevo da cuenta de su afición a los deportes extremos).

En el filme *X-Men*, el malvado quiere simbólicamente poner su plan a ejecución en la estatua de la Libertad, pero no lo logra. Por lo que finalmente comprendemos que en América siempre el Bien gana sobre el Mal, justamente gracias a la igualdad de derechos de cada uno. Así el diputado anti-mutantes muere arrepentido ya que se transformó en uno de ellos.

Como en *X-Men*, *Titanic* y *M.I.B.* (v. también las películas de Hitchcock que se terminan ora en la estatua de la Libertad, ora en el monte Rushmore) dan especial importancia a la estatua de la Libertad como símbolo de los E.U. En *M.I.B.* la figura del rey extraterrestre asesinado se puede poner en relación con la emperatriz de *Shanghai Noon*, como también la dualidad Este-Oeste (v. nuestro artículo sobre *Invasión*). Notaremos también, dentro de esta comparación entre *X-Men* y *M.I.B.* (las dos inspiradas de los "comics"), que el episodio sobre el "tomalimón" (bebida extraterrestre que permite al que la traga tener poderes supranaturales - revelándonos así cierta identidad entre *Highlander 2* y el filme *X-Men* -) del dibujo animado *M.I.B.*, basado en el éxito de la película con Will Smith y Tommy Lee Jones, retoma la iconografía, en particular en los personajes, y las situaciones de *X-Men*.

Así de nuevo, implícitamente, *Shanghai Noon* como *El Mañana nunca muere*, *Wishmaster*, *Justicia Roja*, *The Patriot* o la contemporánea *60 segundos* donde el malvado inglés expresa desde el inicio su odio profundo hacia el modelo estadounidense, representa a los E.U. en cuanto mundo de lo nuevo, tomados entre sus contra-modelos anticuados que son Europa (a la que se integra como en Asimov la América Latina) y Asia, como ya hemos tenido la oportunidad de apuntarlo en otro lugar.

El personaje de ladrón arrepentido involucrado a pesar suyo en líos que no le conciernen que encarna Cage en *60 segundos* (con referencia sin embargo a su situación imposible de aficionado con remordimientos de su antigua vida en la referencia implícita a la Eleonora de Poe) nos recuerda el que interpretaba en *Kiss of Death* de 1995 de Barbet Schroeder, con David Caruso, Kathryn Erbe, Helen Hunt (que se dio a conocer por sus actuaciones en la serie *Mad about You* y la película *Mejor... Imposible*), Samuel L. Jackson y Michael Rapaport.

Es significativamente en una iglesia que se juega la batalla final en *Shanghai Noon*, remitiéndonos a algunos westerns (v. en particular el único western de Henri Verneuil), y a numerosas películas románticas (v. por ej. nuestro artículo sobre *La boda de mi mejor amigo*, y el filme *In and Out*, que hemos a su vez estudiado en nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*), pero también de otros géneros (v. *The Man who knew too much* de Hitchcock, *The Blues Brothers 2000*, *Esta abuela es un peligro*, y hasta la novela ya muchas veces referenciada *El ladrón que leía a Spinoza* de Lawrence Block).

Igualmente el filme contemporáneo *El Soltero* se termina en una iglesia, y más precisamente ante una asamblea de mujeres en vestido de novia, insistiendo así, por tipología con lo que dice una de las protagonistas acerca de la simbología vaginal de las rosas, en el carácter virginal y marial (v. el conocido tema iconográfico de *La Virgen del Rosario*) de la recién casada, y por ende, como las numerosas películas románticas contemporáneas que discurren didácticamente sobre el sentimiento amoroso, validando la institución del casamiento gracias al género de la comedia, lo que, suponiendo una cierta forma de empatía entre los héroes y los espectadores, nos remite a la cualidad normativa de la risa (al igual que de las lágrimas de la tragedia) en las producciones simbólicas (v. nuestra conferencia "*Le rire: désacralisation ou manière de diffuser le sacré? L'exemple du pet dans les textes et légendes populaires*", dada en el coloquio *Deux mille ans de rire - Permanence et Modernité*, Universidad Besançon, Francia, CORHUM/GRELIS, el 30 de junio del 2000).

Cualidad normativa de la risa que se percibe muy claramente en la posición de "Ni-Ni" (para retomar la expresión de Roland Barthes) del espectador y el realizador en la serie de *Les Visiteurs* por Jean-Marie Poiré, donde se oponen sucios hombres de la Edad Media a preciosos burgueses del siglo XX (que prefiguran los caracteres de la histórica *Ridicule* de 1996 de Patrice Leconte, con Fanny Ardant, Charles

Berling, Carlo Brandt, Urbain Cancelier, Maurice Chevit, Albert Delpy, Bernard Dhéran, Bernard Giraudeau, Judith Godrèche, Philippe Magnan, Jacques Mathou, Marie Pillet, Jean Rochefort, Jacques Roman y Bruno Zanzardi), o en la anterior *La vie est un long fleuve tranquille* de 1988 de Etienne Chatiliez - también guionista de la película -, con Patrick Bouchitey, Emmanuelle Cendrier, Daniel Gélin, Catherine Hiegel, Catherine Jacob, Valérie Lalonde, Benoît Magimel, Maurice Mons, Christine Pignet, Jean-Brice Van Keer, Hélène Vincent y André Wilms, primera cinta del cineasta, en la que reutiliza la iconografía de sus publicidades anteriores, poniendo en escena a dos parejas y sus hijos: la una obrera, y la otra de la alta burguesía, extremos sociales cómicos en cuanto, al igual de lo que ocurre en *Les Visiteurs*, tanto el realizador como el espectador se definen por oposición como miembros de una clase media alternativa, precisamente expresión de la norma. Los cómicos (citamos a los franceses: Les Inconnus y Elie y Dieudonné) justifican a menudo su visión crítica del mundo contemporáneo dentro de esta dicotomía entre extremos que ilustran en sus "*sketches*", pero en que ellos no se reconocen.

SPY GAME

Un espía a punto de jubilarse se encuentra ante una compleja elección: abandonar a su antiguo discípulo, en apuros por culpa suya, o ayudarlo y pagar para su liberación, lo que significaría para el profesional sacrificar a todos sus principios, y a la vez remindirse.

A) *SPY GAME*

Un año después del enfrentamiento entre Bill Pullman (también protagonista de *Independence Day*) y la francesa Irène Jacob en *Spy Games* del 2000 de Ilkka Jarvilaturi, con Udo Kier, Bruno Kirby e Glenn Plummer, *Spy Game* de 2001 de Tony Scott, con Amidou (que volvemos a encontrar en *Ronin* y *Rules of Engagement*), Marianne Jean-Baptiste, Larry Briggman, Stephen Dillane, Catherine McCormack, Kimberly Paige, Brad Pitt, Robert Redford y Charlotte Rampling (actriz inglo-francesa cuya presencia aquí nos recuerda la de Matilda May en *The Chacal*, como la de Amidou nos hace pensar a Tony Shalhoub en *The Siege*), retoma la oposición clásica entre un héroe experimentado y otro novato. En este sentido, nos recuerda a *Enemigo Intimo*, también con Pitt.

En *Spy Game*, el enfrentamiento entre los dos héroes nos hace aparecer al rubio Pitt como tomando el relevo de Redford en cuanto "sex symbol", de la misma manera que en las películas en las que actuaron juntos Redford y Paul Newman (*Butch Cassidy and Sundance Kid*, *The Hill* - que prefigura de alguna manera el encuentro entre Al Pacino y Robert De Niro en *Heat*, después de la exitosa serie de *El Padrino* de Francis Ford Coppola -) Redford tomaba el relevo de Newman.

El "huis-clos" de *Spy Game* nos remite a *No Way Out* con Kevin Costner, mientras la iconografía de la película recuerda tanto a la reciente *Moulin Rouge* como a las películas de Steven Soderbergh, y en el episodio berlinés al ambiente de la clásica *The Third Man*.

Si bien la oposición ideológica entre los dos protagonistas de *Spy Game* relativiza las tomas de posición del personaje encarnado por Redford y, por ende, la de los servicios secretos estadounidenses, tanto la traición del viejo héroe para liberar al joven como la encarnación del espía a punto de jubilarse por Redford, actor conocido por sus ideas izquierdistas y ecologistas, validan globalmente la intervención de los E.U. en las distintas partes del mundo evocadas por el filme (el Vietnam, la cortina de hierro, el Líbano, la actual China). De lo mismo, la asociación del joven héroe con un asiático del que es amigo en sus intervenciones en el Vietnam y después en China, acentuada por las escenas de tortura sufridas por el joven héroe en la cárcel china (que nos recuerdan a *Rambo*), justifica su acción, al igual que el discurso racista en las películas con Chris Rock y Chris Tucker deviene aceptable por ser en boca de un negro. Más todavía, en el episodio libanés, los amores entre Pitt y la asistente medical blanca favorecen la idea de la necesidad de la intervención occidental en los países del Tercer Mundo, dándolos un toque humanitario, opuesto a la violencia de las luchas armadas de los árabes, como en *The Siege* o *The Body*. La muerte del médico libanés (interpretado por Amidou, que ya tenía un rol de doctor en *Rules of Engagement*), primo del jeque terrorista autor de un logrado atentado contra una embajada norteamericana (figura entonces cercana a la del contemporáneo Oussama Ben Laden), llevando a la dimisión del joven protagonista - como las luchas fratricidas en *The Body* a las dudas del sacerdote católico (a su vez inspiradas en *Stigmata*) -, marca no sólo la proximidad de los héroes falibles de *Spy Game* con los de *El Pacificador* (mediante también la referencia implícita a las permanente confrontaciones entre Annette Bening y Denzel Washington en *The Siege*), sino también que legitima la aceptación del sacrificio por el médico y el que el asesinato de su familiar sea comandado por la C.I.A. Validación de la intervención de los E.U., sheriffs del mundo, que hemos encontrado ya desde nuestro primer artículo sobre *Avión Presidencial* de la presente serie.

B) *HARRY POTTER AND THE SORCERER'S STONE*

Contemporánea del reanudación por George Lucas en 1999 de la epopeya *Star Wars*, así como (después del magnífico dibujo animado de 1978 de Ralph Bakshi, con las voces originales de Anthony Daniels, Christopher Guard, John Hurt, Michael Scholes y William Squire) del primer episodio de la trilogía de Peter Jackson: *The Fellowship of the Ring* de 2001, con Sean Astin, Billy Boyd, Ian McKellen, Dominic Monaghan y Elijah Wood, en base al *Señor de los Anillos* de J.R.R. Tolkien, *Harry Potter and the*

Sorcerer's Stone de 2001, con Sean Biggerstaff, Robbie Coltrane (*From Hell*), Tom Felton, Richard Griffiths, Rupert Grint, Richard Harris, Ian Hart, Hurt, Matthew Lewis, Daniel Radcliffe (que tiene algún parecido con Wood), Alan Rickman, Fiona Shaw, Maggie Smith, Zoë Wanamaker y Emma Watson, primera adaptación cinematográfica de un grupo de al menos tres películas realizadas por Chris Columbus en base a la exitosa serie de libros de la autora inglesa J.K. Rowling, nos presenta a un huérfano llevando una marca en la frente, tradicional héroe mesiánico del tipo de los que popularizó la literatura del siglo XIX.

Maniqueo, su combate se opera contra las fuerzas del Mal representadas por un sólo personaje que las encarna a todas (como en los *James Bond* o las películas de "heroic fantasy").

Con ecos al correspondiente episodio de *Mary Poppins* en la iconografía del partido de deporte, la figura janusiana del malvado nos evoca, a semejanza de lo que ocurre también por ejemplo en *Blade* (el vampiro siendo a su vez, como vimos, una manera de Mesías), al monstruo obeso de *Total Recall*.

Conforme el principio que ilustra en la teoría alquímica de unidad-dualidad, que nos remite a la unión del azufre y el mercurio ("*Obra al Rojo*": "... misterio vital escondido en el fondo de las tinieblas y los océanos primordiales (o, a semejanza de lo que ocurre en el filme, de "una fosa" en los Misterios de Cíbeles). *Es el color del alma, de la libido, del corazón* (la "*Obra al Rojo*" era llamada "etapa del corazón-conciencia" por los antiguos egipcios). *Es el color de la Ciencia, del Conocimiento esotérico...*", v. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, París, Laffont/Jupiter, 1988, art. "Rojo", p. 831, "*Espíritu del Azufre*", "*Espejo de las Falsas Aparencias*"), dios portero de los comienzos ("*Janua coeli*", puerta solsticial de la San Juan de verano) y los fines ("*Janua inferni*", puerta solsticial de la San Juan de invierno), asociado con el tradicional dragón (atributo del color rojo y, por ende, de la "*Obra al Rojo*"), la piedra filosofal (según Nicolas Flamel, autor al centro de la búsqueda de los tres héroes alumnos de la escuela de Brujos, la "*Obra al Rojo*" produce la piedra roja - precisamente el color de la piedra filosofal alcanzada por Potter al final de la cinta - que transmute el mercurio en oro), y el espejo mágico ("*de las Falsas Aparencias*", pues) en el que Potter puede contemplarse al lado de sus padres muertos, Janus de doble cara sella en la película el advenimiento del joven brujo en cuanto imagen de la Verdad revelada (conforme su significado en la fachada occidental de la puerta Saint Firmin de la catedral francesa de Amiens, v. Fulcanelli, *El Misterio de las Catedrales*, Eugène Canseliet, *Atlantis*, n° 218, y G.J. Witkowski, *L'Art profane à l'Eglise*, París, J. Schemit, 1908, y Patrick Rivière, "*Nouveaux éclairages alchimiques de la cathédrale d'Amiens*", *Alchimie et Spagyrie*). Así el juego de ajedrez representa, según su simbología hindúe original, la lucha para el poder supremo entre Potter y el malvado.

ANOTACIONES COMPLEMENTARIAS 2002-2003: BOSQUEJO PARA UNA APROXIMACION A UNA "KUNSTWISSENSCHAFT" DE LAS OBRAS AUDIOVISUALES

A) CORRESPONDENCIAS

I/ Comparar el tema - generacional - de la traición al honor y el patriotismo por las figuras tutelares (reinventada en el caso del personaje encarnado por Demi Moore) de las series televisadas originales en: *Mission: Impossible* de 1996 de Brian De Palma, y *Charlie's Angels - Full Throttle* del 2003 de McG (ya director de la primera película de la serie en el 2000).

II/ En *Fantômas se déchaîne*, el personaje del profesor Lefèvre remite al del profesor Tournesol en *Tintin*, y el tema del rapto en particular a *Les 7 boules de cristal*. De lo mismo, el artefacto que es el brazo móvil utilizado por el comisario Juve inspiró probablemente al Inspector Gadget.

III/ La serie *Austin Powers* se inspira en *Casino Royale* de 1967, primer encuentro cinematográfico entre Jean-Paul Belmondo y David Niven, antes de *Le Cerveau* de 1969.

IV/ *City Heat* de 1984 prefigura *Red Heat* de 1988 y las cintas afines, como *Bad Boys*.

V/ La figura de las hermanas brujas de *Practical Magic* de 1998 de Griffin Dunne, con Sandra Bullock y Nicole Kidman, recuerda la serie televisada *Charmed*, empezada también en 1998, así como, por supuesto, la fundadora serie *Bewitched* de 1964-1972.

VI/ El episodio en la silla de hospital en *A Day at the Races* de 1937 de los Marx Brothers prefigura el episodio correspondiente del dibujo animado *Rabbit of Seville* de 1950 de Chuck Jones, con Bugs Bunny.

VII/ El final de *The Killing* de 1956, escrita y dirigida por Stanley Kubrick, segundo y último, así como más exitoso "thriller" del cineasta, prefigura el final de *La Bonne Année* de 1973, escrita y dirigida por Claude Lelouch, segundo encuentro del cineasta y el actor, después de *L'Aventure, c'est l'aventure* de 1972, con los cantantes y actores Johnny Hallyday y Jacques Brel, este último en uno de sus tres encuentros cinematográficos con Ventura, con *L'Emmerdeur* de 1973 de Edouard Molinaro, y *Far West*, de la que Brel fue el guionista y el director.

VIII/ El dibujo animado *Nothing But the Tooth* de 1948 de Arthur Davis prefigura *Babe* de 1995 de Chris Noonan y *Babe: Pig in the City* de 1998, escrita y dirigida por George Miller, guionista de la película de 1995.

IX/ El pequeño robot R2-D2 de *Star Wars* de 1977 de George Lucas inspiró el idéntico robot amigero de la serie *Battlestar Galactica* de 1978-1979.

X/ Idénticas acrobacias aéreas del héroe entre las filas de carros del futuro en *Minority Report* del 2002 de Steven Spielberg, y *Star Wars Episode II - Attack of the Clones* del mismo año, película escrita, dirigida y producida por George Lucas.

XI/ Comparar *The Dark Half* de 1993, escrita y dirigida por George A. Romero con *Secret Window* del 2004, escrita y dirigida por David Koepp, las dos en base a novelas de Stephen King. Notaremos además en *The Dark Half* referencias, en el sueño con el pollo, a *Eraserhead* de 1977, escrita y dirigida por David

Lynch, y en el principio de escritura automática cuando el escritor se disocia de sí mismo a *The Shining* de 1980, escrita y dirigida por Stanley Kubrick, ésta también en base a King.

XII/ Estudiar la derivación del tema de *Twin Peaks*, la serie televisada de 1990-1991, y la película *Twin Peaks - Fire Walk with Me* de 1992, las dos escritas y dirigidas por David Lynch, a *Mulholland Dr.* del 2001, cinta también escrita y dirigida por Lynch, y la serie *Boomtown* del 2002-2003, creada por Graham Yost. En cuanto representa la irrupción de un director de cinema en el mundo televisual, *Twin Peaks* prefigura además, aunque en un género totalmente distinto, la serie *Taken* del 2002, que marca el retorno de Steven Spielberg al mundo de la pantalla pequeña, aquí como productor.

XIII/ Comparar el inicio "kitsch" de *Men In Black II* del 2002 de Barry Sonnenfeld (ya director de la primera cinta de la serie), con el de *The Day of the Triffids* de 1962 de Steve Sekely (película ésta que tuvo una versión televisada, con el telefilm de 1981 de Ken Hannam). O sea que, no sólo las primeras imágenes de la cinta de Sonnenfeld imita el ambiente de los filmes de los años 1960, sino que retoma directamente su iconografía.

XIV/ Comparar *Duchess of Idaho* de 1950 de Robert Z. Leonard, con *Happy, Texas* de 1999, escrita y dirigida por Mark Illsley.

XV/ La situación de persecución en la montaña de *Shoot to Kill* de 1988 de Roger Spottiswoode, con Tom Berenger y Sidney Poitier, se reencuentra en *Cliffhanger* de 1993 de Renny Harlin, con Sylvester Stallone.

XVI/ Se notará la comunidad temática entre las contemporáneas *Hard Times* de 1975 de Walter Hill y *Rocky* de 1976 de John G. Avildsen, en base a un guión de Sylvester Stallone.

XVII/ *Paradise Alley* de 1978, escrita, dirigida e interpretada por Sylvester Stallone, representa en su carrera una variación sobre el tema de *Rocky* de 1976 de John G. Avildsen, escrita e interpretada por Stallone.

XVIII/ Comparar *The Thing* de 1982, dirigida e interpretada por John Carpenter (tercero de los cinco encuentros cinematográficos hasta la fecha entre el cineasta y Kurt Russell), con *D-Tox* del 2002 de Jim Gillespie.

XIX/ Comparar *Grand Prix* de 1966, escrita, dirigida y producida por John Frankenheimer, con *Driven* del 2001 de Renny Harlin, escrita, interpretada y producida por Sylvester Stallone. V. también, inspiradas en la famosa tira cómica de Jean y Philippe Graton, la serie televisada *Les Aventures de Michel Vaillant* de 1963 de Charles Bretoneiche, y el filme *Michel Vaillant* del 2003 de Louis-Pascal Couvelaire, escrito y producido por Luc Besson. *Death Race 2000* de 1975 de Paul Bartel prefigurando la serie *Mad Max* y, en la carrera de actor de Stallone, *Driven*.

XX/ En la carrera de actor de Sylvester Stallone, el episodio de la electrocución provocada de prisioneros en las aguas de los subterráneos de la carcel en *Tango & Cash* de 1989 de Andrei Konchalovsky e Albert Magnoli nos devuelve al mismo episodio en *Lock Up* del mismo año de John Flynn. Igualmente, la persecución en carro del final en *Tango & Cash* tiene antecedente en *Red Heat* de 1988, escrita y dirigida por Walter Hill, e interpretada por Arnold Schwarzenegger, verdadero competidor de Stallone en los 80 (a pesar de la auto-alusión cómica a Rambo de parte de Stallone-Tango en *Tango & Cash*). Notaremos en el mismo sentido que *Red Heat* como *Tango & Cash* se basan en el principio de la pareja antitética de policías, en los dos casos el rol del policía formal siendo respectivamente devuelto a los musculosos Schwarzenegger y Stallone.

XXI/ Antecedente temático, mas no formal de *The Running Man* de 1987 del actor y director Paul Michael Glaser, lo es *La decima vittima* de 1965 de Elio Petri. El traslado final del héroe drogado en la película de Petri es sin embargo el antecedente formal del regreso a Londres del protagonista en el último episodio de la serie televisada *The Prisoner* de 1967 del actor, guionista y director Patrick MacGoohan. El despertar de Marcello Mastroianni en dicho momento de *La decima vittima* prefigura también el del prisionero en el primer episodio de la serie inglesa.

XXII/ Comparar *L'Evènement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* de 1973, escrita y dirigida por Jacques Demy (último de los cuatro encuentros cinematográficos entre Demy e Catherine Deneuve), con *Junior* de 1994, dirigida y producida por Ivan Reitman (segundo encuentro cinematográfico del cineasta y productor con la pareja cómico Danny DeVito-Arnold Schwarzenegger, después de *Twins* de 1988).

XXIII/ Comparar *Morte a Venezia* de 1971, escrita, dirigida y producida por Luchino Visconti, en base a la novela de Thomas Mann, con *Ultimo tango a Parigi* de 1972, escrita y dirigida por Bernardo Bertolucci.

XXIV/ Un motivo recurrente en el cinema: asesinos profesionales que no cumplen su misión por no herir a niños: *Léon* de 1994, escrita y dirigida por Luc Besson, *The Replacement Killers* de 1998 de Antoine Fuqua, *The Bourne Identity* del 2002 de Doug Liman, en base a la novela de Robert Ludlum. Esos son los asesinos morales, que se oponen a los amorales, que son por ejemplo los de *C'era una volta il West* de 1968 de Sergio Leone, en base a un guión de Leone, Bernardo Bertolucci e Dario Argento.

XXV/ Comparar *Adiós, Sabata* de 1971 de Gianfranco Parolini con *Il Buono, Il Bruto, Il Cattivo* de 1966, escrita y dirigida por Sergio Leone.

XXVI/ Inversión de las cualidades (genealógicas en particular) de (y entre) los personajes (huérfano llevado por haber visto el crimen perpetrado por el protagonista *versus* hijo llevado por su padre por protegerle del asesino) entre *Hunted* de 1952 de Charles Crichton y *Road to Perdition* del 2002 de Sam Mendes, y similitud entre *Hunted* y *A Perfect World* de 1993, dirigida e interpretada por Clint Eastwood. Complicidad entre un asesino y un niño también en *Léon* de 1994, escrita y dirigida por Luc Besson.

XXVII/ Varios motivos de *Dirty Harry* de 1971 de Don Siegel inspiraron películas posteriores: la figura del detective frente al puente como imagen de su enajenación que volvemos a encontrar en *Copland* de 1997, escrita y dirigida por James Mangold, el episodio del enterramiento vivo que volvemos a encontrar en varias cintas (v. nuestro artículo sobre *Oxygen*), y el episodio del bus, que dio el motivo original a *Speed* de 1994 de Jan de Bont.

XXVIII/ El héroe historiador del arte y espía Antoine Donadieu interpretado por Jean Marais en *Train d'Enfer* de 1966, película dirigida y escrita por Gilles Grangier (en su segundo encuentro cinematográfico con Marais, después de *L'Amour, Madame* de 1952), a partir de la novela de René Cambon, prefigura el Dr John Hemlock encarnado por Clint Eastwood, en su película *The Eiger Sanction* de 1975, basada en el libro de 1972 de Trevanian.

XXIX/ *The Gauntlet* de 1977 de Clint Eastwood inspiró *Love and Bullets* de 1979 de Stuart Rosenberg, con Charles Bronson y su segunda esposa Jill Ireland, película que a su vez tiene antecedentes en *Breakout* de 1975 de Tom Gries, también con Bronson y Ireland en una de sus numerosas colaboraciones, y *Telefon* de 1977 de Don Siegel, con Bronson y Lee Remick, en esta adaptación de la novela de Walter Wager.

XXX/ Comparar *The Gauntlet* con *Bullitt* de 1968 de Peter Yates.

XXXI/ *Battle Cry* de 1955 de Raoul Walsh prefigura *Full Metal Jacket* de 1987 de Stanley Kubrick y *Heartbreak Ridge* de 1987 de Clint Eastwood (sobre las influencias y reminiscencias cinematográficas en la obra de Eastwood, v. también nuestro artículo sobre *No Way Out*).

XXXII/ Comparar el telefilm *Dein Mann wird mir gehören!* del 2002 de Gerhard Hroß con el filme *Abandon*, del mismo año, escrita y dirigida por Stephen Gaghan, varaciones estas dos películas sobre la mujer fatal (comparar con la fundadora *Play Misty for Me* de 1971; dirigida e interpretada por Clint Eastwood, y *Never Talk to Strangers* de 1995 de Peter Hall).

XXXIII/ Comparar *A Gunfight* de 1971 de Lamont Johnson con: *Ride the High Country* de 1962 de Sam Peckinpah, *Unforgiven* de 1992 de Clint Eastwood, y *Assassins* de 1995 de Richard Donner.

XXXIV/ *Ride the High Country* de 1962 de Sam Peckinpah, antepenúltima película de Joel McCrea y penúltima de Randolph Scott, cuya moraleja se encuentra en la cita bíblica (*Isaia*, 30-6) del inicio por el sacerdote, prefigura en su representación de viejos héroes a *Unforgiven* de 1992, dirigida e interpretada por Clint Eastwood. V. también *Space Cowboys* del 2000, siempre dirigida e interpretada por Eastwood, y *The Shootist* de 1976 de Don Siegel, con John Wayne.

XXXV/ Jueces tomados en el dilema de servir la ley o la justicia en: *The Star Chamber* de 1983 de Peter Hyams, *Judge Dredd* de 1995 de Danny Cannon en base al famoso personaje de "comics", y la serie televisada *Dark Justice* de 1991-1993, creada por Jeff Freilich. V. en el ámbito policíaco idéntico dilema en: *Magnum Force* de 1973 de Ted Post, *Ne réveillez pas un flic qui dort* de 1988 de José Pinheiro, en base a un guión de Alain Delon, también actor principal y productor del film, y *Demolition Man* de 1993 de Marco Brambilla, esta última, tanto del punto de vista del género (futurista) como de la temática, que, en la carrera de actor de Sylvester Stallone, prefigura *Judge Dredd*.

XXXVI/ Comparar el tema inicial de *Bully* del 2001 de Larry Clark con *Plein Soleil* de 1960, escrita y dirigida por René Clément, en base a la novela *The Talented Mr. Ripley* de 1955 de Patricia Highsmith, y su "remake": *The Talented Mr. Ripley* de 1999, escrito y dirigido por Anthony Minghella.

XXXVII/ *Down and Out in Beverly Hills* de 1986 escrita y dirigida por el actor y director Paul Mazursky es un "remake" estadounidense de *Boudu sauvé des eaux* de 1932, escrita y dirigida por Jean Renoir, en base a la exitosa pieza de teatro de René Fauchois.

XXXVIII/ Comparar el tema y el trato cinematográfico de *The Comedy of Horror* de 1964 de Jacques Tourneur con el ambiente y la escritura irónica y muy peculiar de los episodios de la serie televisada *The Avengers* (1961-1969).

XXXIX/ Comparar *Les Félines* de 1964 de René Clément con *Dark Summer* de 1999, escrita y dirigida por Gregory Marquette. A su vez, en la carrera de actor de Alain Delon, *Les Félines* prefigura *Diaboliquement Vôtre* de 1967, escrita y dirigida por Julien Duvivier.

XL/ Comparar, en la carrera de actor de Kirk Douglas, el telefilm *Draw!* de 1984 de Steven Hilliard Stern, y la película *Tough Guys* de 1986 de Jeff Kanew (séptimo de los ocho encuentros cinematográficos entre Douglas y Burt Lancaster); en *Tough Guys* se nota doblemente un antecedente a elección de vestidos por

Julia Roberts en *Pretty Woman*, y la permanencia del modelo civilizatorio blanco (frente a los jóvenes con un jefe negro, y a los policías mexicanos). Comparar también ese principio del encuentro entre actores legendarios en las dos cintas de Douglas citadas con *Space Cowboys* del 2000, dirigida, interpretada y producida por Clint Eastwood (que es también el compositor de la música del filme); *The Last Hard Men* de 1976 de Andrew V. McLaglen, con James Coburn y Charlton Heston (dicha película siendo para los dos actores su segundo encuentro cinematográfico - el mismo año que *Midway* de Jack Smight - sobre seis); y en Francia: *Une chance sur deux* de 1998 de Patrice Leconte (sexto de los séptimo encuentros cinematográficos hasta la fecha entre Jean-Paul Belmondo y Alain Delon).

XLI/ Comparar, en la carrera de actor de Gérard Jugnot, *Tandem* de 1987, escrita y dirigida por Patrice Leconte, película con Jean Rochefort (uno de los actores predilectos de Leconte) en el rol titular, al lado de Jugnot, y *Fantôme avec chauffeur* de 1996 de Gérard Oury, en base a un guión de Francis Véber, película con Philippe Noiret en el rol titular, al lado de Jugnot, Rochefort y Noiret siendo además dos actores de la misma generación y de misma orientación artística, que han rodado juntos en varias ocasiones.

XLII/ En las producciones con Christian Clavier, Gérard Depardieu reanuda en los años 1990 su anterior asociación de los años 80 con un personaje cómico encarnado por Pierre Richard en las películas de Francis Véber (v. nuestro artículo sobre "*Jorge de la Selva*"). Richard trabajó en muchos proyectos con Véber, aprovechando tanto a éste como cineasta que como guionista. Es con el siempre guionista y director Véber que, en *Les Tourtereaux* del 2002 y *Tais-Toi!* del 2003, Depardieu recupera, aquí, a diferencia de lo que ocurre en sus anteriores encuentros con Véber, en el papel del dundo molesto, una nueva asociación cómica al lado de Jean Reno, quien anteriormente había a su vez reutilizado la dicotomía fuerte serio-débil cómico de las parejas tipo Depardieu-Richard en sus películas con Clavier, que le dieron a conocer del gran público justo después del éxito de *Le Grand Bleu* de 1988, escrita, dirigida y producida por Luc Besson. Las películas de Clavier y Reno fueron dirigidas por Jean-Marie Poiré, en base a guiones de Poiré et Clavier. Clavier siendo unos de los actores predilectos del cineasta, y Poiré el director de varios filmes poniendo en escena a los miembros del famoso grupo teatral Splendid, al que perteneció Clavier. Fuertes de los éxitos de la asociación Clavier-Reno (*L'Opération Corned-Beef* de 1991 y *Les Visiteurs* de 1993), Poiré dirigió también *Les Anges Gardiens* de 1995, primer encuentro cinematográfico de Clavier con Depardieu, teniendo aquí el papel de Reno en las cintas anteriores de la tríada Poiré-Clavier-Reno. Notaremos finalmente que Depardieu era desde los años 70 especialista de las parejas cinematográficas, ya que se dio a conocer con películas escritas y dirigidas por Bertrand Blier, poniéndolo en escena al lado de Patrick Dewaere, y en el rol femenino de la igualmente joven Miou-Miou. A su vez actor predilecto de Blier, Depardieu formó una nueva pareja con otro antiguo miembro del Splendid: Michel Blanc, siempre al lado de Miou-Miou, en *Tenue de Soirée* de 1986, escrita y dirigida por Blier. Véber fue quien realizó las dos últimas películas hasta la fecha de los miembros del Splendid antes de la separación del grupo: *Le Père Noël est une ordure* de 1982, escrita por los miembros del Splendid en base a su pieza de teatro, y *Papy fait de la résistance* de 1983, en base a un guión de Poiré (cineasta predilecto del Splendid), Clavier y Martin Lamotte (sin embargo los miembros del Splendid no dejaron desde entonces de volver a invitarse mutuamente en sus respectivas películas, y a realizar filmes en común, pero sin nunca reunir de nuevo en la pantalla al grupo entero).

XLIII/ Visiblemente la temática de la película francesa *Les Choristes* del 2004, escrita y dirigida por Christophe Barratier, se inspira en *School of Rock* del 2003 de Richard Linklater. Las dos teniendo como antecedente *Renaissance Man* de 1994 de Penny Marshall.

XLIV/ Figuras de aviadores ingleses como recurso cómico por oposición a los franceses durante la Ocupación en: *La Grande Vadrouille* de 1966, escrita y dirigida por Gérard Oury, e interpretada por Bourvil

y Louis de Funès (actor predilecto de Oury), en el segundo encuentro cinematográfico entre el cineasta y guionista y los dos actores, después de *Le Corniaud* de 1965; *Le mur de l'Atlantique* de 1970, escrita y dirigida por Marcel Camus, con Bourvil; la serie de películas *Mais où est donc passée la Septième Compagnie?* de 1973, *On a retrouvé la 7e Compagnie* de 1975 y *La Septième Compagnie au clair de lune* de 1977, escrita y dirigida por el actor y autor Robert Lamoureux (en colaboración con Jean-Marie Poiré por los guiones de las dos últimas); y *Papy fait de la résistance* de 1983 de Poiré, para este último encuentro cinematográfico del grupo antes de su separación, filme realizado a partir de un guión de Poiré, Christian Clavier y Martin Lamotte (héroe de la cinta). La parodia final de un programa televisado en *Papy fait de la résistance* prefigura *La Vengeance d'une blonde* de 1994 de Jeannot Szwarc, con Marie-Anne Chazel (también guionista y dialoguista del filme), Clavier y Thierry Lhermitte, antiguos miembros los tres del Splendid.

XLV/ Comparar en el 2000: *The Dancer* de Frédéric Garson, escrita y producida por Luc Besson, y *Girlfight*, escrita y dirigida por Karyn Kusama.

XLVI/ Comparar el tema inicial del telefilm francés *Le Ciborg ou Le Voyage Vertical* de 1970 de Jacques Pierre con el de la película *Cube* de 1997, escrita y dirigida por Vincenzo Natali.

XLVII/ Comparar, en la carrera de actor de Samuel Le Bihan: *Fureur* del 2003 de Karim Dridi con *La Mentale* del 2002 de Manuel Boursinhac, en base a un guión de Boursinhac y Bibi Naceri, hermano de Samy Naceri, que tiene al lado de Le Bihan el rol titular de *La Mentale*. Tenemos que notar que *Fureur* sigue directamente, en la filmografía de Le Bihan, a la exitosa *La Mentale*.

XLVIII/ Comparar, en la carrera de actor de Jean-Pierre Marielle, encarnando eternamente héroes mujeriegos en el cinema francés: *Comme la Lune* de 1977, escrita y dirigida por Joël Séria, y *Le Sourire* de 1994, escrita y dirigida por Claude Miller.

XLIX/ Mismo tema en *Trop jolies pour être honnêtes* de 1972, escrita y dirigida por Richard Balducci, y *Une pour toutes* de 1999, escrita y dirigida por Claude Lelouch.

L/ Comparar el principio de pleito a puerta cerrada entre dos bandos, con en medio una joven chica, en *Les Tontons flingueurs* de 1963 y *Les Barbouzes* de 1964, las dos dirigidas por Georges Lautner, con los mismos actores masculinos, y en base respectivamente a un guión, la primera de Michel Audiard y Albert Simonin, la segunda de Audiard, Lautner y Simonin.

LI/ Comparar en la carrera de actor de Jean Poiret: *Ces messieurs de la famille* de 1967, escrita y dirigida por Raoul André, *Que les gros salaires lèvent le doigt!!!* de 1982 de Denys Granier-Deferre, y *Joyeuses Pâques*, pieza de teatro de 1980, escrita e interpretada por Poiret, y llevada a la pantalla grande en 1984 por Georges Lautner (director y co-guionista de la versión filmica con Poiret), con Jean-Paul Belmondo en el rol titular.

LII/ Después de *Sleepy Hollow* de 1999 de Tim Burton, *Pirates of the Caribbean - The Curse of the Black Pearl* del 2003 de Gore Verbinski es el segundo combate de Johnny Depp con fantasmas en épocas constructivas de la historia moderna y contemporánea. (Notaremos por otra parte que fue premonitorio para Depp el primer episodio de la serie televisada que le dio a conocer y le llevó a la fama mundial: *121, Jump Street* de 1987-1992 de Stephen J. Cannel y Patrick Hasburg, en el que se le pide el estudio de *Sleepy Hollow*, en cuanto el texto es, entre otros, fundador de la literatura estadounidense.) De la misma manera, *From Hell* del 2001 de los hermanos Hugues es la segunda encuesta de Depp en el siglo XIX, después de

Sleepy Hollow. A su vez, *Sleepy Hollow* siendo consecutiva en la carrera de Depp a la exitosa y metafísica *The Ninth Gate*, también de 1999, de Roman Polanski.

LIII/ *Betrayed* de 1954 de Gottfried Reinhardt prefigura *Shining Through* de 1992, escrita y dirigida por David Seltzer. Se comparará también *Betrayed* con *Death and the Maiden* de 1994 de Roman Polanski, en base a la exitosa pieza de teatro de Ariel Dorfman.

LIV/ Contraponer en la carrera de actriz de Catherine Deneuve: *Le Vice et la Vertu* de 1962, escrita y dirigida por Roger Vadim (uno de los tres encuentros cinematográficos entre Deneuve y Vadim, todos del mismo año), y *Les Demoiselles de Rochefort* de 1967, escrita y dirigida por Jacques Demy (segunda de las cuatro películas del cineasta con Deneuve). Notaremos además que el principio de los "blâmes" en *Le Vice et la Vertu* prefigura en la carrera de Deneuve sus sufrimientos filmicos en: *Repulsion* de 1965, escrita y dirigida por Roman Polanski, y *Belle de Jour* de 1967, dirigida por Luis Buñuel, en base a un guión de Buñuel y Jean-Claude Carrière.

LV/ Siendo Roman Polanski uno de los cineastas abiertamente hitchcockianos, comparar el inicio de *Frantic* de 1988, escrita y dirigida por Polanski, con el de *The Man Who Knew Too Much* de 1956 de Alfred Hitchcock; compararemos asimismo también el final de *Death and the Maiden* de 1994 de Polanski (que tiene ecos, formal e ideológico, en la producción del cineasta en el final de *The Pianist* del 2002, ganadora de: 3 Oscars, 7 Césars, Palme d'Or en el Festival de Cannes, 2 Baftas, 1 Goya, 1 European Film Award), con el de la versión ya citada de 1956 de *The Man Who Knew Too Much*. Se notará también en *Frantic* una interesante variación acerca del motivo hitchcockiano de la ducha como elemento del suspenso, el peligro ubicándose ya no como en *Psycho* de 1960 desde afuera hacia adentro, sino aquí en el peligro para el de afuera - en este caso la esposa del héroe (o sea, siempre, como en Hitchcock, una figura femenina) -, héroe quien no puede cuidar de su esposa, ya que al tomar su ducha él se encuentra temporariamente en posición de debilidad auditiva y visual.

LVI/ *Suspicion* de 1941 de Alfred Hitchcock, con Joan Fontaine y Cary Grant, basada en la novela de Anthony Berkeley, inspiró *Undercurrent* de 1946 de Vincente Minnelli, con Katharine Hepburn, Robert Mitchum y Robert Taylor en el papel del esposo, con la música de Herbert Stothart, y un guión de George Oppenheimer, en colaboración con Edward Chodorov y Marguerite Roberts, a partir de una historia de Thelma Strabel. Notaremos que el tercer movimiento de la tercera sinfonía de Johannes Brahms, central en el suspenso de la película de Minnelli, fue reutilizada más tarde por el autor, compositor y cantante francés Serge Gainsbourg en su canción "*Babe alone in Babylone*" de 1983.

LVII/ En la carrera de actor de Cary Grant, *Night and Day* de 1946 de Michael Curtiz aparece como la contraparte del posterior *An Affair to Remember* de 1957, escrita y dirigida por Leo McCarey.

LVIII/ Comparar el final de *Casablanca* de 1942 de Michael Curtiz con el de *The Bodyguard* de 1992 de Mick Jackson.

LIX/ La cinta *Going My Way* de 1944, escrita, dirigida y producida por Leo McCarey, es una primera variación acerca de la cuestión de los nuevos sacerdotes (v. la posterior novela francesa de Michel de Saint Pierre, *Les nouveaux prêtres*, 1964).

LX/ Comparar *The Private Lives of Elizabeth and Essex* de 1939 de Michael Curtiz, con Bette Davis y Errol Flynn (película que en la carrera de Davis prefigura *The Virgin Queen* de 1955 de Henry Koster), con

Knights of the Round Table de 1953 de Richard Thorpe, con Ava Gardner y Robert Taylor (cuarto encuentro cinematográfico entre el actor y el cineasta, contemporáneo de *All the Brothers Were Valiant*).

LXI/ El encuentro interracial en *Robin Hood - Prince of Thieves* de 1991 de Kevin Reynolds tiene antecedentes en la película *The Adventures of Quentin Durward* de 1955 de Richard Thorpe (sexto de los noveno encuentros cinematográficos del director con Robert Taylor), y la serie televisada francesa *Thierry la Fronde* de 1963-1966. La figura de Hayraddin Maugrabin en la novela de 1823 de Walter Scott prefigura también las figuras paralelas en Victor Hugo (v. Agnès Spiquel, Universidad de Valenciennes, "*La bohémienne de Hugo*", texto internet) y *Le Capitaine Fracasse* de 1863 de Théophile Gautier.

LXII/ Comparar el tema inicial de *The Fourth Protocole* de 1987 de John Mackenzie con el de *The Peacemaker* de 1997 de Mimi Leder.

LXIII/ *The Mercenaries* de 1968 de Jack Cardiff prefigura *Three Kings* de 1999, escrita y dirigida por David O. Russell (película ésta que en la carrera de George Clooney es otra expresión del discurso imperialista, después de *El Pacificador* de 1997 de Mimi Leder).

LXIV/ Comparar, en la carrera de actriz de Catherine Zeta-Jones, sus personajes en: *Chicago* del 2002 de Rob Marshall y *Intolerable Cruelty* del 2003 de los hermanos Coen (primer encuentro cinematográfico esta última entre George Clooney y Catherine Zeta-Jones, antes de *Ocean's Twelve* del 2004, dirigida y producida por Steven Soderbergh, ya director del "remake" de *Ocean's Eleven*).

LXV/ Inversión de los atributos de la figura central en *The Long Good Friday* de 1980 de John Mackenzie y *The Limey* de 1999 de Steven Soderbergh. V. también otro encuentro intercultural entre malvados estadounidenses e ingleses en *The 51st State* del 2001 de Ronny Yu.

LXVI/ Comparar la situación de ayuda policíaca en *Border Incident* de 1959 de Anthony Mann con *Traffic* del 2000 de Steven Soderbergh.

LXVII/ Comparar los dos relatos biográficos paralelos: *Silkwood* de 1983 de Mike Nichols, y *Erin Brockovich* del 2000 de Steven Soderbergh.

LXVIII/ En la carrera de actriz de Julia Roberts, *Mystic Pizza* de 1988 de Donald Petrie prefigura *Pretty Woman* de 1990 de Garry Marshall.

LXIX/ Antecedente de *My Best Friend's Wedding* de 1997 de P.J. Hogan: la célebre *Woman of the Year* de 1942 de George Stevens. Versión masculina de la película de Hogan: *High Society* de 1956 de Charles Walters (variación esta última sobre el tema de *Sabrina* de 1954, escrita y dirigida por Billy Wilder).

LXX/ El telefilm *Meet Prince Charming* de 1999 de Brett Parker es una variación televisiva sobre el motivo del amor por internet de la exitosa película del año anterior: *You've Got Mail* de 1998 de Nora Ephron.

LXXI/ *The Fortune Cookie* de 1966 de Billy Wilder, en base a un guión de Wilder y I.A.L. Diamond, y con la actuación de Jack Lemmon y Walter Matthau en una de sus trece colaboraciones cinematográficas (y en el primero de los tres filmes de la pareja Lemmon-Matthau con Wilder y Diamond), prefigura el conocido *The Bonfire of the Vanities* de 1990 de Brian De Palma, película inspirada en la exitosa novela de Tom Wolfe, y protagonizada por Bruce Willis, Melanie Griffith y Tom Hanks (estos dos últimos a su vez en una de sus varias colaboraciones). El filme *Changing Lanes* de 2002 de Roger Michell, con Ben Affleck y

Samuel L. Jackson, es otra variación alrededor del tema de *The Bonfire of the Vanities*. V. asimismo, en los antecedentes a *The Bonfire of the Vanities: Youngblood Hawke* de 1964, escrita y dirigida por Delmer Daves.

LXXII/ La comida en el jardín que inicia *Mission to Mars* del 2000 de Brian de Palma tiene antecedentes en *Torpedo Run* de 1958 de Joseph Pevney, película ésta que también prefigura las cintas del género de *The Hunt for Red October* de 1990 de John McTiernan.

LXXIII/ *Spy Game* del 2001 de Tony Scott, con Roberd Redford y Brad Pitt (cinta que sin duda se origina en la serie televisada homónima de 1997, con Linden Ashby e Allison Smith), prefigura el filme *The Recruit* del 2003 de Roger Donaldson, con Colin Farrell y Al Pacino, la cual a su vez por la oposición más clara de los caracteres nos remite a *Misión: Imposible* de Brian De Palma y las películas afines sobre deseos de poder individual de políticos, espías o militares locos (v. nuestra "*Introducción General*" al presente conjunto de trabajos).

LXXIV/ Comparar el inicio de *The Hunger* de 1983 de Tony Scott con los de *Blade* de 1998 de Stephen Norrington y *XXX* del 2002 de Rob Cohen.

LXXV/ Protagonista en el 2000 de *El Arte de la Guerra* de Christian Duguay, Wesley Snipes no olvida citar Sun-Tzu en *Blade II* del 2002 de Guillermo del Toro.

LXXVI/ Comparar *Scent of a Woman* de 1992 de Martin Brest, con Al Pacino, con *Flawless* de 1999 de Joel Schumacher, así como con *Apt Pupil* de 1998 de Bryan Singer, en base a Stephen King.

LXXVII/ La aparición de Whoopi Goldberg en aficionada del beisebol en *Eddie* de 1996 de Steve Rash, aparece como una versión femenina y cómica de *The Fan*, también de 1996, de Tony Scott, con Robert De Niro y Wesley Snipes, en particular por el inicio de *The Fan*.

LXXVIII/ El tema del mafioso psicoanalizado de *Analyze This* de 1999 de Harold Ramis, con Billy Crystal y Robert De Niro, evoca la serie televisada creada por David Chase: *The Sopranos* de 1999, con James Gandolfini.

LXXIX/ Comparar *50 First Date* del 2004 de Peter Segal con *Groundhog Day* de 1993 de Harold Ramis.

LXXX/ Comparar *Nurse Betty* del 2000 de Neil LaBute con *15 Minutes* del 2001, escrita y dirigida por John Herzfeld, película que a su vez, en la carrera de actor de Robert De Niro, prefigura *Showtime* del 2002 de Tom Dey.

LXXXI/ El excelente telefilm *The Fifth Missile* de 1986 de Larry Peerce, con Robert Conrad y David Soul, parece darle el motivo inicial a la famosa *The Hunt for Red October* de 1990 de John McTiernan.

LXXXII/ Comparar *The Truth About Charlie* del 2002, escrita y dirigida por Jonathan Demme, con *The Bourne Identity* del 2002 de Doug Liman, en base a una novela de Robert Ludlum.

LXXXIII/ Cintas como: *The Boston Strangler* de 1968 de Richard Fleischer, *Maniac* de 1980 de William Lustig, las obras de Brian De Palma o las series *Dirty Harry* e *Death Wish*, prefiguran, desde finales de los sesenta hasta inicios de los 80 (y más tarde en lo que concierne a la serie con Charles Bronson), la moda de las películas sobre "*serial killers*", empezada con *The Silence of the Lambs* de 1991 de Jonathan Demme.

Citaremos también las series para adolescentes de los 70 e inicios de los 80: *The Texas Chainsaw Massacre*, *Friday the 13th*, *Halloween* y *A Nightmare on Elm Street*, que a su vez prefiguran *Sé lo que hicieron el verano pasado* o *Urban Legend*.

LXXXIV/ El motivo de un asesinato a puerta cerrada dentro de convenciones o campeonatos resurge de la novela *Murder at the ABA* de 1976 de Isaac Asimov a algunos episodios de la serie televisada *Columbo* y las películas: *The Prize* de 1963 de Mark Robson, con Paul Newman (filme que prefigura *Torn Curtain* de 1966 de Alfred Hitchcock, con el mismo actor), *La Cité de la Peur - Une comédie familiale* de 1994 de Alain Berberian, *Sudden Death* de 1995 de Peter Hyams y *Snake Eyes* de 1998 de Brian De Palma. V. también *Horrors of the Black Museum* de 1959 de Arthur Crabtree y las aventuras de *Belphégor*.

LXXXV/ El tema de *The Fury* de 1978 de Brian de Palma prefigura *Commando* de 1985 de Mark L. Lester.

LXXXVI/ Los personajes de *Murder in the First* de 1995 de Marc Rocco son arquetipos al origen de los de *Instinct* y *La Milla Verde*.

LXXXVII/ Consecuencia del discurso patriarcal, la imagen de las mujeres que no soportan tomar alcohol en: *It's a Wonderful World* de 1939 de W.S. Van Dyke, *Sex and the Single Girl* de 1964 de Richard Quine (con alusión en boca de Tony Curtis y Nathalie Wood a Jack Lemmon en *Some Like It Hot*, Lemmon que en 1965 actuará en *How To Murder Your Wife* del mismo Quine), *Blind Date* de 1987 de Blake Edwards, versión "blanca" en la carrera de actriz de Kim Basinger de *Final Analysis* de 1992 de Phil Joanou (comparar también, en cuanto puesta en escena de encuentros fortuitos, estas dos películas con una tercera en la carrera de Basinger: *The Marrying Man* de 1991 de Jerry Rees).

LXXXVIII/ Al parecer *The Defiant Ones* de 1958 de Stanley Kramer, con Tony Curtis y Sidney Poitier (primero de los tres encuentros cinematográficos entre el Kramer y Poitier), es al origen de las varias películas que cuentan la huida de dos prisioneros de temperamentos opuestos, pero desgraciadamente para ellos encadenados el uno al otro.

LXXXIX/ Comparar el motivo racial en *Guess Who's Coming to Dinner* de 1967 de Stanley Kramer (último de los tres encuentros cinematográficos del director con Sidney Poitier), y *The Party* de 1968, escrita y dirigida por Blake Edwards (que encuentra de nuevo aquí Peter Sellers, al margen de las aventuras del Inspector Jacques Clouseau). Lo cual integraremos a la problemática del baño en *Tropic of Cancer* de 1934 de Henry Miller, evocada en nuestra "Introducción General" a la presente sección "Hablemos de Cine" (también por la nacionalidad del héroe de *The Party*).

XC/ Padres frente al conflicto de generación en: *Father's Little Dividend* de 1951 de Vincente Minnelli; *Guess Who's Coming to Dinner* de 1967 de Stanley Kramer (estos dos películas con Spencer Tracy en el rol titular, la segunda siendo también su última); *The Impossible Years* de 1968 de Michael Gordon; *She's Out of Control* de 1989 de Stan Dragoti, película ésta que a la vez remite al papel de Tony Danza, actor principal del filme, en la serie televisada *Who's the Boss?* de 1984-1992, y prefigura tanto *Father the Bride* de 1991 de Charles Shyer como *Meet the Parents* del 2000 de Jay Roach.

XCI/ *Goodbye Charlie* de 1964 de Vincente Minnelli prefigura *Dr. Jeckyll and Ms. Hyde* de 1995, escrita y dirigida por David Price.

XCII/ Comparar *Death Hunt* de 1981 de Peter R. Hunt, variación sobre el tema de la famosa novela: *White Fang* de 1905 de Jack London, con *On Deadly Ground* de 1994, dirigida, interpretada y producida por

Steven Seagal (película que en su carrera de actor y productor prefigura *Fire Down Below* de 1997 de Félix Enríquez Alcalá), y *Tashunga* de 1996 de Nils Gaup. (Notaremos que las cintas de Seagal son contemporáneas de, y de problemática similar a, *Grey Owl* de 1999 de Richard Attenborough, con Pierce Brosnan, basada en la famosa figura ecológica epónima de la historia estadounidense, héroe de tres filmes, respectivamente en 1932, 1934 y 1935.)

XCIII/ Comparar los títulos de las películas francesas *Le grand blond avec une chaussure noire* de 1972 y *Le retour du grand blond* de 1974 de Yves Robert y de la serie televisada estadounidense *Tenspeed and Brown Shoe* de 1980, que dio a conocer a Jeff Golblum y Ben Vereen. Notaremos que el interés compulsivo de Golblum en la serie para los relatos policíacos tiene correspondencia en otra serie: *Remington Steele* de 1982-1987, la que a su vez dio a conocer a Pierce Brosnan, con el interés del héros para las películas de la Edad de Oro de Hollywood, en particular policíacas.

XCIV/ En *Mars Attacks!* de 1996 de Tim Burton, el papel de esposa del presidente de los E.U. de Glenn Close prefigura para la actriz su rol de vice presidente de la nación en *Avión Presidencial* de 1997 de Wolfgang Petersen. Idénticamente, el papel de científico de Pierce Brosnan en *Mars Attacks!* presenta una interesante dialéctica con su encarnación de James Bond, por referencia al personaje de Q en la serie producida por Albert R. Broccoli.

XCV/ Comparar *Gone in Sixty Seconds* del 2000 de Dominic Sena con *No Man's Land* de 1987 de Peter Werner.

XCVI/ *Badlands* de 1973, con Martin Sheen y Sissy Spacek, película escrita y dirigida por Terrence Malick, inspirándose de *Bonnie and Clyde* de 1967 de Arthur Penn, con Warren Beatty e Faye Dunaway, prefigura *Wild at Heart* de 1990, con Nicolas Cage y Laura Dern, escrita y dirigida por David Lynch, en base a la novela de Barry Gifford, y *Natural Born Killers* de 1994 de Oliver Stone, con Woody Harrelson y Juliette Lewis, y con un guión de Stone y Quentin Tarantino.

XCVII/ Comparar *Guarding Tess* de 1994 de Hugh Wilson con *Driving Miss Daisy* de 1989 de Bruce Beresford.

XCVIII/ *Nixon* de 1995, con Anthony Hopkins, representa para el guionista y director Oliver Stone (también productor de la película) , al igual que *Thirteen Days* del 2000 de Roger Donaldson para el actor Kevin Costner, la continuación ideológica de la exitosa *JFK* de 1991.

XCIX/ La agresión de la familia del procurador Jim Garrison en *JFK* de 1991 recuerda la agresión nocturna también contra los agentes Anderson y Ward en *Mississippi Burning* de 1988 de Alan Parker, así como en la carrera de Kevin Costner el chantaje contra la familia de Eliot Ness en *The Untouchables* de 1987 de Brian de Palma. Siendo *JFK* y *The Untouchables* en base a las novelas respectivas de los héroes de dichas historias.

C/ Comparar los finales ambiguos de *Basic Instinct* de 1992 de Paul Verhoeven y de *Rising Sun* de 1993, escrita y dirigida por Philip Kaufman.

CI/ La recurrente puesta en escena del combate del héroe en una pequeña ciudad en las películas policíacas norteamericanas, citamos: *Malone* de 1987 de Harley Cokeliss, *Death Wish 4 - The Crackdown* de 1987 de J. Lee Thompson, *Mississippi Burning* de 1988 de Alan Parker, o *U Turn* de 1997 de Oliver Stone, evidencia el origen vaquero del motivo, directamente retomado de los "westerns". Al igual que la escena de

la larga escena de la muerte sin fin de Alex J. Murphy en *RoboCop*, también de 1987, de Paul Verhoeven se inspira en *Pale Rider* de 1985 de Clint Eastwood.

CII/ Comparar en la carrera de actor de Yves Montand: *Z* de 1969 de Costa-Gavras con *I comme Icare* de 1979, escrita y dirigida por Henri Verneuil, y prefiguración esta última de *JFK* de 1991 de Oliver Stone.

CIII/ Comparar, en la carrera de actor de Yves Montand, *Le Grand Escogriffe* de 1976 de Claude Pinoteau con *Le Diable par la queue* de 1969, escrita y dirigida por Philippe de Broca.

CIV/ En *Final Fantasy: The Spirits Within* de 2001 de Hironobu Sakagushi e Moto Sakakibara, se mezclan la concepción del hombre como elemento constitutivo de su propia salvación, como en *El Quinto Elemento*, y el símbolo estadounidense del águila, ya encontrado por ejemplo en *El coleccionista de huesos*, como figura de la libertad, lo que se expresa perfectamente en la asociación entre la imagen y la canción del final de la película. En *Final Fantasy* se nos presenta también elementos recurrentes de las cintas de horror, tales como las aventuras de un grupo paramilitar, integrado entre otros por un médico y una mujer que es la heroína central, vía abierta por *Alien*, y la muerte del negro, miembro representativo de las minorías, que tiene que ser entre los primeros del grupo, sino como aquí el primero, en morir, las muertes sucediéndose, de manera tribal, de la persona étnicamente más lejana a la heroína, para terminar con el amante y jefe del grupo.

CV/ Comparar, en la carrera de actor de Jean Yanne, la relación filial establecida entre los personajes interpretados por Mathieu Kassovitz y Jean-Louis Trintignant en *Regarde les hommes tomber* de 1994, escrita y dirigida por Jacques Audiard, y entre, precisamente, padre e hijo (respectivamente encarnados por Yanne y Guillaume Canet) en *Je règle mon pas sur le pas de mon père* de 1999, escrita y dirigida por Rémi Waterhouse.

CVI/ Comparar *Mon Idole* del 2002, escrita, dirigida e interpretada por el actor Guillaume Canet, con *Une Affaire de Goût* del 2000, escrita y dirigida por Bernard Rapp, película esta última tres veces premiada en el Festival del Filme Policíaco de Cognac.

CVII/ Comparar en el 2003: *Pas si grave*, escrita y dirigida por Bernard Rapp, con *Père et fils*, escrita, dirigida e interpretada (voz off) por el actor Michel Boujenah. Comparar también el tema de la muerte del padre y los hombres entre sí de *Père et fils* con la contemporánea *Le Coeur des Hommes* del 2003, escrita y dirigida por Marc Esposito (co-escritor de las canciones de Marc Lavoine, cantautor y actor éste, que tiene uno de los cuatro roles titulares de *Le Coeur des Hommes*).

CVIII/ *Husbands* de 1970, escrita, dirigida e interpretada por el actor y director John Cassavetes, en la que actúa también Peter Falk (*Columbo*), uno de los más cercanos y actores predilectos de Cassavetes, inspiró la película francesa *Le Coeur des Hommes* del 2003, escrita y dirigida por Marc Esposito.

CIX/ *Le téléphone sonne toujours deux fois* de 1985 de Jean-Pierre Vergne, con el grupo cómico Les Inconnus, autor, con Vergne, del guión, en la época en que dicho grupo constaba todavía de cuatro miembros (incluyendo Seymour Brussel), prefigura *La Cité de la Peur - Une comédie familiale* de 1994 de Alain Berberian, con el grupo cómico Les Nuls, autor éste también del guión de la película, realizada a manera de conclusión de la aventura del grupo después del fallecimiento poco años atrás de su cuarto integrante: Bruno Carrette. A notar que Berberian fue entre 1989 y 1992 el director de los tres programas de televisión de Les Nuls: *ABCD Nuls* de 1989 (único de los tres programas en que participó Carrette antes de fallecer), *Histoire(s) de la télévision* de 1990 y *Les Nuls, l'émission* de 1990-1992. De manera similar, antes

de realizar el filme con *Les Inconnus*, primera película del grupo, en 1980 Vergne dirigió, al lado de Jean-Pierre Desagnat, *Les Charlots contre Dracula*, duodécima cinta (sobre quince en total) del grupo de cantantes cómicos Les Charlots.

CX/ Son de misma índole, en cuanto versiones femeninas de Indiana Jones y sus parangones, las figuras contemporáneas de Sydney Fox en la serie televisada *Relic Hunter* de 1999-2002 y Lara Croft (que en la segunda película: *Lara Croft Tomb Raider - The Cradle of Life* del 2003 de Jan De Bont, en la que aparece la heroína de juegos videos, tiene relaciones amorosas ambiguas con su competidor muy similares a las de Fox).

CXI/ Es después de interpretar magníficamente al inspector Japp en el telefilm *Thirteen at Dinner* de 1985 de Lou Antonio, frente a Peter Ustinov en el papel de Hercule Poirot, que David Suchet vino a encarnar, con excepcional actuación, al brillante detective belga en la serie *Poirot* empezada en 1989. La interpretación de Suchet, en cuanto respeta perfectamente la figura iconográfica del detective imaginada por Agatha Christie, tiene sólo equivalente en la versión que del mismo dio Albert Finney en la película *Murder at Orient Express* de 1974 de Sidney Lumet. Al igual que la interpretación televisada de Sherlock Holmes por Jeremy Brett de 1984 a 1994 recuerda sólo la personificación de Holmes por Basile Rathbone.

CXII/ En la carrera de Hugh Grant, su papel en *Small Time Crooks* del 2000, escrita y dirigida por Woody Allen (y cuyo personaje central, encarnado por Allen, recuerda el de *Take the Money and Run* de 1969, también escrita, dirigida e interpretada por el mismo Allen), se desprende lógicamente del que tiene en *Mickey Blue Eyes* de Kelly Makin, realizada el año anterior (1999).

CXIII/ Comparar *The Morning After* de 1986 de Sidney Lumet con *Separate Lives* de 1995 de David Madden.

CXIV/ El personaje femenino principal de *Gloria* de 1999 de Sidney Lumet, con Sharon Stone, "remake" del filme epónimo escrito y dirigido por John Cassavetes en 1980, con su esposa Gena Rowlands en el papel protagonista, prefigura el de *Beautiful Joe* del 2000, escrita y dirigida por Stephen Metcalfe, también con Stone.

CXV/ Comparar en la carrera de actriz de Helen Hunt los temas de la serie televisada *Swiss Family Robinson* de 1975-1976, y el film *Cast Away* del 2000 de Robert Zemeckis.

CXVI/ Comparar el motivo central del surf como símbolo de rebeldía de *Point Break* de 1991 de Kathryn Bigelow con la novela *The Doomsters* de 1958 de Ross MacDonald.

CXVII/ La presentación de la herida como gesto de entrega sexual que encontramos en *Arma Mortal 3* y *Romeo Must Die* del 2000 de Andrzej Bartkowiak (v. nuestro artículo sobre esta última película) tiene una reutilización cómica por medio del niño interpretado por Elijah Wood (futuro Frodo de la saga cinematográfico *El Señor de los Anillos*) en *Forever Young* de 1992 de Steve Miner, con Mel Gibson, devolviéndonos así en la carrera de éste, precisamente, al episodio referenciado por nosotros en *Arma Mortal 3* del mismo año 1992. V. también la misma evocación de la cicatriz como pretexto al encuentro amoroso en *The Weight of Water* del 2000 de Kathryn Bigelow.

CXVIII/ Comparar *Maverick* de 1994 de Richard Donner, con Mel Gibson (actor predilecto del cineasta), con *The Quick and the Dead* de 1995 de Sam Raimi.

CXIX/ Hombres maduros a los pies de mujeres jóvenes: *Der Blaue Engel* de 1930 de Josef von Sternberg, *Lolita* de 1962 de Stanley Kubrick (en su primer encuentro cinematográfico con Peter Sellers, antes de *Dr. Strangelove* de 1964), *Diaboliquement Vôtre* de 1967 de Julien Duvivier (en su segundo encuentro cinematográfico con Alain Delon, después de *Le Diable et les Dix Commandements* de 1962), y el "remake" de *Lolita* de 1997 de Adrian Lyne.

CXX/ Demonios del panteón filmico contemporáneo vencidos (temporariamente) por mujeres (a menudo de su propia familia) en: *Freddy's Dead - The Final Nightmare* de 1991 de Rachel Talalay, en base a un guión de Wes Craven y Talalay, *Halloween H20 - 20 Years Later* de 1998 de Steve Miner, y *Jason X* del 2001 de James Isaac.

CXXI/ Comparar, a cien años de diferencia, la película *Blanche Fury* de 1947 de Marc Allégret con las distintas versiones cinematográficas (la primera siendo de 1920) de la célebre novela *Wuthering Heights* de 1847 de Emily Brontë.

CXXII/ Inmixión de extraños en casa propia: comparar en la carrera de actriz de Jodie Foster *The Little Girl Who Live Down the Lane* de 1976 de Nicolas Gessner y *Panic Room* del 2002 de David Fincher.

CXXIII/ Idéntica resolución de una intriga policíaca en la última semana de trabajo del héroe más viejo en *Lethal Weapon 3* de 1992 de Richard Donner y *Se7en* de 1995 de David Fincher.

CXXIV/ Forest Whitaker retoma en *Panic Room* del 2002 de David Fincher un papel similar al que tenía en *Diary of a Hitman* de 1991 de Roy London, frente a Sherilyn Fenn. Películas que nos remiten también, en la filmografía de Whitaker, a su emblemático personaje en *Ghost Dog - The Way of the Samurai* de 1999, escrita y dirigida por Jim Jarmusch.

CXXV/ *Cannibal Holocaust* de 1980 de Ruggero Deodato prefigura *The Blair Witch Project* de 1999, escrita y dirigida por Daniel Myrick y Eduardo Sánchez.

CXXVI/ El vampiro negro héroe de *Blacula* de 1972 de William Crain prefigura el personaje de Eddie Murphy en *Vampire in Brooklyn* de 1995 de Wes Craven, en base a un guión de Murphy.

CXXVII/ Comparar, en la carrera de actor de Owen Wilson, los encuentros interculturales de *Shanghai Noon* del 2000 de Tom Dey, al lado de Jackie Chan, y *I Spy* del 2002 de Betty Thomas, al lado de Eddie Murphy.

CXXVIII/ El personaje de la heroína de *The Angry Red Planet* de 1959, escrita y dirigida por Ib Melchior, interpretado por Naura Hayden, prefigura el de Sigourney Weaver en la serie *Alien*.

CXXIX/ *La métamorphose des cloportes* de 1965 de Pierre Garnier-Deferre, con Lino Ventura, en base a una novela de Alphonse Boudard, prefigura *Le Professionnel* de 1981 de Georges Lautner, con Jean-Paul Belmondo, y con la emblemática música de Ennio Morricone.

CXXX/ *Sergeant Rutledge* de 1960 de John Ford prefigura, en la oposición de sus caracteres (el indomable sargento negro, apegado a la ley militar, falsamente acusado de asesinato, y su joven y preciso abogado blanco) a *A Few Good Men* de 1992 de Rob Reiner, con su idéntico salvaje suboficial negro y el personaje del presuntuoso y algo inexperto abogado, encarnado éste por el bullicioso Tom Cruise.

CXXXI/ El personaje encarnado por Gary Cooper en *The Hanging Tree* de 1959 de Delmer Daves y Karl Malden (que actúa también en la película) prefigura el de Clint Eastwood en *Pale Rider* de 1985 de Eastwood, que lo invierte, como muestra la correspondencia entre la escena en la que Cooper echa al predicador, y la escena de aparición del apocalíptico héroe encarnado por Eastwood, más por el hecho de la ubicación similar de la acción en la ladera de una colina en los dos casos. Se revela así el apellido Frail del doctor interpretado por Cooper en *The Hanging Tree*.

CXXXII/ Variación cómica sobre el género de los monstruos del cinema de horror de los años sesenta, revividos en los 90 por *Jurassic Park* y *Godzilla*, lo es *Evolution* del 2001 de Ivan Reitman, con David Duchovny, el cual se distancia aquí de su papel de investigador obsesionado por pruebas circunstanciales fantásticas y fantasiosas en *The X Files*.

CXXXIII/ Pintor de brocha gorda es Bourvil en *Le chanteur de Mexico* de 1956 de Richard Pottier (película musical en base a la más famosa opereta, creada en 1951, de Francis Lopez, con el cantante Luis Mariano como actor principal, y una de las tantas colaboraciones de Bourvil con Mariano y la joven Annie Cordy), y *La Grande Vadrouille* de 1966, escrita y dirigida por Gérard Oury (filme este último que representa uno de los encuentros del cineasta con Bourvil y su actor predilecto Louis de Funès).

CXXXIV/ *Le Grand Pardon* de 1982 y *Le Grand Pardon II* de 1992, películas escritas y dirigidas por Alexandre Arcady, cineasta por excelencia de la vida judía francesa a finales del siglo XX y sus problemáticas, son la versión francesa de la serie: *El Padrino*, escrita y dirigida por Francis Ford Coppola. A notar también que, adquiriendo otro matiz con la victoria francesa en la copa mundial de fútbol, la exclamación "*champion du monde*" se traslada de *Le Grand Pardon* a *La vérité si je mens* de 1997 de Thomas Gilou, otra película sobre el medio judío, ya no mafioso, sino que del textil.

CXXXV/ La serie televisada *H* de 1998-2002, hasta en el uso de una inicial para el título, es la versión francesa de *M*A*S*H*. En el mismo género, citaremos también las series inglesas: *Scrubs*, empezada en el 2001, y *TLC* del 2002.

CXXXVI/ La serie televisada cómica *Evamag* de 1999 es la versión francesa de las "*sitcoms*" del tipo *Murphy Brown* de 1988-1998 y *Just Shoot Me!* empezada en 1997.

CXXXVII/ *A Little Romance* de 1979 de George Roy Hill, con Laurence Olivier y Diane Lane, basada en la novela de Claude Klotz, prefigura el encuentra cinematográfico de Jodie Foster y Adam Hann-Byrd en *Little Man Tate* de 1991 de Foster, y de Robin Williams y Matt Damon (co-guionista de la película con Ben Affleck, también actor en la cinta) en *Good Will Hunting* de 1997 y de Sean Connery e Rob Brown en la consecutiva *Finding Forrester* del 2000, estas dos últimas películas de Gus Van Sant.

CXXXVIII/ *Sleepwalker* del 2000 de Johanness Runeborg, con Ralph Carlsson, y *Chasing Sleep*, del mismo año, con Jeff Daniels, película escrita y dirigida por Michael Walker, son de idéntica temática, las dos estudios psicológicos de un hombre solo en un intenso *huis-clos* policíaco. V. también *Insomnia* del 2002 de Christopher Nolan, con Robin Williams, "*remake*" de *Insomnia* de 1997, escrita y dirigida por Erik Skjoldbjærg. A notar que, en la carrera de Williams, la película de Nolan remite a *One Hour Photo* del mismo año, escrita y dirigida por Mark Romanek.

CXXXIX/ Comparar *The Killing Fields* de 1984 de Roland Joffé con *Good Morning, Vietnam* de 1987 de Barry Levinson, que reveló Robin Williams al público internacional.

CXL/ Contratipo del protagonista de *Falling Down* de 1993 de Joel Schumacher, interpretado por Michael Douglas en una magnífica composición de actor, el personaje encarnado por Dustin Hoffman en *Hero* de 1992 de Stephen Frears, al enfrentarse con John Bubber (Andy Garcia) de apellido muy evocador, prefigura (con el remanente y tradicional motivo de entrega del zapato) en la carrera de Hoffman la temática de manipulación de *Wag the Dog* de 1997 de Barry Levinson, película a su vez, en la actividad artística de Hoffman, en relación dialéctica con *Mad City* de 1997 de Costa-Gavras.

CXLI/ *Death Takes a Holiday* de 1934, segunda película de Mitchell Leisen, prefigura *Meet Joe Black* de 1998 de Martin Brest.

CXLII/ La temática shakespeariana (*Hamlet*, v. el punto 25 de la segunda parte de estas "Anotaciones") de *Le frère du guerrier* del 2002, escrita y dirigida por Pierre Jolivet, se evidencia genéticamente por correspondencia con *Prince of Jutland* de 1994, escrita y dirigida por Gabriel Axel en base a Saxo Grammaticus.

CXLIII/ La estructura narrativa de *Lord of the Rings - The Return of the King* del 2003 de Peter Jackson se basa en el carácter del Richard III de Shakespeare (v. punto anterior así como el punto 25 de la segunda parte de las presentes "Anotaciones").

CXLIV/ Comparar *Time Bandits* de 1981, escrita y dirigida por el antiguo Monty Python Terry Gilliam, con *The Indian in the Cupboard* de 1995 del actor y realizador Frank Oz, en base a la exitosa novela de 1980 de Lynne Reid Banks (primera de una serie de cuatro).

CXLV/ En *The Fisher King* de 1991 de Terry Gilliam, Jeff Bridges crea un personaje que prefigura iconográficamente el héroe de *The Big Lebowski* de 1998 de los hermanos Coen. De igual manera, la batalla que se libran dos mundos social e ideológicamente opuestos en *The Fisher King* pone para Gilliam las bases estructurales de la historia de *Twelve Monkeys* de 1995.

CXLVI/ Comparar, en la carrera de actor de Billy Bob Thornton, los caracteres que encarna en: *The Man Who Wasn't There* del 2001, escrita y dirigida por los hermanos Ethan y Joel Coen, y *Die Another Day* del 2002 de Lee Tamahori.

CXLVII/ Es similar el pretexto familiar inicial en *Solo* de 1970, escrita, dirigida, producida e interpretada por Jean-Pierre Mocky e *Get Carter* de 1971, escrita y dirigida por Mike Hodges, en base a la novela de Ted Lewis. En este grupo, v. también *Rogue Cop* de 1954 de Roy Rowland, en base a la novela de William P. McGivern.

CXLVIII/ Intérprete de *Sleuth* de 1972, última película de Joseph L. Mankiewicz, frente a Laurence Olivier, Michael Caine se integra a una historia de idéntica índole con *Deathtrap* de 1982 de Sidney Lumet, esta vez al lado de Christopher Reeve. Caine y Reeve se encontraron de nuevo diez años más tarde en la comedia *Noises Off...* de 1992 de Peter Bogdanovich.

CXLIX/ *The Whistler Blower* de 1986 de Simon Langton, en base a la novela de John Hale, es, para Michael Caine, una variación - esta vez en el medio del espionaje - sobre el tema de *Get Carter* de 1971, escrita y dirigida por Mike Hodges, en base a la novela de Ted Lewis.

CL/ Son muletías de connivencia con el espectador el "taratata" de Scarlett O'Hara en *Gone with the Wind* de 1939 de George Cukor, Victor Fleming y Sam Wood, los neologismos onomatopéyas de la heroína en *Mary Poppins* de 1964 de Robert Stevenson, y en *El Rey y Yo*.

CLI/ Comparar en la carrera de actor de Clark Gable: *China Seas* de 1935 de Tay Garnett, con Jean Harlow (en el cuarto de los seis encuentros cinematográficos entre los dos actores), y *Gone with the Wind* de 1939 de George Cukor, Victor Fleming y Sam Wood.

CLII/ Comparar en la carrera del actor Mario David: el episodio en la sala de gimnasio de *Le Triporteur* de 1957 de Jacques Pinoteau, en base a la novela de René Fallet, y el episodio con el masajista en *Oscar* de 1967 de Edouard Molinaro, en base a un guión de Louis de Funès, actor principal del filme, y creador en 1959, también con David, de la exitosa pieza de teatro original de Claude Magnier, que retomaron en 1961, 1971 y 1972.

CLIII/ Comparar la influencia del modelo del *Cyrano de Bergerac* de 1897 de Edmond Rostand en la carrera de guionista y director de Abel Gance, a través las películas *Le Capitaine Fracasse* de 1943 y *Cyrano et d'Artagnan* de 1963.

CLIV/ *Lured Innocence* de 1999, escrita y dirigida por Kikuo Kawasaki, se inspira explícitamente de *Les Diaboliques* de 1955, escrita y dirigida por Henri-Georges Clouzot, en base a la novela de Boileau-Narcejac, película que ya había tenido un "remake" en 1996: *Diaboliques* de Jeremiah S. Chechik.

CLV/ La comedia musical *Jeanne et le garçon formidable* de 1998, escrita y dirigida por Olivier Ducastel y Jacques Martineau, con Mathieu Demy (hijo del director de películas musicales Jacques Demy e la cineasta Agnès Varda) y Virginie Ledoyen, prefigura en la carrera de esta última su papel en la cinta policíaca musical *8 Femmes* de 2002, escrita y dirigida por François Ozon, *8 Femmes* representando además una complejización del tema de *Les Diaboliques* de 1955, escrita y dirigida por Henri-Georges Clouzot, e inscribiéndose en relación dialéctica en la carrera de guionista y director de Ozon con *Sous le Sable* del 2000 y *Swimming Pool* del 2003, estas dos últimas con Charlotte Rampling en el rol principal.

CLVI/ La declaración del bombón disfrazado de marinero: "Tu sais ce qu'il te dit, le cassis?" en la publicidad de los años 1980-1990 de La Pie Qui Chante se inspira en la respuesta de Escartefigue a César en la pieza de teatro *Marius* (III, 1-5) de Marcel Pagnol, citación clásica del cinema francés con la película de 1931, escrita y dirigida por Pagnol.

CLVII/ Chica lista dos veces enamorándose de un músico "cave", Mireille Darc en: *Des pissenlits par la racine* de 1964 de Georges Lautner (tercero de los cuatro encuentros cinematográficos de la actriz con Louis de Funès, primero de sus cuatro encuentros con Maurice Biraud, uno de los dos últimos encuentros entre De Funès y Biraud sobre cinco, último de los 6 encuentros entre De Funès y Francis Blanche, uno de los cinco encuentros entre Biraud y Blanche, uno de los siete encuentros entre Darc y Blanche, uno de los dos primeros encuentros entre Darc y Lautner sobre catorce, uno de los siete entre Blanche y Lautner, primero de los dos encuentros entre De Funès y Lautner, primero de los cinco encuentros entre Biraud y Lautner, primero de los tres encuentros entre Biraud, Blanche y Lautner, primero de los dos encuentros entre Biraud, Blanche, Darc y Lautner), y la serie de películas *Le grand blond avec une chaussure noire* de 1972 y *Le retour du grand blond* de 1974 de Yves Robert, en base guiones de Robert y Francis Véber.

CLVIII/ Comparar los motivos de *La Máscara de Scaramouche* de 1963, escrita y dirigida por Antonio Isasi-Isasmendi, con *Fanfan la Tulipe* de 1952 de Christian-Jaque (por la preciosidad del apellido del héroe

como marca distintiva de la época evocada en el filme), *Le Bossu* de 1960 de André Hunebelle (por el disfraz del héroe en viejo feo), *La Tulipe Noire* de 1964, de nuevo de Christian-Jaque (por la figura desdoblada del héroe en sus combates contra el enemigo), y *Le Capitaine Fracasse* de 1960, escrita y dirigida por Pierre Gaspard-Huit (por la integración del héroe noble a una tropa de comedia). Citamos también la relación entre *La máscara de Scaramouche* (por la escena final en las catacumbas) y la serie televisada *Le Roi Mystère* de 1991 de Paul Planchon, inspirada en la novela de 1908 de Gaston Leroux, a su vez homenaje a y variación sobre *El Conde de Monte-Cristo* de Alejandro Dumas. De lo mismo, la cuestión genealógica resaltada en la historia personal del malvado prefigura en *La máscara de Scaramouche* la versión de *Le Bossu* de 1997, escrita y dirigida por Philippe de Broca.

CLIX/ Comparar en la carrera de Louis de Funès: el final de *La Folie des Grandeurs* de 1971 de Gérard Oury (en uno de sus encuentros con el actor) con el de la contemporánea *Jo*, también de 1971, de Jean Girault (a su vez en uno de sus numerosos encuentros con De Funès, entre los cuales la famosa serie *Le Gendarme de Saint-Tropez*).

CLX/ Comparar las canciones de los créditos finales en las series televisadas francesas *Navarro*, empezada en 1989, y *Nestor Burma*, empezada en 1991.

CLXI/ Las consecutivas series televisadas *The Black Adder* (1983), *Blackadder II* (1986), *Blackadder the Third* (1987) y *Blackadder Goes Forth* (1989), escritas e interpretadas por Rowan Atkinson, inspiraron la serie *La Cape et l'Epée* (2000-2001) del grupo cómico Les Robins des Bois.

CLXII/ El enfrentamiento entre el grupo de chicas y el grupo de chicos de la canción "*You're The One That I Want*" de *Grease* de 1978 de Randal Kleiser (variación sobre los enfrentamientos entre pandillas de *West Side Story* de 1961 de Jerome Robbins y Robert Wise, en base a un guión de Robbins) fue retomado, en sentido feminista, en la video de una de las primeras canciones que dieron a conocer a Neneh Cherry, así como también en el 2003 en la video de la canción "*Can't hold us down*" de Christina Aguilera.

CLXIII/ Dos "*westerns*" contemporáneos contando los problemas de autoridad de un médico en el ejército norteamericano, en medio de los combates con los indígenas: *The Command* de 1954 de David Butler, y *The Horse Soldiers* de 1959 de John Ford, basado este último en una historia verdadera.

CLXIV/ *THX 1138* de 1971, escrita y dirigida por George Lucas, prefigura *Logan's Run* de 1976 de Michael Anderson, a su vez al origen de la serie televisada homónima de 1977-1978, sin embargo con actores distintos de los del filme.

CLXV/ Los científicos andróides de *Logan's Run* y *Alien*, así como el personaje de Mr Spock en *Star Trek*, variación extraterrestre del modelo androide, al igual que es una variante cómica del adyuvante robótico la pareja C-3PO/R2D2 en *Star Wars*, tienen antecedente y modelo en el personaje de R. Daneel Olivaw (de significativo nombre de consonancia amerindia, por las preocupaciones pro-robóticas del autor), creado en *The Caves of Steel* de 1954, primera de cuatro novelas de Isaac Asimov.

CLXVI/ Misma problemática en *Total Recall* de 1990 de Paul Verhoeven y el telefilm *Suspect Device* de 1995 de Rick Jacobson.

CLXVII/ El telefilm *Geliebte Dieblin* del 2002 de Thomas Roth aparece, al igual que la película *The Real McCoy* de 1993 de Russell Mulcahy, como una versión femenina de *The Thomas Crown Affair*.

CLXVIII/ Después de reemplazar a Desmond Llewelyn en el personaje de Q en las últimas versiones de *James Bond* con Pierce Brosnan, el antiguo Monty Python John Cleese apareció también como el padre de Alex (Lucy Liu) en la segunda película de la serie *Charlie's Angels: Full Throttle* del 2003 de McG, en la que se nos presenta también la pareja ya separada Bruce Willis/Demi Moore en papeles antagónicos, la segunda mandando a matar desde el inicio al que en la vida real era poco antes todavía su esposo. Se notará también en *Full Throttle* la reaparición de la emblemática Jaelyn Smith, heroína permanente de la serie televisada en sus distintas épocas, como versión benévola de Moore frente a Drew Barrymore. Mientras en esta segunda cinta de la serie, le toca a Bernie Mac reemplazar a Bill Murray en el papel de Bosley, John Forsythe (*Dynasty*), como voz de Charlie, es el único actor (aunque siempre invisible) que permaneció de la serie televisada a la serie de filmes.

CLXIX/ Comparar *Henessy* de 1975 de Don Sharp con *Patriot Games* de 1992 de Phillip Noyce.

CLXX/ Comparar los temas iniciales de *Liebestraum* de 1991, escrita y dirigida por Mike Figgis, y de *Sliver* de 1993 de Phillip Noyce.

CLXXI/ Mismo tema en: *Hero* de 1992 de Stephen Frears, *Fearless* de 1993 de Peter Weir, y *Mr. Jones* de 1993 de Mike Figgis.

CLXXII/ Situaciones de la película *Her Twelve Men* de 1954 de Robert Z. Leonard, que marca la última colaboración de la actriz Greer Garson con la MGM, prefiguran, en versión femenina, el final de *Dead Poets Society* de 1989 de Peter Weir.

CLXXIII/ Estudiar, en la carrera de actor de Jim Carrey, la derivación temática entre las películas: *The Cable Guy* de 1996 de Ben Stiller, *The Truman Show* de 1998 de Peter Weir, *Bruce Almighty* del 2003 de Tom Shadyac (con ecos de *El Tele Gurú*), y *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* del 2004, escrita y dirigida por Michel Gondry.

CLXXIV/ Mitología de la niñez como especialmente apta, por su inocencia y ausencia de prejuicios ("*a los inocentes las manos llenas*"), a comunicarse con el más allá: *The Sixth Sense* de 1999 de M. Night Shyamalan, *Dragonfly* del 2002 de Tom Shadyac. V. también la serie televisada *Taken* del 2002, donde la figura de la pequeña Allie, mitad humana mitad extraterrestre, nos devuelve a la figura de la vieja en *The Stand* de 1978 (edición integral: 1990) de Stephen King.

CLXXV/ Siendo no sólo una de las numerosas variaciones sobre el tema de la fundadora *The Innocents* de 1961 de Jack Clayton, *The Others* del 2001, escrita y dirigida por Alejandro Amenábar, con evidente referencia al mito de Medea, se inspira en *The Sixth Sense* de 1999, escrita y dirigida por M. Night Shyamalan.

CLXXVI/ Se origina en la problemática moderna del *Ars moriendi* la idea de la ayuda de los vivos a los muertos en su recorrido hacia el más allá en: *Jacob's Ladder* de 1990 de Adrian Lyne, *The Sixth Sense* de 1999, escrita y dirigida por M. Night Shyamalan, *Stir of Echoes*, del mismo año, escrita y dirigida por David Koepp, *Dragonfly* del 2002 de Tom Shadyac.

CLXXVII/ Tres enfrentamientos de Bruce Willis con niños: *Mercury Rising* de 1998 de Harold Becker, *The Sixth Sense* de 1999 de M. Night Shyamalan (segunda cinta en la que Willis interpreta a un psicanalista, después de *Color of Night* de 1994 de Richard Rush), y *The Kid* del 2000 de Jon Turteltaub.

CLXXVIII/ Comparar *Hart's War* del 2002 de Gregory Hoblit con *The Last Castle* del 2001 de Rod Lurie.

CLXXIX/ *The Kid* del 2000 de Jon Turteltaub es la versión masculina del telefilm *If you believe* de 1999 de Alan Metzger, y la inversión de *Bogus* de 1996 de Norman Jewison.

CLXXX/ *Cohen and Tate* de 1989, escrita y dirigida por Eric Red, prefigura *The Client* de 1994 de Joel Schumacher, en base ésta a la novela de 1993 de John Grisham, y *Mercury Rising* de 1998 de Harold Becker. V. también *Witness* de 1985 de Peter Weir, por el motivo inicial de la película.

CLXXXI/ Recordándonos también *The Thomas Crown Affair* de 1968 de Norman Jewison, el motivo inicial de la persecución en carro entre los dos héroes en *Mission: Impossible II* del 2000 de John Woo, ya retomado en *Austin Powers: The Spy Who Shagged Me* de 1999 de Jay Roach, se origina en el primer episodio de la serie televisada *Hart to Hart* de 1979-1984, a su vez variación sobre la carrera de carros entre los dos héroes de la serie televisada *The Persuaders!* de 1971-1972.

CLXXXII/ Poder manipulador de la creación computarizada sobre el audiovisual: *Looker* de 1981, escrita y dirigida por Michael Crichton, prefigura *SlmOne* del 2002, escrita y dirigida por Andrew Niccol.

CLXXXIII/ Origen latinoamericana de la infección en *The Swarm* de 1978 de Irvin Allen, y africana en *Outbreak* de 1995 de Wolfgang Petersen, remitiéndonos a la bacteria de origen presumiblemente americana provocadora de la locura del héroe del cuento "*Le Horla*" (1887) de Guy de Maupassant.

CLXXXIV/ *Cutaway* del 2000, escrita y dirigida por Guy Manos, es una variación sobre el tema de *Point Beak* de 1991 de Kathryn Bigelow.

CLXXXV/ Inscritas en su época, las aventuras en dibujo animado de Scooby-doo, empezadas en 1972 (que darán nacimiento en 1977 a las aventuras, siempre en dibujo animado, de *Captain Caveman and the Teen Angels*, tres bellezas prefigurando las *Charlie's Angels*), utilizan los efectos especiales, como anteriormente las series televisadas de los años 60 (citamos en particular *The Wild Wild West*), efectos especiales que idénticamente a partir del ámbito cinematográfico ponen de relieve las películas *F/X* de 1986 de Robert Mandel y *F/X2* de 1991 de Richard Franklin y la serie televisada consecutiva *F/X - The Series* de 1996-1998.

CLXXXVI/ En *Rush Hour 2* del 2001, siempre realizada por Brett Ratner, la oposición entre la mala china y la buena negra, que se integra a la relación entre los dos héroes, a cada uno correspondiéndole la chica de la otra raza, nos integra de nuevo a la dialéctica racista de la cinta original, ya que además, recordándonos *Die Another Day*, en su combate final contra la china, a quien sigue coqueteando para resaltar el carácter abierto y multiracial de los E.U., el héroe negro se salva gracias a un fajo de billetes y agradece por ello a Benjamin Franklin, figura nacional plasmada en dicha moneda.

CLXXXVII/ Comparar en 1997: *Nothing to Lose* de 1997, escrita y dirigida por Steve Oedekerk, con *Money Talks* de Brett Ratner (primer encuentro cinematográfico entre Ratner y Chris Tucker, antes de la exitosa serie de películas *Rush Hour*, así como entre Heather Locklear y Charlie Sheen, antes del ingreso de ese último en la serie televisada *Spin City* en el 2000, para reemplazar a Michael J. Fox). La entrada fallada en la discoteca de los dos héroes de *Money Talks* es una lejana referencia a *48 Hrs.* de 1982 de Walter Hill, la actuación de Tucker en el filme, contemporáneo de *The Fifth Element* que dio a conocer el actor en el mundo entero, inspirándose obviamente en la de Eddie Murphy en sus primeras películas.

CLXXXVIII/ En la carrera de actor de Michael J. Fox, su rol, al lado de Michael Douglas, en el filme: *The American President* de 1995 de Rob Reiner prefigura el papel que tuvo, de 1996 al 2000, en la serie televisada: *Spin City*.

CLXXXIX/ Dos imágenes de équidos muertos: asno en *L'Age d'Or* de 1930 de Luis Buñuel, en base a un guión de Buñuel y Salvador Dalí, e caballo en *The Godfather* de 1972 de Francis Ford Coppola, en base a un guión de Ford Coppola y Mario Puzo, este último autor de la novela original.

CXC/ Las películas como puesta en escena formal de su época: de la misma manera que la ambientación de *How to Succeed in Business Without Really Try* de 1967 de David Swift se aparenta a la de *The Apartment* de 1960, escrita y dirigida por Billy Wilder (v. nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*), la iconografía de la oficina en *Wolf* de 1994 de Mike Nichols se aparenta a la iconografía de la oficina en *Disclosure* del mismo año de Barry Levinson (v. nuestro artículo sobre *Un hombre lobo americano en París*).

CXCI/ Juventud, violencia y moto son al centro de tres películas histórica y temáticamente relacionadas: *The Wild One* de 1953 de László Benedek, *The Wild Angels* de 1966 de Roger Corman, con Peter Fonda, e *Easy Rider* de 1969, escrita y dirigida por Dennis Hopper, en base a un guión de Fonda y Hopper, también actores en la película.

CXCII/ La heroína de la serie televisada canadiense *Fortier* del 2001 deriva de Samantha Waters en *Profiler* (1996-2000) y de la figura del Dr Kay Scarpetta creada por Patricia Cornwell con su primera novela: *Postmortem* (1990). V. también en un ámbito paralelo la jueza Amy Madison Gray en la serie *Judging Amy*, empezada en 1999. Así como la fundadora Clarice Starling de Thomas Harris.

CXCIII/ Simpático aunque avaricioso el teniente de la pulpería, tío del héroe que, en *Le Schpountz* de 1938, escrita y dirigida por Marcel Pagnol, consume en su propia casa los productos avariados de su comercio, pero malvaldo el nuevo esposo de la mujer del héroe y teniente de pulpería que igual hace en el telefilm *Bienvenue à Bellefontaine* de 1994 de Gérard Louvin.

CXCIV/ *Seven Days to Live* del 2000 de Sebastian Niemann: variación sobre la figura del esposo en *The Shining* de 1980, escrita y dirigida por Stanley Kubrick, en base a la novela de Stephen King. A notar también, en esta perspectiva, la reutilización, incidentemente, de la actriz principal: Amanda Plummer en *The Million Dollar Hotel* del 2000 de Wim Wenders, en base a un guión de Bono, cantante del grupo U2 y autor también de la música de la película (v. nuestro artículo sobre *Fight Club*).

CXCV/ Comparar *12 Angry Men* de 1957 de Sidney Lumet con el telefilm *Conspiracy* del 2001 de Frank Pierson.

CXCVI/ Todavía dependientes los actores de la manera de actuar del cine mudo, en *A Free Soul* de 1931 de Clarence Brown, se puede apreciar, para la historia de las formas, cómo el estar despeinado, símbolo visual precisamente derivado de los códigos del cine mudo, clasifica el personaje encarnado por Clark Gable como violento y hasta perverso. Lo que, más generalmente, nos introduce a la secuencia sincrónica de la evolución de las representaciones filmicas.

CXCVII/ Mismo tema en *Die Nackte und der Satan* de 1959, escrita y dirigida por Victor Trivas, con *Re-Animator* de 1985, escrita y dirigida por Stuart Gordon, en base a H.P. Lovecraft.

CXCVIII/ *The Whole Nine Yards* del 2000 de Jonathan Lynn puede aparecer como una versión cómica del tema de *Final Analysis* de 1992 de Phil Joanou (segundo encuentro cinematográfico entre Kim Basinger y Richard Gere, después de *No Mercy* de 1986 de Richard Pearce).

CXCIX/ Misma representación ideal, tal como la define la psicología, por ejemplo en *Gremlins* de 1984 de Joe Dante y la serie de películas, escrita y dirigida por Robert Zemeckis: *Back to the Future* (1985, 1989 y 1990), o también *My Cousin Vinny* de 1992 de Jonathan Lynn, de la ciudad, con su parque central alrededor del que se juntan todos sus organos de poder, su banco y tiendas, como símbolo de la Nación y el bien vivir (con igualdad de derechos, a pesar de la segregación: véase la figura del joven negro que, lleno de ambiciones en 1955, se volverá alcalde en 1985 en la primera cinta de la serie *Back to the Future* de 1985, la cual nos remite a los personajes, encarnados por Morgan Freeman, del presidente negro de los E.U. de *Deep Impact* de 1998 de Mimi Leder, y el dios negro de *Bruce Almighty* del 2003 de Tom Shadyac - a pesar de que en *Back to the Future* la paternidad de la historia estadounidense está devuelta, como de costumbre, al joven héroe blanco, que según se muestra en el momento del baile, es el que inspiró la obra de Chuck Berry, lo que a su vez nos remite a *8 Mile* del 2002 de Curtis Hanson y su antedecente ideológico en el combate racial la serie de películas *Rocky* -).

CC/ Comparar *Clifford* de 1994 de Paul Flaherty con *Little Nicky* del 2000 de Steven Brill, escrita e interpretada por Adam Sandler.

CCI/ A su vez, por su problemática de sucesión, el telefilm *Mr. St. Nick* del 2002 de Craig Zisk será visto como la contraparte, navideña, de *Little Nicky*.

CCII/ Comparar *7 note in nero* de 1977 de Lucio Fulci con *Profondo Rosso* de 1975, escrita y dirigida por Dario Argento (v. también *Tenebre* de 1982 y *La Sindrome di Stendhal* de 1996, también escritas y dirigidas por Argento, la segunda con la hija del cineasta: Asia Argento en el rol titular).

CCIII/ Comparar *Ninotchka* de 1939 de Ernst Lubitsch con la comedia musical *Silk Stockings* de 1957 de Rouben Mamoulian.

CCIV/ Estudiar la inversión de género del héroe y de lugar entre *The Ritz* de 1976 de Richard Lester y *Sister Act* de 1992 de Emile Ardolino.

CCV/ Comparar *BASEketball* de 98 de David Zucker con *Dumb & Dumber* de 1994, escrita y dirigida por los hermanos Farrelly.

CCVI/ Comparar la temática de salvación en *Dogma* de 1999, escrita y dirigida por Kevin Smith, y *Blues Brothers 2000* de 1998 de John Landis, en base a un guión de Landis y Dan Ayckroyd, actor principal del filme, Landis siendo co-guionista y director también de *The Blues Brothers* de 1980, y Ayckroyd ya co-guionista y actor principal de este último.

CCVII/ Comparar y contraponer los héroes de *Gun Glory* de 1957 de Roy Rowland, y *High Noon* de 1952 de Fred Zinneman, entre otros a través su relación amorosa, y el episodio de su recepción por la comunidad en la iglesia.

CCVIII/ Comparar *Mighty Joe Young* de 1998 de Ron Underwood con *Buddy* de 1997 de Caroline Thompson.

CCIX/ Comparar *Brassed Off* de 1996 de Mark Herman con *The Full Monty* de 1997 de Peter Cattaneo.

CCX/ Comparar las series televisadas inglesas: *Dempsey & Makepeace* de 1985-1986 y *Keen Eddie* del 2003. (Se notará en la primera el simbolismo pacificador civilizatorio del apellido de la heroína británica, que define su carácter por oposición al, impulsivo y violento, del héroe estadounidense, el apellido refiriendo como bien se sabe, a diferencia del nombre, a la relación del individuo con la sociedad y su ascendencia - v. la segunda parte de la presente sección -.)

CCXI/ Alrededor del atentado del 11 de septiembre del 2001 en Nueva York, es interesante en la carrera de Matthew McConaughey la correspondancia ideológica entre *Frailty* del 2001 de Bill Paxton y *Reign of Fire* del 2002 de Rob Bowman, pues, en las dos cintas el héroe estadounidense es explícitamente un arcángel peleándose sin cesar contra los demonios para salvar al mundo de la maldad que impera.

CCXII/ Comparar el filme *Grand Hotel* de 1932 de Edmund Goulding, en base a la pieza de teatro de William A. Drake, con la novela *The Concierge* de 1998 de Herbert H. Lieberman, autor cuya novela *City of the Dead* de 1976 prefiguraba ya el universo narrativo de Patricia Cornwell.

CCXIII/ Recuerdo del caballero medieval ante el castillo de la bella (o, en la época moderna, a su balcón como por ejemplo en *Romeo y Julieta* de 1596 de William Shakespeare o *Cyrano de Bergerac* de 1897 de Edmond Rostand), hombres subiendo escaleras para recuperar el interés de la mujer que aman se encuentran en: el telefilm francés *Une nounou pas comme les autres* de 1994 de Eric Civanyan, y la exitosa película *As Good As It Gets* de 1997 de James L. Brooks.

CCXIV/ Actor en la película *54* de 1998, escrita y dirigida por Mark Christopher, donde encarna al propietario de la famosa discoteca, el actor Mike Myers refiere al Studio 54 bajo el nombre de "Studio 69" (de simbología "erótica") en *Austin Powers in Goldmember* del 2002 de Jay Roach, en base a un guión de Myers.

CCXV/ *The Other* de 1972 de Robert Mulligan es un antecedente de la serie de películas *Omen* empezada en 1976.

CCXVI/ Las naves de *Fantastic Voyage* de 1966 de Richard Fleischer como de *Lost in Space* de 1998 de Stephen Hopkins se llaman: Proteo. Volvemos a encontrar dicha figura protéica en *Demon Seed*, también de título: *Generation Proteus*, de 1977 de Donald Cammell, en base a Dean R. Koontz, esta vez como imagen-símbolo, típica de la época (de aparición y desarrollo de la informática) y el género (de ciencia ficción), de la evolución de las computadoras hacia la adquisición de una inteligencia propia, de tipo humano, con deseos de independencia y poder sobre sus creadores.

CCXVII/ Comparar *Mister Frost* de 1990 de Philippe Setbon con *The Shout* de 1978 de Jerzy Skolimowski. En el mismo género citaremos a *The Medusa Touch* de 1978 de Jack Gold; y en el mismo principio de autorevelación a: *The Usual Suspects* de 1995 de Bryan Singer.

CCXVIII/ Comparar *Avalon* del 2001 de Mamoru Oshii con *eXistenZ* de 1999, escrita y dirigida por David Cronenberg. V. también, por la temática del personaje principal femenino perdiéndose voluntariamente en un universo fantástico para desenrollar un enigma: *The Cell* del 2000 de Tarsem Singh.

CCXIX/ Remitiéndonos a la cuestión del género de la alegorización de la Muerte, ya evocada en nuestro artículo sobre *Meet Joe Black*, la Muerte representada por una perversa y peligrosa niña sin rostro se

encuentra en *Ringu* de 1998 de Hideo Nakata, y su "remake" estadounidense *The Ring* del 2002 de Gore Verbinski, así como en la serie de películas, escrita y dirigida por Takashi Shimizu: *Ju-on - The Grudge* y *Ju-on - The Grudge 2*, las dos del 2003.

B) RECURRENCIAS, EXPLICACIONES Y ANALISIS

1/ En todas las películas norteamericanas aparece por una razón u otra la bandera nacional (v. nuestro artículo de la presente sección, sobre *Avión Presidencial*). O sino, símbolos evidentes como el monte Rushmore, Elvis Presley, y más a menudo el Congreso de los E.U. o la estatua de la Libertad, esta última que en encontramos por ejemplo tanto en *Remo Williams - The Adventure Begins* de 1985 de Guy Hamilton como en *Frantic* de 1988, escrita y dirigida por Roman Polanski. Idéntica aparición del(/de los) símbolo(s) nacional(es) en Inglaterra con Big Ben en las distintas versiones de *The 39 Steps* en base a la novela de John Buchan, y la serie televisada *The Prisoner* de 1967-1968, escrita, dirigida e interpretada por Patrick MacGoohan, o la torre de la catedral de Westminster en *Foreign Correspondent* de 1940 de Alfred Hitchcock. Asimismo en Francia, con la Torre Eiffel o Montmartre en las cintas francesas, por ejemplo *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* del 2001, película escrita y dirigida por Jean-Pierre Jeunet.

2/ Se destaca a menudo el papel internacional de intervención de los E.U. y del mundo anglosajón. V. por ej. *The Guns of Navarone* de 1961 de J. Lee Thompson, *Force 10 from Navarone* de 1978 de Guy Hamilton, con Harrison Ford, *Patriot Games* de 1992 de Phillip Noyce, también con Ford, *El Pacificador* o la serie de los *James Bond* en la que, simbólicamente, siempre el espía británico se destaca como un ente divino sobre tierra, cielo y mar. Este dominio simbólico sobre todos los elementos, de origen divino, que posee Bond tiene eco en la combinación de distintas figuras animales (o alter-egos, para reutilizar la denominación empleada por las estatuas precolombinas, en particular de Nicaragua, representando hombres con animales-totems apareciendo en sus hombros) para fortalecer el poder de los héroes de las series televisadas *Manimal* de 1983, con Melody Anderson y Simon MacCorkindale, y *Power Rangers* en sus distintas épocas desde 1993, inspirada ésta en las series japonesas, lo que explica en parte la puesta en escena de personajes buenos y malvados con cualidades animistas.

3/ A semejanza de Johnny Hallyday en la mitología francesa contemporánea (v. la película *Love Me* del 2000, escrita y dirigida por Laetitia Masson, o el programa *Tutti Frutti* del 2001 de Nagui), Elvis Presley es un símbolo estadounidense recurrente en los filmes, v. *The House of Yes* de 1997, escrita y dirigida por Mark S. Waters, y el inicio de *Instinct*. En *3000 Miles to Graceland* del 2001, película escrita y dirigida por Demian Lichtenstein, con Kevin Costner, el símbolo de Graceland se asemeja a los que hemos estudiados en *Avión Presidencial* y *Murder at 1600*. En *Finding Graceland* de 1998 de David Winkler, con Bridget Fonda y Harvey Keitel (los dos en su segundo encuentro cinematográfico después de *Point of No Return* de 1993 de John Badham), Keitel tiene el papel del fantasma benéfico de Presley. En este filme, Elvis es explícitamente relacionado con Cristo. Fonda encarna una chica que para ganar su vida interpreta Marilyn Monroe. Así se enfrentan los dos más grandes mitos estadounidenses contemporáneos. El joven que ayuda Elvis y que se enamora de Fonda es un viudo desesperado por la pérdida en un accidente de carros de su esposa llamada Beatriz, lo que nos remite al Dante. De ahí se desprende una doble simbología religiosa: Elvis-J.C./búsqueda mística de Beatriz. Se encuentran nuevo asociados Marilyn y Elvis, personajes-símbolos de los E.U., en *Town and Country* del 2001 de Peter Chelsom. En la serie televisada *Lois & Clark: The New Adventures of Superman* de 1993-1997, con Dean Cain y Teri Hatcher, no sólo se alude en un episodio al chimpancé llamado Cacahuete de Elvis, sino que también en todos los episodios, el director del diario en el que trabajan los héroes tiene en su oficina la foto de Elvis, cantante del que es locamente aficionado. Al lado de Elvis Presley, otro símbolo recurrente, aquí no sólo ideológico, sino también político,

de los E.U. como país de la libertad - lo que ocurre en particular en el telefilm *Delivering Milo* del 2000 de Nick Castle , con Albert Finney e Fonda- es, precisamente, la estatua de la Libertad.

4/ Películas en las que excepcionalmente el presidente de los E.U. aparece como malvado y/o cómico: *All the President's Men* (Alan J. Pakula), *El informe Pelicano* (Pakula), *Absolute Power* (Clint Eastwood), y en cuanto a los servicios secretos *JFK* (Oliver Stone), se oponen a *Avión Presidencial*, *Conspiración*, etc...

5/ *Mars Attacks!* de 1996 de Tim Burton, muy lograda parodia de invasión extraterrestre a la manera de las películas de los años de postguerra (Segunda Guerra Mundial), informándonos sobre la ideología expuesta por Noam Chomsky en sus trabajos sobre la información y propaganda norteamericana, durante la guerra del Vietnam en particular (donde el lingüista recuerda que no es la injusticia de una guerra imperialista que criticaban los norteamericanos oponiéndose a ella, sino el sacrificio de las tropas estadounidense, lo de que, por otra parte, hoy día dan claramente cuenta las películas de Oliver Stone historizando la historia norteamericana contemporánea de *Born on the Fourth of July* de 1989 a *JFK* de 1991 y *Nixon* de 1995), muestra, en una inversión notable de los caracteres de *Dr Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* de 1964 de Stanley Kubrick, mediante las figuras del general guerrista que no escucha el presidente al contrario pacifista encarnado por Jack Nicholson, cómo frente a un peligro para los E.U. son la gente marginada (jóvenes negros, cantantes populares, vendedores) que, según una perspectiva integracionista, van a salvar a la nación. *Mars Attacks* permite así evidenciar un notable cambio en la producción de Burton, que se confirma con su "remake" de *Planet of the Apes* del 2001, ya que de repente la otredad en las formas de vida, siguiendo oponiéndose a la norma humana general, sin embargo se vuelve peligrosa y tiene que ser vencida a toda costa.

6/ Aparecen los servicios secretos como malvados en *Misión Imposible* (Brian de Palma), *Jade* (sobre los círculos de poder), *All the President's Men*, *El informe Pelicano*, *No Way Out*, *Absolute Power*, *Conspiración*, así como en las películas británicas y estadounidenses sobre escándalos sexuales de diputados (contraparte histórica de las noveladas *No Way Out* y *Jade*).

7/ La declaración pública (de amor, etc...) al final de las películas es una puesta en escena del valor central del principio democrático en la sociedad referenciada.

8/ La corte de justicia es el lugar de la ciudadanía (*12 Angry men*, *A Few Good Men*, v. también las series televisadas *The Practice* y *Ally McBeal*), y hasta de su aprendizaje (*A Few Good Men*, *My Cousin Vinny*, el episodio de título francés "*Le Bonheur*" de la serie televisada *Fantasy Island*). *Fury* de 1936, con Walter Abel, Frank Albertson, Walter Brennan, Bruce Cabot, Edward Ellis, Sylvia Sidney e Spencer Tracy, película escrita y dirigida por Fritz Lang, oponiéndose a *High Plains Drifter* de 1972 de Clint Eastwood, con Walter Barnes, Verna Bloom, Billy Curtis, Eatswood, Stefan Gierasch, Jack Ging, Ted Hartley, Marianna Hill, Geoffrey Lewis, Mitchell Ryan y Scott Walker, se asemeja a *The Accused* de 1988 de Jonathan Kaplan, con Jodie Foster y Kelly McGillis. La cinta reveladora prefigura *Snake Eyes*. En *Fury* el tribunal aparece explícitamente como el lugar de construcción de la conciencia cívica, como lo expresa el juez al sacar un perturbador de la sala de audiencia antes de proyectar la cinta. La oposición entre un abogado solitario, en *Fury* se trata del procurador, y un grupo de abogados especialistas nos recuerda tanto la novela *El ángel de la oscuridad* de Caleb Carr, como *Erin Brockovich* o *The Insider* de 1999 de Michael Man, con Al Pacino y Russell Crowe (también protagonista de *Gladiator* del 2000 de Ridley Scott).

9/ El teatro como lugar de posibilitación de la actividad (y el juicio) popular. V. por ej. los 8 *entremeses* de Cervantes. Lo que posibilita a menudo en las obras filmicas estadounidenses los finales en público (el espacio escenográfico volviéndose el espacio de la revelación ética/moral, conforme los planteamientos de

Aristóteles su *Poética* o Freud en su artículo "*Personajes psicopáticos en el teatro*", repr. en *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica*, Madrid, Alianza, 1974, pp. 342-349). Este papel del teatro aquí remite más que todo al idéntico rol de la corte de justicia en la tradición artística norteamericana. V. nuestro artículo sobre *Mejor... Imposible*.

10/ Autoafirmación por reconocimiento de los contravalores del Otro, como ocurre en *El Pacificador*, las películas afines, *Arma Mortal 4* o *Shanghai Noon* y las cintas de misma índole: en *15 Minutes* del 2001, escrita y dirigida por John Herzfeld, y con la actuación de Robert de Niro, la puesta en escena de los valores nacionales se hace mediante la burla de los mismos por el loco asesino soviético, parangón por su origen y el ser incomprensiblemente malvado del enemigo de siempre, que asume la identidad de Frank Capra, el cineasta de la bella América, joven y por venir; además, como lo expresa al final del filme ante el héroe raptado, llega a los E.U. por burlarse del benévolo sistema judicial del país, así como de los sentimientos liberales del pueblo estadounidense. Este reconocimiento por negación (más perceptible por el uso del principio de connivencia en la burla, v. nuestra ponencia del Coloquio Internacional sobre la Risa de octubre del 2002: "*Peut-on penser le rire comme socialement constructif de l'appartenance à un groupe, par opposition implicite entre le(s) rieur(s) et le(s) moqué(s)?*", CORHUM, Universidad René Descartes, París, publicada en *Origines littéraires de la pensée contemporaine XIXème-XXème siècle*, Bès Editions, 2002, cap. III), nos permite ver, al nivel teórico, cómo el estudio freudiano de los sueños y de la histeria, en cuanto formas ingenuas e inconscientes del pensamiento individual en sus manifestaciones duales, aclara el proceso de formación ideológico de las producciones simbólicas, éstas en cuanto realizaciones conscientes y construidas del pensamiento colectivo. Es obvia la figuración crística, y por ende, mesianica, de sí mismo en *The Double Man* de 1967 de Franklin J. Schaffner, con Yul Brynner, película en la que el héroe, espía que acaba de perder su hijo (inversión de la situación teológica del *Nuevo Testamento*), asesinado por los soviéticos, se enfrenta a sus enemigos que lo quieren reemplazar por un doble en el momento de Semana Santa, burlándose así explícitamente al final del filme los ateos soviéticos de la religión cristiana, mientras oponen, también explícitamente, la fe y la ética a la técnica y la razón. Esta cinta es otro claro ejemplo del proceso dialéctico de auto-afirmación de los valores propios por negación, al poner en luz la manera equivocada de pensar en boca de los malvados, para aclarar implícitamente esta vez la buena manera de ver las cosas, maieuticamente, llevando el público a asumir la contraria de los malvados, no tanto por lo equivocado de sus planteamientos, sino por la asociación de la ideología que desarrollan con ellos, que en la película precisamente tienen el papel de malvados. En otras palabras, la identificación con el héroe provoca el rechazo de las ideas sometidas por los que combate. En *The Double Man* es interesante ver como la doble inversión de la situación crística en Semana Santa y de la auto-afirmación por negación trabajan paralelamente para lograr expresar una propuesta silogística del tipo: el héroe es un padre que perdió su hijo/inversión (por el hecho de que el héroe es el Mesías) de la relación bíblica entre Dios padre y Dios hijo = los malvados se burlan de la religión/la religión es buena (porque los malvados se burlan de ella) = Dios está con nosotros/los que no lo aceptan son malvados.

11/ La obediencia al rey en los filmes "*de cape et d'épée*", en particular los con Jean Marais, citaremos más precisamente *Le miracle des loups* de 1961 de André Hunebelle, con Jean-Louis Barrault en el papel de Louis XI, como la oposición entre el héroe maniqueo y patriótico arquetipal y un maníaco o una organización dirigida por un maníaco (v. la larga serie de los *James Bond*), permite llevar al espectador una ideología nacionalista de obediencia ciega al Estado. Idéntica reflexión acerca de la idea de las cintas norteamericanas que el Bien se encuentra siempre del lado de los E.U., y que éstos, v. por ej. *Armageddon* o *The Mummy Returns*, siempre tienen que "*salvar el mundo*" (sic) (o el "*mundo libre*" - lo que es lo mismo -, en las películas sobre la Segunda Guerra Mundial o el Vietnam, y ahora sobre la primera guerra del Golfo).

12/ La recurrencia de la figura del sacerdote solitario, en oposición con su jerarquía, tanto por ejemplo en

The Body del 2000, escrita y dirigida por Jonas McCord, interpretada por Antonio Banderas, como en *Amen.* del 2002, escrita y dirigida por Costa-Gavras, con el actor y director francés Mathieu Kassovitz en el rol titular, o en el telefilm, también del 2002, *Papa Giovanni - Ioannes XXIII* de Giorgio Capitani, con Edward Asner y Massimo Ghini, remite a la relación teológica entre la humanidad de Cristo y la divinidad de su padre, identificando así implícitamente la estructura política del aparato papal romano con una potencia sobrehumana de decisiones imprevisibles e intemporales, según un modelo ideológico que se encuentra también en (y fue desarrollada por) la propaganda estatal laica, propaganda estatal que hemos estudiada en la oposición paralela a la que estamos evocando entre el Estado en sí y los deseos de poder individuales de militares o espías en *The Rock*, *Misión: Imposible* o *Most Wanted* y las películas afines.

13/ *Red Heat* es, con *Hunt for Red October*, uno de los primeros filmes sobre la reconciliación entre los E.U. y la U.R.S.S. Además, de la misma manera que la serie de los *Conan* inició una mayor presencia de la violencia en el cinema, *Red Heat* es al origen, tanto como las primeras cintas de Eddie Murphy, de la integración, de toque popular y verista, de palabras groseras a todo lo largo de las películas.

14/ En *Bedazzled*, los malvados son siempre extranjeros: vendedores de droga colombianos, rusos, v. nuestros artículos sobre *Blackboard Jungle*, *Arma Mortal 4*, *Avión Presidencial* (en cuanto a la cuestión de la bandera). Idéntico fenómeno se encuentra en *Daredevil*, en el que los malvados son negros y latinoamericanos, o en las series de los *70 Dirty Harry* e *Death Wish*, inspiradas en ello de *Blackboard Jungle* y las películas afines. En contraparte en *Phantoms*, se logra vencer al demonio gracias a un arma química creada por el ejercito estadounidense durante la primera guerra del Golfo. De manera general, en los filmes norteamericanos los papeles secundarios de pandilleros son siempre encarnados por negros y latinoamericanos, como en las series *Dirty Harry* y *Death Wish*. Una inversión de los papeles se da en *The Fan* de 1996 de Tony Scott, en el que se enfrentan Wesley Snipes y Robert De Niro, prefigurando así en la carrera de este último *Men of Honor* del 2000 de George Tillman Jr., con Cuba Gooding Jr.

15/ Salvo en casos muy peculiares, como la obra del español Pedro Almodovar, los que ponen en escena el sexo o que tienen sexualidades paralelas (homosexuales y/o sado-masoquistas, los dos siendo a veces confundidos, y a menudo identificados, con violadores y pedófilos) se revelan siempre culpables de crímenes: v. los filmes de Hitchcock (lo estudiaron muy sutilmente Claude Chabrol y Eric Rohmer en su libro); *Mute Witness* de 1994, película escrita y dirigida por Anthony Waller, en donde la figura del asesino enmascarado, cuya iconografía deriva de la del sadomasoquismo, prefigura el de *8MM*; *8MM* de 1999 de Joel Schumacher (de tema similar de *A Pinch of Snuff* de 1978, novela de la serie de las aventuras del superintendente Andrew Dalziel y el sargento Peter Pascoe por el inglés Reginald Hill); *Mulholland Dr.* del 2001, escrita y dirigida por David Lynch; *Irréversible* del 2002, escrita y dirigida por Gaspar Noé; *Haute Tension* del 2003, escrita y dirigida por Alexandre Aja. Ver así también, en el mismo sentido, la habitual identificación moralista, a semejanza de lo que ocurre en *A Pinch of Snuff* o *8MM*, entre películas pornográficas y películas pedófilas en *Swordfish* del 2001 de Dominic Sena. Son además interesantes antecedentes televisuales a las cintas aquí citadas un episodio de la serie *The Avengers*, con Diana Rigg, sobre una película-realidad (el cual desembocó en 1973 sobre la película *Theatre of Blood* de Douglas Hickox, con Vincent Price, y los dos antiguos intérpretes de la serie *The Avengers*: Ian Hendry e Rigg), así como el episodio de la serie francesa *Les Brigades du Tigre* (1974-1983) evocando las consecuencias criminales de la muerte de un ídolo de películas de horror mudas.

16/ Así en los dos primeros episodios "*The Mermaids Singing*" (parte I y II, 2002) de la serie televisada *The Wire of the Blood*, basada en las novelas de Vil McDermid con el Dr Tony Hill como protagonista (protagonizada en la serie televisada por Robson Green), el "*serial killer*" es un travesti. Lo que nos devuelve a la alta frecuencia en las películas de los "*serial killers*" homosexuales, empezando por la figura

paradigmática del malvado de *El Silencio de los Inocentes*. Manera de identificar la singularidad sexual con una forma de devarío originando perturbaciones y comportamientos antisociales y asesinos, y por ende, peligrosos para la sociedad. A pesar de que se debe a la verdad decir que el motivo sexual en general, o sea la perturbaciones infantiles, es central en las cintas sobre asesinos en serie, dentro de una perspectiva freudiana, pero sin duda también moral, por la posición muy peculiar de la figura homosexual en este género. Notaremos también la interesante identificación ideológica entre los "serial killers", las personas enfermas del sida y los vampiros en *The Forsaken* del 2001, escrita y dirigida por J.S. Cardone, el vampirismo apareciendo aquí como la explicación sobrenatural de todos los males de la sociedad humana reprobados por la religión y la moral tradicional.

17/ Al igual que la antigua Grecia para Europa, la América Latina aparece siempre como un universo antiguo precolombino, cuando no como el de Zapata y Fidel Castro, revolucionario y dictatorial.

18/ Remitiéndonos a la oposición entre lo propio como paradigma civilizatorio y lo ajeno como elemento de barbarie ya evocado muchas veces en base los planteamientos de la filosofía latinoamericana (en particular de Zea) en nuestra sección "*Hablemos de Cine*", se notará la relación dialógica entre el héroe (arquetipo del humano dueño de mundo por nacimiento, véase nuestro artículo sobre *Jorge de la Selva*) y el extranjero en *Johnny English*, película del 2003 de Peter Howitt, en la que doblemente el héroe, como repite el periodista radiofónico al final, parece no tener apellido, ya que el suyo lo define explícitamente como parangón de lo nacional, y el astuto malvado al contrario se define como pensador paradójicamente salvaje por su nombre Pascal (que es el nombre de uno de los más famosos filósofos franceses) y su apellido Sauvage. Este dicotomía recuerda la que se expresa entre el sabio Sherlock Holmes y los malvados nazis en la serie de quatorce películas realizadas entre 1939 y 1946 e interpretadas por Basile Rathbone (Holmes) y Nigel Bruce (Dr Watson). Se apuntará sin embargo que *English*, por ser una creación de Rowan Atkinson, antiguo Mr Bean (de apellido ya con connotación nacionalista, puesto que hace alusión a los famosos y tradicionales frijoles blancos en salsa de tomate azucarada a la manera inglesa), aparece como una versión relativamente interesante de un espía preocupado por su propia ascensión profesional, y por ello mentiroso y deshonesto en muchos aspectos. Probablemente ese personaje debe mucho a Harry Pálmer, contraparte desdichada de James Bond, creada por Michael Caine. Ya en *Blackadder Back & Forth* de 1999 de Paul Weiland, Atkinson oponía las naciones francesa e inglesa desde sus instituciones como en *Johnny English*, aunque en la película de Weiland desde un punto de vista histórico.

19/ En los años 60, los negros no tienen ningún papel en las películas, pero aparecen como los que sí tienen ritmo, v. por ej. el final de *A Day at A Races*, o la película francesa *M'sieur La Caille* de 1955 de André Pergament, con Jeanne Moreau.

20/ Es en *Bones* de 2001 de Ernest R. Dickerson, que, por vez primera, y con referencias a *Re-Animator* en el degollamiento de los malvados, y a *Hellraiser* y *Wishmaster* en la reincarnación del cuerpo muerto y la ciudad del infierno, vemos blancas casadas con negros, y, a pesar del carácter simpático de los jóvenes protagonistas, es aun para describir a una subcultura perversa, basada en el individualismo, por oposición a los 70, años todavía en los que los negros no se mezclaban con los blancos. De hecho, el padre del héroe es castigado por querer, al contrario del hombre que mata, salirse del barrio negro y vivir en los barrios ricos. Antes de *Bones*, era posible que una negra sea casada con un blanco, pero aparentemente no lo contrario, pues, la superioridad supuesta de los blancos sobre los negros, dentro de un discurso integracionista, se expresaba todavía mediante la posesión activa de la mujer negra por el hombre blanco (de la misma manera que en el cuento de Asimov, *Visiones de Robot*, Barcelona, Plaza & Janés, 1995, pp. 214-220, es la mujer europea que quiere ser, y, de hecho, es intelectualmente poseída por el hombre estadounidense). El problema que tocamos aquí es crucial a tal punto a nivel ideológico que el 6 de marzo

de 1978, defendiéndose ante la corte de Georgia por haber fotografiado un negro con una blanca, Larry Flynt fue gravemente herido a balazo. Igualmente, en el telefilm germano-inglés del 2001 *Red Cap* de David Richards, el negro se revela ser el asesino por tener la culpa de ser el amante de la hija de un general blanco. La relación de superioridad del blanco avogado respecto del negro asesino se encuentra ya en *A Few Good Men*. Dos excepciones interculturales de hombres de color casados con blancas se encuentran en: *Guess Who's Coming to Dinner?* de 1967 de Stanley Kramer, y, en sentido ideológico más ambivalente, en *Bridge to the Sun* de 1961 de Etienne Périer, esta última película prefigurando de alguna manera la serie televisada *Shogun* de 1980, basada en la exitosa novela de James Clavell.

21/ Tanto la serie *Rocky* como *Jump*, y *8 Miles* del 2002 de Curtis Hanson, con Eminem, oponen la América blanca a la América negra, siempre vencida por la primera, aun amistosamente... Por su parte, *8 Mile* aparece como una variación, a mitad de camino entre *Good Will Hunting*: por la imagen de un héroe blanco de los barrios pobres, sobredotado pero desinteresado en aprovecharse de sus dones, y *Rocky*: por lo ya dicho; señalaremos además en *8 Mile* las influencias de: *Saturday Night Fever* de 1977 de John Badham: por el amor ilusorio y sin embargo exclusivo a la música, *Fame* de 1980 de Alan Parker: por el carácter educativo de la música, , y también de la contemporánea *Crossroads* de Tamra Davis, con Britney Spears, y las películas afines, en cuanto ponen en escena a estrellas rock del momento.

22/ La relación ideológica entre droga, sexo, alcohol y violencia/violación, con el discurso moral acerca de la prohibición del sexo y el alcohol para los menores de edad, es recurrente en las películas nortamericanas de horror, tales como *Sé lo que hicieron el verano pasado* o *Wrong Turn* del 2003 de Rob Schmidt, pero en general en las series televisadas y en filmes como *Body Shots* de 1999, escrita y dirigida por Michael Cristofer, *Traffic* del 2000 de Steven Soderbergh, o *Bringing Down the House* del 2003 de Adam Shankman.

23/ El matar a los animales define la humanidad de los héroes en las películas cómicas, como en *A Fish called Wanda*; *Tomcats* (simbólicamente, por destrucción de las estructuras -tienda de campaña, etc...- en la reunión de una asociación de ayuda a los animales); así que de manera recurrente (simbólica o realmente) en la serie televisada *Spin City* de 1996-2002. De lo mismo, expresión de diferenciación de lo humano respecto de lo animal, en las series televisadas anglófonas, los ecologistas aparecen como peligrosos terroristas: citamos el telefilm *Greenmail* del 2002 de Jonathan Heap, o un episodio de la serie televisada australiana *Murder Call* de 1997-1999, en el que la responsable de una asociación de defensa animal mata a una modelo porque lleva pieles en sus fotos. V. sin embargo también en Francia el filme: *Le Pharmacien de Garde* del 2003, escrita y dirigida por Jean Veber (segundo encuentro cinematográfico entre Guillaume Depardieu y Vincent Perez, después de *Peau d'Ange* del 2002, escrita y dirigida por el mismo Perez). La recurrencia, afirmativa del ser humano *versus* la animalidad, de la visión del peligro ecologista, probablemente promovida en el cinema por el dinero industrial, aparece al nivel de la historia de las formas como una generalización del motivo nacionalista estadounidense de la oposición entre carnívoros y vegetarianos (v. nuestro artículo sobre "*Ravenous*", y, en el mismo sentido, el cuento "*Rio Grande Gothic*" de David Morrell, en el libro de cuentos de horror reunidos en honor al milenario por Al Sarrantonio y titulado: *999*, 1999, New York, Avon Books).

24/ En las películas como *Alien*, *Komodo*, *Jurassic Park*, etc..., hay siempre un científico que se encuentra "enamorado" del animal monstruoso: elemento suplementario de afirmación de la humanidad del espectador por negación.

25/ Al final de los filmes, el malvado sufre siempre una katabasis, v. *Die Hard 1*, *Batman*, *Cliffhanger*, el telefilm *Alien Nation - The Enemy Within* de 1996 de Kenneth Johnson, el episodio "*Best-sellers*" de la

serie televisada *The Sentinel*, *Strange Days*, etc... Por contraparte, los héroes sufren a menudo un anabasis al volar en los aires, generalmente mediante el uso de un artefacto tal como un avión o un globo, como en las películas *Wild Wild West* con Will Smith, *The Mummy Returns* con Brendan Fraser o *Die Another Day* con Pierce Brosnan. V. también el final de *Mercury Rising*, el telefilm de 2001 de Frederick King Keller de la serie *The Pretender*, el inicio de *Austin Powers 2*. Una doble y consecutiva katabasis de los malvados se nota en el filme *Charlie's Angels: Full Throttle*. En *The Mummy Returns*, dicha ascensión simbólica, que se combina con la desaparición en la tierra del malvado, hundido en la pirámide, marca también, paralelamente, la estructura social simbólica de Occidente: de hecho, el musulmán, adyuvante del héroe blanco, que no tiene sino un rol periférico en la batalla final, que se ha quedado en este preciso momento en el desierto con sus propios combatientes, mira a los héroes ingleses irse en el cielo. La katabasis se dobla por cada uno de los dos malvados en el telefilm *Race Against Time* de 2000 de Geoff Murphy, con Eric Roberts en el papel del héroe de nombre angelical: James Gabriel, muy simbólico respecto de la katabasis final de los malvados, y también de la recurrencia del nombre Gabriel - llevado aquí como apellido - en las obras filmicas.

26/ Mediante citas, alusiones, referencias, motivos, temas, evocación de representaciones teatrales escolares (en el *El Club de los Poetas muertos* y las series televisadas), ilustración de la educación literaria en el colegio y la universidad, en donde la obra del maestro aparece como teniendo ecos en la vida real que permite entender y aprehender adecuadamente, etc., en las producciones audiovisuales estadounidenses y anglófonas en general la obra de Shakespeare aparece como el paradigma de la literatura y la cultura anglosajona (v. por ej., al nivel ideológico, la paradigmática *Renaissance Man* de 1994 de Penny Marshall, así como, al nivel genético, los puntos L y LI de la primera parte de estas "Aproximaciones"); sin embargo, a veces otros autores le reemplazan, como Whitman (*El Club de los Poetas muertos*) o los beatniks (Kerouac: en un episodio de la serie *Quantum Leap*, Bob Dylan).

27/ En los filmes de horror, el horror precisamente se desencadena siempre de noche, hasta el regreso final del sol en la madrugada.

28/ En las películas policíacas, el final de la historia corresponde al crepúsculo, final del día; al contrario la mañana, el nuevo día - el dios Sol -, se opone a los demonios nocturnos en las películas de género fantástico y de horror.

29/ Al final de las películas estadounidenses los carros de policía circunscribiendo la escena en la luz de los girofaros, la cual se destaca gracias a la oscuridad que la rodea por todas parte, reemplazan la caballería llegando al final de los westerns.

30/ El primero en morir en las películas de horror para adolescentes es el que desobedece o que tiene sexo, oponiéndose así al orden establecido y por ello provocando la punición divina sobre sí mismo, pero también sobre los demás.

31/ *Ghost*, *Highlander*, *Las alas del deseo/Un ángel enamorado* reproducen el modelo patriarcal de un inmortal enamorado de una mortal (v. los amores de Zeus, y Georges Dumézil, *Le roman des jumeaux*).

32/ La muerte de los padres de los adolescentes en las películas norteamericanas (v. también la del hermano mayor en las primeras cintas de Jean-Claude Van Damme) corresponde a un momento de liberación simbólica como en *Save the Last Dance*.

33/ El universo de la adolescencia se ubica siempre en los institutos, tipo clásico imponiendo una simbología reconfortante de la perennidad intocable del Orden/la Edad de Oro.

34/ "*Faire-valoir*" de los grupos adolescentes, el lunar intelectual de anteojos y/o el estúpido completo, v. *Three to Tango* o *Nothing Hill*.

35/ Aparecen siempre locos los consejeros de educación en el universo de los institutos, y los psicólogos en el universo de los adultos.

36/ En las series televisadas para niños, hay siempre un episodio cuya moraleja es que hacer trampas o engañar a la gente es mal.

37/ Conforme la simbología tierna habitual de la infancia, sirve para dar humanidad a los ladrones la asociación sentimental entre éstos y niños en las películas (*Hunted*, *Léon*, *A Perfect World*, *Road to Perdition*, *Once a Thief* de 1965 de Ralph Nelson, con Alain Delon - v. también en sentido más general las relaciones familiares, de *Get Carter* a *Tony Arzenta* de 1973 de Duccio Tessari, con Delon, o la serie *The Godfather* -).

38/ En *La boda de mi mejor amigo*, la mujer no puede asumir un papel activo de seducción, malogrando así su intento, lo que nos remite a *The Next Best Thing* y *El objeto de mi afecto*, por oposición a *Three to Tango*, *Tootsie*, *Mrs Doubtfire*, etc...

39/ A partir de *Philadelphia*, el sida primero reemplaza el cáncer, segundo define los homosexuales (castigados ya que implícitamente perversos, pues, no hay heterosexuales víctimas del sida en las películas).

40/ Si bien los personajes secundarios pueden tener una sexualidad desenfrenada, los héroes, en cuanto por oposición imagen de la norma aristotélica, tienen que ser siempre románticos (*Nothing Hill*) y, cuando son adolescentes, nunca deben tener sexo.

41/ En los filmes y telefilms estadounidenses, citamos por ejemplo: *Muérete Bonita*, *American Beauty*, un episodio de *Quantum Leap*, o telefilms con Kim Basinger o Angelina Jolie (en estos dos últimos se trata de jóvenes chicas pervertidas respectivamente por el mundo de las fotos pornográficas - Basinger - y de la moda - Jolie -), aun la moda se identifica con la droga, las fotos pornos, la mafia y hasta los asesinos; así, más generalmente, el punto de vista moral sobre el sexo justifica la representación del mismo (*Basic Instinct*, el telefilm con Jolie), v. la interpretación del monstruo barroco por Gilbert Lascault (*Le monstre dans l'art occidental*), imponiendo en contraparte una imaginaria del acto sexual como teniendo que ser una iniciación amorosa (*College Attitude*, *American Pie*, *What Women Want*), orientada ésta en particular hacia la moralización de los adolescentes, si no quieren volverse detestable (*Anatomy of a Murder*, *The Accused*, *Body Shots*). Al igual que la prostituta se opone tradicionalmente a la virgen (v. nuestro artículo sobre *College Attitude*), al acto como expresión marial (virginal) del amor único (por la vida) se opone el sexo-violación en el que las mujeres (pecadoras) se pierden en cuerpo y alma, que se vengan o no (*Anatomy of a Murder*, *Thelma & Louise*, *Body Shots*, *Twin Peaks*). Si en la serie televisada *Sex & the City*, lo que es clásico, la heroína entretiene una relación única (ya que ella es el modelo aristotélico como hemos dicho del comportamiento correcto), sus amigas viven aventuras pasajeras y buscan sin éxito el gran amor (ellas representan lo que no se debe hacer).

42/ Dos motivos opuestos: la mujer incapacitada (ciega, muda), en *The Spiral Staircase* de 1975 de Peter Collinson, *Jennifer Eight* de 1992, escrita y dirigida por Bruce Robinson o *Blink* de 1994 de Michael

Apted, pero al final, imagen virginal, se encuentra siempre salvada; la mujer fatal, peligrosa, provoca su propia pérdida o la del hombre que se somete a ella: citamos *Der Blaue Engel* de 1930 de Josef von Sternberg, *La Chienne* de 1931 de Jean Renoir, las numerosas versiones cinematográficas de *Madame Bovary*, *Gilda* de 1946 de Charles Vidor, *Pandora and the Flying Dutchman* de 1951 de Albert Lewin, *Mortelle Randonnée* de 1983 de Claude Miller, *La Garce* de 1984 de Christine Pascal, *Basic Instinct* de 1992 de Paul Verhoeven, *Disclosure* de 1994 de Barry Levinson, *Tirez sur le pianiste* de 1960 de François Truffaut, o *La Sirène du Mississipi* de 1969, escrita y dirigida también por Truffaut y su "remake" *Original Sin* del 2001, escrito y dirigido por Michael Cristofer. Se nota sin embargo en las películas cierta recurrencia del castigo final de la mujer fatal, citamos las distintas variaciones acerca de *Les Liaisons Dangereuses* de 1782 de Choderlos de Laclos, *Final Analysis* de 1992 de Phil Joanou, o, al nivel emblemático, los dos primeros partidos de babyfoot de *100 Girls* del 2000, escrita y dirigida por Michael Davis, castigo que, apareciendo a manera de denegación en sentido freudiano, permite observar una pulsión masoquista en las fantasías sexuales masculinas. A la inversa, la figura de la mujer dominada representa la pulsión contraria.

43/ El que en los films y telefilms estadounidenses el encuentro entre los héroes se ubica a menudo en el momento del casamiento de uno de los dos corresponde menos a una voluntad de mostrar la efimeridad de los sentimientos humanos que a una manera de representar al matrimonio como acto único y al encuentro entre los seres que son destinados uno al otro como un proceso que merece reflexión y cuidado (discurso paralelo entonces a las numerosas veces en que en las series televisadas las chicas hacen la experiencia de que es mejor no hacer el amor joven, porque para hacerlo tiene que representar algo de verdad, es decir, sentimentalmente), v. por ej. *This Year's Love*.

44/ La intromisión del amante peligroso en la vida de una pareja evidencia que el pecado (de carne en este caso) provoca siempre la punición: la figura de la china también a menudo amante del esposo es la contraparte de la figura del amante masculino; a la china "*fille au pair*" le corresponde un papel estructural en el orden del relato: ella es la única que puede introducirse en la vida de la pareja de manera normal; para un hombre solo el único medio sería ser el amigo de la pareja o el amante de la esposa; así también la contraparte de la joven "*fille au père*" en cuanto amante son en los telefilms estadounidenses inspirados en casos reales los adolescentes (amigas de los niños o alumnos de las esposas) que llegan a ser amantes y (cuando, pues, se trata de chicos) a los que la esposa impone (siendo mayor, y por ende dominadora sexual e intelectualmente) matar al marido que ella considera como molesto.

45/ En los filmes estadounidenses, la recurrente búsqueda trágico-cómica de una pareja, o, a veces, de un simple empleado o inquilino (*Single White Female*), permite a los cineastas hacer desfilar ante la mirada divertida y/o asustada de los protagonistas una galería de personajes más extraviados los unos que los otros, reafirmando así implícitamente, por antinomía, el carácter de modelos aristotélicos y norma de los héroes.

46/ Las chicas, aparentemente sin atractivo, que, gracias al maquillaje y un cambio de vestidos, se vuelven magníficamente bellas, motivo siempre acompañado por la música de "*Pretty Woman*" de Roy Orbison, a partir del filme con Julia Roberts, y cuyo origen se buscará en *Do You Love Me?* de 1946 de Gregory Ratoff, con Maureen O'Hara, y *The Magic Pony Ride* de 1977 de Nick de Noia (en *Miss Congeniality* del 2000 de Donald Petrie, la metamorfosis se hace, de manera cómica, con alusión no a *Pretty Woman* de 1990 de Garry Marshall, pero a *RoboCop* de 1987 de Paul Verhoeven), son las contrapartes femeninas de los gangsters deshechos que se metamorfosean en perfectos gentilhombres para interpretar su papel en ocasión de un robo, motivo éste representado por los personajes interpretados por ejemplo por Yves Montand en *Le Cercle Rouge* de 1970, con Bourvil, Alain Delon y Gian Maria Volonté, película escrita, dirigida y editada por Jean-Pierre Melville, y por Paul Newman en *The Sting* de 1973 de George Roy Hill (segundo encuentro

entre Newman y Robert Redford, después de *Butch Cassidy and the Sundance Kid* de 1969 del mismo cineasta).

47/ Los discos de vinilo se volvieron símbolos de la tradición y la buena música (y/o de la música clásica) desde la aparición de los discos compactos (v. por ejemplo *A Perfect World* de 1993 o *The Bridges of Madison County* de 1995, las dos dirigidas e interpretadas por Clint Eastwood, la segunda cuya música fue además compuesta por el mismo Eastwood).

48/ Año Nuevo, momento de pasaje en las creencias populares tradicionales, lo es también en las películas; citamos: *Garde à vue* de 1981 de Claude Miller, *Shallow Grave* de 1994 de Danny Boyle, *El Paciente inglés* de 1996 de Anthony Minghela, y *Bridget Jones's Diary* de 2001 de Sharon Maguire basada en la exitosa novela de Helen Fielding, que es la guionista del filme. (Sobre el mismo fenómeno en la literatura policíaca y fantástica, v. nuestro trabajo en *Origines littéraires de la pensée contemporaine XIXème-XXème siècles*, Bès Editions, 2002, cap. XII.)

49/ Los estudios Disney alternan películas sobre gatos y perros, según el principio abarcador evocado a propósito de *Misión Imposible*.

50/ En las películas de horror, hay siempre un psicópata (*Halloween*, *Viernes 13*, *Seven*, *Urban Legend 2* - a pesar de que, según el título, esta última tendría que reproducir escenas acerca de las leyendas urbanas -); la contraparte de estos personajes son la Muerte en *Meet Joe Black* y la figura divina en *Las alas del deseo/Un ángel enamorado*.

51/ En las series televisadas de ciencia ficción, el encuentro con formas de vida extraterrestre, que además aparecen a veces bajo el aspecto de formas de vida demoníacas, nos remite a los viajes de los monjes medievales en las islas británicas (v. Jurgis Baltrusaitis acerca de Guthlac por ejemplo).

52/ La problemática asiática del cinema estadounidense contemporáneo (de *James Bond* a *Rush Hour*, pasando por *El Arte de la Guerra* o *Romeo Debe Morir*) se origina en el contexto propagandístico de la Segunda Guerra Mundial, como podemos apreciar con la serie *The Masked Marvel* de 1943, y su personaje de malvado: Mura Sakima interpretado por Johnny Arthur, enemigo del héroe Martin Crane. V. también *Baa Baa Black Sheep* de 1976-1978, con Robert Conrad, en base al libro autobiográfico de Gregory H. "Pappy" Boyington.

53/ Los "road movies" y en general todas las obras, aun las comedias (*Larger than Life* de 1997 de Howard Franklin, el telefilm *I'll be home for Christmas* de 1999 de Arlene Sanford), en las que el héroe se encuentra viajando en la carretera provienen de la mitología beatnik (*On the road*) de extraerse de la realidad social; v. en este sentido también *The Long, Long Train* de 1954 de Vincente Minnelli, que cuenta como una pareja entra en problemas después de comprar una caravana (un "mobile home").

54/ En general se ponen de paralelo en las películas el asesinato violento y la fractura de algo (o sea, la acción violenta de otro protagonista al mismo tiempo, pero en otro lugar).

55/ En las películas norteamericanas existe la mitología permanente de la posibilidad de trascender su medio (*Finding Forrester*, *This Boy's Life* de 1993 de Michael Caton-Jones, con Leonardo DiCaprio y Robert De Niro), aun al nivel de mera potencialidad (*Good Will Hunting*, filme de Gus Van Sant, cuyo éxito inspiró *Finding Forrester* al cineasta).

56/ El que en las series estadounidenses los héroes llevan a menudo el mismo nombre que los actores que los interpretan sirve a crear una identificación sentimental más fuerte entre el espectador y los protagonistas, borrando la frontera entre realidad y ficción. Más acá de esa utilización coercitiva del nombre, la comunidad de nombre entre los actores y sus personajes, recurso relativamente común en el mundo del espectáculo y las artes audiovisuales (incluyendo al teatro), facilita, en el trabajo de apropiación artístico, la identificación del actor con su personaje. Pues, se sabe muy bien que el nombre, por oposición con el apellido, que define un conjunto familiar (en particular los padres), es lo que define el individuo en propio. V. por ejemplo el filme italiano: *La decima vittima* de 1965 de Elio Petri, las películas francesas: *Grosse Fatigue* de 1994, escrita, dirigida e interpretada por Michel Blanc, o *Les Acteurs* del 2000, escrita y dirigida por Bertrand Blier, las sucesivas series televisadas francesas sobre las aventuras familiares y sentimentales de Hélène Girard (encarnada por la actriz y cantante Hélène Rolles): *Premiers Baisers*, *Hélène et les Garçons*, *Le Miracle de l'Amour*, y *Les Vacances de l'Amour*, empezadas respectivamente en 1991, 1992, 1995 y 1996, y desaparecidas con *Le Club Dorothée* en 1997, salvo en el caso de *Les Vacances de l'Amour*, todavía presente entre los programas del canal TF1 en el 2003, así como las series televisadas estadounidenses: *The Fresh Prince of Bel-Air* de 1990-1996, *Seinfeld* de 1990-1998, creada e interpretada por Jerry Seinfeld, o *Judging Amy*, empezada en 1999, creada e interpretada por Amy Brenneman. V. además, en la carrera de actor de Jean Dujardin, el muy interesante traspase entre el nombre Alex de su pareja en la serie televisada *Un gars, une fille* de 1999-2003 (versión francesa de la serie quebecuense de 1997-2003, escrita e interpretada por Guy Lepage que dio a conocer a Dujardin, haciendo de él un símbolo nacional), y el filme *Mariages!* del 2004, escrito y dirigido por Valérie Guignabodet, donde es el que viene a llevar el nombre andrógino. Interesante también es apuntar que en las dos versiones de la serie *Un gars, une fille*, los héroes llevan, como es de esperar en el caso de personajes muy propios del ámbito familiar viviendo a diario ante los espectadores aventuras de una pareja de hoy, los mismos nombres que los actores que los interpretan (así en Quebec Lepage es Guy, Sylvie Léonard Sylvie, y en Francia Alexandra Lamy es Alex).

57/ En las "sitcoms" ("situation comedies") estadounidenses de los años 1980-2000, las tomas exteriores que nos representan la vida social de los protagonistas durante el genérico de inicio es la contraparte de la acción de los episodios, siempre familiar y en interior, ya que grabada ante un público y originada en el arte teatral de boulevard y sus problemáticas domésticas burguesas (trasladadas en las "sitcoms" al ámbito de la clase media alta). De la misma manera, tradicionalmente en las producciones francesas llevando exitosas piezas a la pantalla grande, los pocos elementos en exterior agregados sirven sólo para marcar la diferencia entre los ámbitos teatral y filmico.

58/ Destaca el tema del héroe monstruoso ya estudiado por nosotros el interés romántico hacia los monstruos, tanto en la literatura (Victor Hugo, Gaston Leroux, Clive Barker), como en el cinema (Tod Browning, David Lynch, Tim Burton).

59/ El origen y el aspecto teatral de los "soap operas" viene de su misma estructura, ya que son filmados en vivo (como lo recuerda por ejemplo *Tootsie*), favoreciendo así las reacciones del público, e imponiendo una unidad, sino de acción, por lo menos de lugar.

60/ De la misma manera que, en los años 60, la triple invención de la película 400 ASA por la Kodak, permitiendo filmar en exterior, del magnetófono portátil Nagra y de la cámara 16mm, ligera y silenciosa, decidió del nacimiento de la Nueva Ola (lo que permite a Claude Lelouch hablar de "una revolución de jefes operadores") y después del estilo muy soleado de las cintas norteamericanas en los años 70, la invención de cámaras permitiendo filmar de noche favoreció el pasaje a un cinema nocturno en los años 90 (en primero con la serie *Batman*).

61/ Las películas del género llamado negro de los años 60 aparecen en la Nueva Ola francesa, no sólo como referencia a sus equivalentes contemporáneos de postguerra en los E.U., sino también como prolongación de los filmes sociales de los años 30-40 (de *Pépé le Moko* de 1937, escrita y dirigida por Julien Duvivier, por ejemplo, y *Le Jour se Lève* de 1939 de Marcel Carné, en base a un guión de Jacques Prévert, las dos con Jean Gabin - que devinó una figura emblemática del héroe y ladrón romántico con los filmes de la primera etapa de su carrera filmica -, hasta *Casque d'Or* de 1952, escrita y dirigida por Jacques Becker), definiéndose así las cintas de la Nueva Ola como una reacción intelectualista a los filmes franceses paródicos de los mismos 60 sobre los bajos fondos (citaremos, para contribución a la historia de las formas: *Le colonel est de la revue* de 1956 de Maurice Labro, como posible fuente de inspiración para *Les Tontons flingueurs* de 1963 de Georges Lautner, en base a un guión de Lautner y Michel Audiard), cuyo máximo difundidor, en cuanto guionista, fue Audiard (equivalente en el arte cinematográfico de sus coetáneos los escritores Léo Malet y Frédéric Dard). Detalle interesante: Gabin aparece en la última etapa de su carrera como uno de los actores predilectos de las cintas basadas en guiones de Audiard.

62/ Remitiéndonos a la imagen filogenéticamente como narración de la Historia hagiográfica para el pueblo iletrado en la religión, y ontogenéticamente como primera forma de expresión individual, en las películas de horror norteamericanas, las obras clásicas aparecen como testimonios indiscutibles de la realidad de los fenómenos sobrenaturales. El hecho de que sean raras veces las obras mismas que directamente asumen el papel de revelador, sino su acumulación en los libros (que son a veces diarios personales, como en *The Evil Dead* de 1981, película escrita y dirigida por Sam Raimi, o *They* de 2002 de Robert Harmon, película que, como lo deja suponer su título, se ubica entre la novela *It* de 1986 de Stephen King y *El Sexto Sentido* de 1999, cinta escrita y dirigida M. Night Shyamalan), sudeterminando así el descubrimiento de la "realidad" por el héroe de las manifestaciones a las que se enfrenta mediante el recurso implícito al principio epistemológico de comprobación, reforza la concepción verista de la imagen como expresión primaria de la verdad de su sustento en los libros, en cuanto éstos son clásicamente el soporte (véase su uso en la brujería y la alquimia, como más generalmente en las religiones reveladas) de la aparición física del *Logos* (en cuanto Verdad, ya que etimológica y polisémicamente Palabra y Dios, v. la *Biblia*, así como nuestra tesis *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Bès Editions, 2001).

63/ Prolongación del punto anterior, así como - y ante todo - de la creencia del siglo XIX en el poder revelador de la fotografía, en las que, supuestamente, los muertos podían imprimir su aura, es el poder atribuido al audiovisual en las películas como: *Looker* de 1981, escrita y dirigida por Michael Crichton, *Videodrome* de 1983, escrita y dirigida por David Cronenberg, *Ringu* de 1998 de Hideo Nakata, con su "remake" estadounidense *The Ring* del 2002 de Gore Verbinski, o la serie de películas, escrita y dirigida por Takashi Shimizu: *Ju-on - The Grudge* y *Ju-on - The Grudge 2*, las dos del 2003 (serie de la que hemos visto que se inspiraba también en *Ringu* en la figura central de la alegoría de la Muerte como niña sin rostro). Expresión más general de la misma problemática que nos devuelve más generalmente al mito de la "hada Electricidad" y *The Lawnmower Man* de 1992 de Brett Leonard (v. nuestro artículo sobre esta película), citaremos además el filme *Naked Souls* de 1995 Lyndon Chubbuck.

64/ La focalización sobre la cuestión religiosa en las películas acerca de los asesinos múltiples, en sentido positivo, nos remite a la derivación de lo maravilloso hacia lo fantástico y el horror, y al lugar central de la religión en el pensamiento social, y, en sentido negativo, a la concepción marxista y freudiana de la religión como manifestación supersticiosa de procesos históricos colectivos (v. Friedrich Engels y Karl Marx, *La Sagrada Familia*, 1844, y Freud, "Personajes psicopáticos en el teatro").

65/ Remitido a la orientación cristológica general de la obra de Clint Eastwood, el sacrificio de la prostituta ofreciéndose a los miembros de una pandilla para salvar la vida del policía agredido en *The Gauntlet* de

1977, de y con Eastwood, ubicado al final de la película, da al personaje encarnado por Sandra Locke un carácter de pecadora arrepentida del tipo de la María Magdalena. De hecho, el episodio desemboca sobre el momento último en el bus donde el policía y la chica, para contrarrestar el miedo, empiezan a soñar de una vida familiar juntos.

66/ Signo ambivalente de la época, a la vez expresión de la modernidad profesional y del mercantilismo criticado mediante la figura recurrente del Cristo hippy, la publicidad aparece como la actividad social típica en las cintas de los años 70-80, de *Le Distract* de 1970, escrita, dirigida e interpretada por Pierre Richard, al lado de Bernard Blier (en el segundo de los cinco encuentros cinematográficos de los dos actores), a *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* de 1972, escrita, dirigida e interpretada por Jean Yanne, o *Aldo y Junior* de 1984, escrita y dirigida por Patrick Schulmann (v. también la famosa serie televisada estadounidense *Bewitched* de 1964-1972), mientras, consecuencia de dicho discurso crítico, reaparecen los empleos sociales como centrales en la vida de la ciudad en las series televisadas de los años 80-90: de *Pause Café/Joëlle Mazart* de 1981-1989 (significativamente empezada, dentro del contexto político de la época, el año de la llegada de los socialistas al gobierno francés, con la elección de François Mitterrand), a *L'Institut*, empezada en 1993, o *Madame le Proviseur*, empezada en 1994. Secuela del discurso publicitario evocado, notaremos que es así también que el realizador de publicidad Etienne Chatiliez, en 1988, escribió y realizó *La Vie est un long fleuve tranquille*, película cómica de matiz social, con la emblemática canción del cura.

67/ Ampliación o generalización de la problemática más precisa de Navidad (v. nuestro artículo sobre *Santa Clausula*), la aparición recurrente en el cinema (*Les aventures de Rabbi Jacob* de 1973, dirigida por Gérard Oury, en base a un guión de Oury e su hija Danièle Thompson, película que es uno de los varios y todos exitosos encuentros cinematográficos entre Oury e el actor Louis de Funès, *Yentl* de 1983, escrita, dirigida, interpretada y producida por Barbra Streisand, *Witness* de 1985 de Peter Weir, *Sister Act* de 1992 de Emile Ardolino) de personajes ateos, agnósticos o de mente demasiado amplia, que se acercan por fuerza o voluntad a la religión nos presenta doblemente a ésta como *revelada*, y más como expresión de la norma y lo lícito, por oposición a los desvarios anteriores de los protagonistas (compararemos en este sentido *Witness* con *En la Riqueza y en la Pobreza*, v. nuestro artículo sobre esta última).

68/ Remitiéndonos al mismo principio por ejemplo en la obra contemporánea de Jean Genet, o anteriormente aunque más dialécticamente en *Alicia en el país de las maravillas*, y en la fundadora obra de Franz Kafka, el juicio como juego de máscaras y disfraces en las series de los años 60-70, de *The Wild Wild West* a *The Prisoner*, mostrando a los jueces y miembros del jurado como malvados o criminales, es motivo de negación del orden social y afirmación del individualismo ideológico. Aún cuando, en *The Wild Wild West* por ejemplo, el motivo pierde su sentido inicial, ya que sirve para poner de manifiesto la oposición entre justicia real, de Estado, y la justicia de los criminales, que no es sino una parodia de la justicia oficial.

69/ Tanto *The Viking Queen* de 1967 de Don Chaffey como la serie televisada *Charmed*, empezada en 1998, (que tal vez deriva en eso de *Charlie's Angels* de 1976-1981), retoman, al igual que los cuentos para niños o el *Rey Lear* shakespeariano, el motivo fundador de las 3 hermanas, de origen mitológico en las tríadas divinas femeninas antiguas.

70/ La cuestión de la legalidad de las armas, problemática central en los E.U., se encuentra de manera recurrente en los westerns, citamos: *Wichita* de 1955 de Jacques Tourneur, *Rio Bravo* de 1959 de Howard Hawks y *Warlock*, también de 1959, Edward Dmytryk (segundo encuentro cinematográfico entre Henry Fonda y Anthony Quinn, después de *The Ox-Bow Incident* de 1943 de William A. Wellman), y resurge por ejemplo en un episodio de la serie televisada *Hawaii Five-O* de 1968-1980 (v. además, sobre la

peregrinación del tema, la parte francesa de nuestro libro: *Origines littéraires de la pensée contemporaine XIXème-XXème siècles*, Bès Editions, 2002, cap. XII: "Mythanalyse du héros dans la littérature policière (de Dupin, Lupin et Rouletabille aux super-héros de bandes dessinées et de cinéma)", nota 12 p. 462).

71/ *We Were Soldiers* del 2002 de Randall Wallace, ofreciéndonos, como *Avión Presidencial*, la equivalencia ideológica entre el audaz patriota y su esposa no menos valerosa, nos permite, entre otras películas de guerra - citamos sin embargo también la anterior y muy sintomática *Black Hawk Down* del 2001 de Ridley Scott -, evidenciar el carácter unilateral y por ende, al nivel discursivo y estructural, la forma de narración homodiegética de la desgracia y la pérdida en las mismas (visión dramática de la muerte de los suyos, pero no de los del otro bando), así como en general en los filmes nacionalistas tales como los de espionaje, alrededor de lo que muy bien ironizan las primeras películas de la serie *Austin Powers* (sobre el aterrador poder de matanza de los héroes del espionaje a la manera de James Bond, v. también el episodio correspondiente de la película paródica *Le Magnifique* de 1973, escrita y dirigida por Philippe de Broca en una de sus tantas colaboraciones con el actor Jean-Paul Belmondo); confirmando asimismo las constataciones chomskianas sobre el uso de la propaganda en los conflictos armados y la guerra fría, vemos el origen claramente gregario y tribal de la aceptación de hecho de la violencia como necesidad de posición, o sea ya no justificada por una razón de autodefensa, sino más bien como expresión del poder de sí sobre los demás (aunque el momento al inicio del filme, cuando se ven los pies del padre - el héroe - y su hija subida sobre un taburete, mientras rezan juntos, ilustra la protección que le provee el militar a la nación - los más débiles -, según una dialéctica similar a lo que se plantea en *A Few Good Men* de 1992 de Rob Reiner). En *We Were Soldiers* como en *Good Morning, Vietnam* de 1987 de Barry Levinson, aparece la figura del amigo vietnamita como justificación indigenista de la guerra colonialista de los E.U., después de Francia, en el país. Lo que a su vez nos remite a la dialéctica evocada varias veces en el cuerpo de la presente sección de "Hablemos de Cine" entre *Lethal Weapon 4* y *Rush Hour*. Dios siendo además considerado en *We Were Soldiers* como indudablemente del lado del héroe y su país, pues, así se nos muestra explícita y repetidamente al inicio de la película mediante los rezos del héroe, su familia y su armada.

Revista literaria Katharsis
http:// www.revistakatharsis.org/

Depósito Legal: MA-1071/06

Edición digital © Copyright Revista Literaria Katharsis 2008.